
TESIS DOCTORAL

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**LA INFANCIA EN LA OBRA DE ANA MARÍA
MATUTE**

Presentada por Cai Xiaojie

Bajo la dirección de la doctora:

Ascensión Rivas Hernández

Salamanca, 2012

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**LA INFANCIA EN LA OBRA DE ANA MARÍA
MATUTE**

TESIS DOCTORAL

Autora: Cai Xiaojie

Directora: Dra. Ascensión Rivas Hernández

Salamanca, 2012

ÍNDICE

Introducción	8
PARTE I. MARCOS TEÓRICOS	17
Capítulo I. Ana Mar á Matute frente al realismo social	18
1.1. Biografía de Ana Mar á Matute	18
1.1.1. Breves pautas para entender una vida	19
1.1.1.1. El entorno personal	19
1.1.1.2. El ambiente general.....	22
1.1.1.3. El factor interno	25
1.1.2. Tabla cronológica.....	27
1.2. La Generación del Medio Siglo	32
1.2.1. Contexto histórico - social	33
1.2.2. Contexto literario	34
1.2.3. La influencia de las culturas extranjeras	37
1.2.4. La Generación del Medio Siglo	40
1.2.4.1. Definición	40
1.2.4.2. Evolución	41
1.2.4.3. Características generales de la Generación del Medio Siglo ..	43
1.2.4.4. Direcciones de la Generación del Medio Siglo.....	45
1.2.4.4.1. El realismo social.....	45
1.2.4.4.2. Otras direcciones de la Generación del Medio Siglo...51	
1.3. La peculiaridad de Ana Mar á Matute en el mapa novelesco español de posguerra.....	54
1.3.1. Clasificación cronológica.....	54
1.3.2. Clasificación temática	55
1.3.3. Clasificación estilística	57
1.3.4. Resumen del estudio monográfico sobre Ana Mar á Matute.....	61
Capítulo II. Ana Mar á Matute y la literatura fantástica	68
2.1. Teorías sobre lo fantástico y lo maravilloso	69
2.1.1. Hacia una definición y diferenciación de lo fantástico y lo maravilloso.....	69
2.1.2. Siguiendo la trayectoria de “lo siniestro”	74
2.1.2.1. “Lo siniestro” de Sigmund Freud	74
2.1.2.2. La fantasía como subversión literaria	77
2.1.3. Un término tangencial: el romance	79

2.1.4. El desarrollo de lo fantástico: lo neo-fantástico.....	81
2.1.4.1. Adaptación de la filosofía posmoderna.....	83
2.1.4.2. Metáforas o símbolos surrealistas	85
2.1.5. El “submundo” de Tolkien y el “Paracosmos” de García Rivera	88
2.1.5.1. J. R. R. Tolkien: “On Fairy –Stories”	89
2.1.5.2. El “Paracosmos” de García Rivera	91
2.1.6. Finalidades y funciones de la fantasía	94
2.1.6.1. Funciones de la literatura fantástica.....	95
2.1.6.2. La fantasía y la realidad- propuestas de Kathryn Hume	97
2.2. La literatura fantástica en la novela española contemporánea.....	104
2.2.1. Historia de la literatura fantástica en España	104
2.2.2. La literatura fantástica española de posguerra	106
2.2.2.1. <i>Alfanhuíde</i> de Rafael Sánchez Ferlosio	107
2.2.2.2. Álvaro Cunqueiro.....	109
2.2.2.3. <i>La Saga/Fuga de J.B.</i> de Gonzalo Torrente Ballester	111
2.2.2.4. Lo fantástico y lo maravilloso en las novelistas femeninas contemporáneas.....	113
2.2.2.5. El cultivo fantástico de Ana María Matute	116
Capítulo III. La infancia y la literatura	120
3.1. Perfil histórico de la infancia en la literatura occidental.....	121
3.1.1. Punto de partida de la infancia literaria	121
3.1.2. La infancia en la literatura del siglo XIX.....	125
3.1.3. Cambios transcendentales sobre la infancia literaria en el siglo XX	136
3.2. El tema de la infancia en la literatura española.....	141
3.2.1. La infancia en la historia literaria española antes de la guerra civil	141
3.2.2. La infancia en la literatura española de posguerra.....	146
3.2.2.1. Observación del fenómeno y búsqueda de los motivos	146
3.2.2.2. Presentación de obras y escritores representativos	149
3.2.2.2.1. <i>La familia de Pascual Duarte</i> de Camilo José Cela ..	150
3.2.2.2.2. <i>Nada</i> de Carmen Laforet.....	151
3.2.2.2.3. <i>El camino</i> de Miguel Delibes.....	153
3.2.2.2.4. <i>Alfanhuíde</i> de Rafael Sánchez Ferlosio	155
3.2.2.2.5. <i>Juego de manos, Duelo en el Paraíso y Fiesta</i> de Juan Goytisolo.....	157
PARTE II. PRIMERA ETAPA: LA INFANCIA EN LA OBRA REALISTA DE ANA MARÍA MATUTE	162
Capítulo IV. El protagonista infantil anti-héroe.....	164
4.1. El síndrome Caín-Abel	166
4.1.1. La idea del otro “yo”	167

4.1.2. Más observaciones estéticas	175
4.1.2.1. Desde la voz externa a la propia voz de Caín	176
4.1.2.2. Abel inalcanzable- el héroe tradicional en desaparición.....	182
4.2. La crueldad de la infancia	186
4.2.1. El animal muerto: parte del ambiente asfixiante.....	187
4.2.2. Matar al animal: alivio del odio	189
4.2.3. Humanización del animal y la pérdida de la inocencia.....	190
4.2.4. La indiferencia infantil horrorizada	194
4.2.5. La ingenuidad como pecado	196
4.3. La muerte en la niñez.....	199
Capítulo V. La subjetividad del “yo”.....	203
5.1. La protagonista-chica como narradora.....	204
5.1.1. Valba Abel: una narración interiormente focalizada	205
5.1.2. Matia: doble punto de vista narrativo	210
5.2. El mundo interno infantil visualizado.....	216
5.2.1. La soledad exteriorizada	217
5.2.1.1. La fiesta: antefes de la soledad, el efecto de contraste.....	219
5.2.1.2. El espejo: metáfora ampliada de la imagen de la soledad	225
5.2.2. Órdenes imaginarios e infantilizados como rechazo de la madurez	229
5.2.2.1. Los cuentos de hadas en <i>Primera memoria</i>	230
5.2.2.1.1. Peter Pan y Alicia: la evasión inútil.....	232
5.2.2.1.2. La Joven Sirena: el aprendizaje fracasado	234
5.2.2.2. Lo fantástico: descubrimiento del mundo subversivo	236
5.2.2.2.1. “El árbol” y “El árbol de oro”	239
5.2.2.2.2. “La razón”: el “Peter Pan” matutiano	242
5.3. La naturaleza como correspondencia del mundo interno infantil.....	245
5.3.1. La luna	246
5.3.1.1. Imagen simbólica del sufrimiento interno	246
5.3.1.2. La luna como compañero o espía.....	249
5.3.2. El río y el mar	251
5.3.2.1. El mar: un paisaje inconstante	252
5.3.2.2. El río: metáfora de la vida.....	256
5.3.3. Los árboles (el bosque)	259
5.3.3.1. Símbolo de solemnidad; apoyo espiritual al personaje infantil	
.....	260
5.3.3.2. Fuente de la fantasía y el mito	263
Capítulo VI. El niño y la realidad externa.....	266
6.1. El niño y la familia.....	268
6.1.1. La orfandad	269
6.1.1.1. La imagen de la madre	269
6.1.1.2. La relación padre e hijo/hija	275
6.1.1.2.1. El padre impotente: decadencia del orden patriarcal .	276

6.1.1.2.2. La antétesis establecida entre padre e hijo.....	277
6.1.1.2.3. La ineficiencia de la comunicación.....	279
6.1.1.2.4. La desconexión con el padre ausente.....	280
6.1.2. Lo femenino: relaciones femeninas familiares en <i>Primera memoria</i>	282
6.1.2.1. Matia y doña Práxedes	283
6.1.2.2. Matia y la tía Emilia.....	285
6.2. El niño y la guerra.....	288
6.3. El niño y el medio rural –la Artámila	293
6.3.1. Conexión con la naturaleza.....	295
6.3.2. El ambiente dominante áspero y brutal.....	296
6.3.3. Revelación contrastante de la injusticia social.....	297
6.4. El niño y la escuela	300

PARTE III. SEGUNDA ETAPA: LA INFANCIA EN LA OBRA FANTÁSTICA DE ANA MARÍA MATUTE.....305

Capítulo VII. ¿Nuevo surgimiento temático o renovación de lo existente?.....309

7.1. <i>La torre vigía</i> : una narración de doble nivel.....	310
7.1.1. Primer nivel: la visión infantil	310
7.1.1.1. Una infancia traumática	311
7.1.1.2. La adaptación gradual a la sociedad y el rechazo rotundo final	313
7.1.1.3. Continuación del cainismo.....	317
7.1.1.3.1. El Cañ borroso y simbólico	318
7.1.1.3.2. La adopción del punto de vista del Abel y la esperanza en la reconciliación	320
7.1.2. Segundo nivel: la visión divina.....	322
7.2. <i>Tontina y Windumanoth</i> : fabulación fantástica de la infancia	327
7.2.1. La princesa Tontina: el hada-protagonista infantil	328
7.2.1.1. Vinculación al cuento de hadas tradicional	328
7.2.1.2. Una fábula posmoderna sobre el mito de la infancia	330
7.2.1.2.1. El Árbol de los Juegos y la Historia de Todos los Niños	330
7.2.1.2.2. Una lógica chocante dentro de otra regla imaginaria.....	333
7.2.2. <i>Windumanoth</i> : la búsqueda del Santo Grial	335
7.2.2.1. Primera etapa de la infancia.....	337
7.2.2.2. Conciencia de la pérdida de identidad	339
7.2.2.3. Reconocimiento del amor como salvación	342
7.3. Persistencia del tono nostálgico sobre la infancia.....	345
7.3.1. <i>Olvidado Rey Gudú</i> : la infancia ubicada en una “narración no lineal”	346

7.3.2. Escasa referencia directa sobre el periodo infantil	347
7.3.3. El <i>leitmotiv</i> y el carácter recuperador de la infancia.....	349
Capítulo VIII. Personajes secundarios y tangenciales con la infancia: triunfo de la fantasía.....	355
8.1. Reelaboración de los personajes de Andersen en <i>Olvidado Rey Gudú</i>	356
8.1.1. La Ondina: una recreación deconstructiva del canon	359
8.1.1.1. El personaje principal: parodia de la imagen clásica del cuento infantil.....	360
8.1.1.2. El tiempo, el espacio y la estructura más complejos	365
8.1.2. El príncipe Once: un nuevo personaje inspirado en el canon infantil	372
8.1.2.1. Relación con el personaje de Andersen y la originalidad	373
8.1.2.2. Interpretación fantástica sobre el retroceso a la infancia y la muerte	377
8.2. Aproximación al arquetipo del “sí-mismo”	381
8.2.1. Aproximación al término del “sí-mismo” junguiano.....	381
8.2.2. Andreea de <i>Pequeño teatro</i>	382
8.2.3. Observación del arquetipo del “sí-mismo” en la segunda etapa matutiana.....	387
8.2.3.1. La identidad mítica y cambiante	388
8.2.3.2. Función para el autodescubrimiento o integración espiritual del protagonista infantil	391
Capítulo IX. Análisis de los objetos simbólicos.....	397
9.1. La isla.....	398
9.1.1. La isla como símbolo de la propia infancia	399
9.1.2. La isla en <i>Olvidado Rey Gudú</i>	402
9.2. El muñeco	405
9.2.1. El muñeco como interlocutor imaginario de los niños	406
9.2.2. El muñeco como símbolo de la impotencia humana	410
9.2.3. El muñeco en las narraciones fantásticas matutianas	411
9.3. El teatro de marionetas.....	415
9.4. El fuego.....	418
9.4.1. El fuego como símbolo de la inquietud juvenil	419
9.4.2. El incendio: representación del caos espiritual colectivo	422
9.4.3. Un escenario terrorífico: quemar vivo a un hombre	424
9.5. La torre.....	426
9.5.1. La torre en el plano “real”	427
9.5.1.1. La torre como atalaya y lugar de vigilancia.....	427
9.5.1.2. La torre como símbolo de encierro, de alienación y de refugio	428
9.5.1.3. La torre como representación del olvido y la memoria	430
9.5.2. La torre en el plano fantástico.....	431

9.5.2.1. Espacio vinculado a lo fantástico.....	431
9.5.2.2. Símbolo de la elevación espiritual	432
9.6. La piedra azul.....	434
9.6.1. La piedra azul en <i>Primera memoria</i>	434
9.6.2. La piedra azul en <i>Olvidado Rey Gudú</i>	436
9.6.2.1. Propuesta de una perspectiva infantil de observar el mundo	436
9.6.2.2. Símbolo del amor	439
Conclusión	441
Bibliografía.....	450

Introducción

Además de una de las escritoras más destacadas de la “Generación del Medio Siglo”, Ana María Matute es también una de las más activas en el campo de la literatura española contemporánea. Contando desde su primera novela, escrita a los diecisiete años, hasta la última publicación de 2010, la trayectoria de esta autora abarca más de cincuenta años, de modo que ha aportado un corpus de obras importante. Además, es una escritora muy premiada, siendo su último logro el Premio Cervantes de 2011 que la vuelve a colocar en el centro de atención de la cultura española.

El asunto principal de nuestra tesis doctoral parte de una temática recurrente en Ana María Matute, como es la infancia. La infancia ha sido considerada por algunos críticos modernos y posmodernos como una base imprescindible, e incluso uno de los medios decisivos, para interpretar la literatura (pos)moderna. Según Fernando Cabo Aseguinolaza, la atención prestada a la infancia literaria ocurre aproximadamente al compás de la transición del “paradigma cultural clasicista”¹ al moderno, caracterizado por una visión renovada que se preocupa por la temporalidad del hombre y sus diferentes caracteres.

En algunos casos concretos, como sucede en la literatura española de posguerra, el interés de los escritores por la infancia y la recurrencia a la temática infantil, supone un fenómeno literario llamativo que merece una indagación sistemática y profunda. Por lo que respecta a nuestra escritora, la infancia, es, a su vez, un tema fundamental dentro de toda su actividad literaria. De ahí que haya despertado la atención de la crítica tanto española como extranjera. Pero lamentamos decir que aunque existe cierta cantidad de ensayos que se ocupan del tema, lo cierto es que muchos de ellos carecen de la sistematicidad y de la profundidad necesarias. La mayoría de esos

¹ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 39.

trabajos monográficos son incompletos² y / o han sido muy poco difundidos³. Además, y por lo que respecta al estudio del mismo tema en las obras publicadas desde los años 70 del siglo XX, la bibliografía es muy escasa.

El motivo inicial del que nace esta tesis parte de una lectura de las obras más representativas de Ana María Matute difundidas en China, como *Fiesta al Noroeste* y *Primera memoria*. Ya en mis primeras lecturas me impresionaron el estilo personal subjetivo y delicado, el uso de un vocablo fino y sutil, y una belleza de tinte melancólico y excéntrico que siempre se percibe entre líneas de la creación. Estas obras se leen en mi país sólo en círculos profesionales dada la escasez de traducciones, razón por la cual la novelística de esta escritora no ha sido tan conocida en China como la de otros escritores coetáneos o un poco anteriores a ella, por ejemplo Camilo José Cela y Carmen Laforet. Sin embargo, la selección de los temas y la profundidad a la que ha llegado Matute al interpretar la vida de los niños, ha conseguido ya un lugar importante en la visión crítica de ciertos expertos chinos.

En la tesis que ahora presento se parte de las bases que ya quedaron fijadas en algunos trabajos que escribí en mi país entre 2006 y 2009, período en el que cursé el Máster de Literatura Española en la Universidad de Beijing. Los conocimientos adquiridos en aquel entonces no agotan el interés de seguir aprendiendo en el mismo terreno, de modo que motivada por este deseo de saber más, vine a Salamanca y participé en el Programa de Doctorado del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, y de ahí nació el cuerpo principal de esta tesis. En este sentido, se trata de un trabajo llevado a cabo en los dos países, pues la última corrección del

² Por ejemplo, *El niño y su circunstancia en las novelas de Ana María Matute* de Nanette Pascal, Guatemala, Cultura Centroamericana, 1980, es un pequeño libro que ha tocado varios subtemas importantes del tema infantil matutiano, como por ejemplo el cainismo, la soledad infantil, etc, pero lamentablemente la autora ha trabajado sobre un corpus limitado -sólo habla de cuatro novelas- y además el libro está muy poco difundido en España.

³ Otra monografía, “El personaje infantil en la obra de Ana María Matute”, de María Ángeles Giménez Martín, tesis doctoral no publicada de la Universidad de Granada, de 1977, aunque ha tocado un corpus bastante amplio y ha presentado un estudio sistemático y detallado de temas, no ha sido difundido, y apenas ha sido citada por el círculo crítico español. Además, como esta tesis fue leída en 1977, naturalmente no puede incluir las últimas obras de Ana María Matute.

trabajo también se ha hecho desde mi país a través de las comunicaciones vía internet con la profesora Ascensión Rivas Hernández, que es la directora del mismo.

En este trabajo planteamos llevar a cabo un análisis de la imagen de la infancia en toda la obra comprometida matutiana, que discutirá el tópico aludido desde las perspectivas tanto temática como estética, observado principalmente en dos contextos literarios bien diferenciados: el de la obra realista-subjetiva y el de la fabulación fantástica de la misma escritora. Esta división también se corresponde en cierto grado –aunque no matemáticamente– con las dos etapas temporales de la producción literaria de Matute, ya que consideramos que la mayoría de su obra para adultos de la primera etapa se caracteriza por lo realista-subjetivo mientras la segunda supone un completo sometimiento a la literatura fantástica, con técnicas bastante renovadoras en comparación con las obras anteriores.

Con respecto a la estructura de la tesis, ésta se divide en tres partes que resuelven respectivamente cuestiones teóricas y el tema de la infancia según se refleja en los dos contextos arriba aludidos.

El capítulo primero titulado “Ana María Matute frente al realismo social” empieza con una bio-bibliografía de la autora objeto de estudio, y en el mismo se analiza el ambiente político-cultural español de la posguerra, sobre todo la “Generación del Medio Siglo” como grupo literario que dejó una huella importante en Matute. Éstos como factores externos, y la experiencia y formación personal de la escritora –así como su propia personalidad de carácter sensible e introspectivo– como factores internos, son elementos biográficos imprescindibles para entender la trayectoria literaria de la autora. A continuación de esta presentación básica se incluye un resumen comentado de las aportaciones críticas sobre el realismo de Matute desde los años cuarenta del siglo XX.

Teniendo en cuenta la importancia del género fantástico y maravilloso para la creación de la autora, reflejada en ciertos cuentos de la primera etapa y sobre todo en las obras publicadas en la segunda etapa creativa, se elabora el Capítulo II. “Ana

María Matute y la literatura fantástica” no sólo aborda las teorías más conocidas sobre lo fantástico, que comprende por ejemplo la obra de Todorov, Freud, Frye, Rosemary Jackson o Kathryn Hume; sino que también incluye los últimos logros teóricos en este terreno tales como el “neo-fantástico” de Jaime Alazraki, y la estructura del “paracosmos” planteada por Gloria García Rivera, que tienen muchos reflejos e influencia en la fabulación fantástica matutiana. Aunque no es de nuestro interés principal el estudio de géneros, creemos que esta base teórica ayudará sin duda al análisis textual de las partes posteriores. Ciertas afirmaciones teóricas presentadas en este capítulo se repetirán en los capítulos posteriores en los lugares donde sea preciso.

La última parte teórica consiste en un repaso de la historia de la representación de la infancia en la literatura occidental. Del surgimiento del tema infantil como tema de interés específico desde el nacimiento y la difusión de las teorías del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau en el siglo XVIII, al creciente interés por el mismo en la literatura del siglo XIX, -la inglesa y la francesa como las más representativas-, la revelación de diversos aspectos de la infancia consigue una ampliación tanto cuantitativa como cualitativa. Los logros de la Psicología del siglo XX posibilitan indudablemente un tratamiento más profundo y complejo de la infancia literaria, y contribuyen también al nacimiento de nuevas perspectivas y técnicas interpretativas y estéticas literarias. Una observación de la infancia en la Literatura española también se incluye en este capítulo, en el que también prestamos interés a escritores casi coetáneos de Matute, como Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio y Juan Goytisolo. Nuestro propósito, en este caso, es el de ofrecer una visión general sobre el tema de la infancia en la Literatura, que sirva para poder llevar a cabo una valoración más precisa de su presencia en la obra de Matute.

Los seis capítulos siguientes están divididos en dos partes: la infancia en el tratamiento realista-subjetivo y la infancia en la fabulación fantástica de Matute respectivamente. En ellos se aborda el análisis de textos novelescos concretos, en los que la infancia se presenta en diversas circunstancias y ambientes. La segunda parte

se centra principalmente en las obras realistas de la autora⁴ publicadas en la primera etapa, mientras la tercera es un estudio del t pico según aparece en la obra fantástica de la segunda etapa creativa de Matute.

Como no faltan ensayos y monograf s interesados por la obra matutiana de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, en la Parte II analizaremos el tema de la infancia buscando nuevas perspectivas o puntos de vista analíticos renovadores, sin dejar de lado los conocimientos adquiridos en los trabajos ya existentes. Y con respecto a la selección de las obras, tratamos de utilizar un corpus representativo, es decir, tomamos como centro analítico los textos matutianos más característicos, sin dejar de mencionar otros menos le ños que presentan temas o técnicas semejantes.

Concretamente, la Parte II empieza con una observación sobre los protagonistas infantiles y adolescentes arquetípicos, a los que hemos clasificado como “chicos demonios/protagonistas anti-héroes”. El cuarto capítulo, titulado precisamente “El protagonista infantil anti-héroe”, comprenderá una diversidad de subtemas que representan el nivel que ha alcanzado Ana María Matute y su contribución al descubrimiento y exteriorización de la parte oscura y oculta de la naturaleza infantil. El síndrome de Caín-Abel, la crueldad y el tema de la muerte en la infancia son las tres preocupaciones principales en este capítulo. Siempre refiriéndonos a la cr fica anterior con respecto a estos temas, añadimos algo nuevo en el análisis y tratamos de hacer una valoración estética dentro de cada uno de ellos y de otros secundarios. Por ejemplo, interpretamos el cainismo desde el punto de vista modernista, concretamente en la discusión de la integridad personal como “la idea del ‘otro’ yo”, y observamos la preferencia por el papel de Caín -afirmada por la propia escritora en más de una ocasión- desde la perspectiva narratológica, -la voz y el punto de vista narrativo, la recepción del lector, etc.-, en vez del ángulo temático desde el que habitualmente se abordaba en las cr ficas anteriores. La crueldad de la infancia se va a analizar por medio de una referencia a la relación entre los ni ños matutianos y los animales. Las

⁴ Aunque por la semejanza de temas y finalidades, algunos cuentos fantásticos de la autora publicados en la primera etapa también van a ser mencionados en la Parte II.

imágenes del animal en la ambientación novelesca, en el desarrollo argumental y sobre todo en la exteriorización de la psique infantil, serán el centro de preocupación de nuestro trabajo, como también lo serán el punto de vista de la escritora en la interpretación de las cualidades infantiles negativas, tales como el alivio del odio, la pérdida de la inocencia, la indiferencia infantil, la ingenuidad y el horror. Con respecto al tema de la muerte en la infancia, aunque ha sido bastante tratado, vamos a desarrollar el análisis desde un ángulo creemos que interesante y no tan estudiado, como es el del entendimiento de la muerte dentro del juicio infantil, que podrá variar mucho de un criterio normalizado, de modo que al final de este capítulo haremos una aproximación al concepto de una estética “excéntrica” de la muerte.

Los protagonistas infantiles femeninos en la obra de Matute, además de representar temáticas específicas tales como la soledad, la huida o el rechazo al ingreso en la etapa madura, desempeñan el papel de narradores en muchos textos novelescos de la escritora, y por lo tanto su presencia es un factor importante que garantiza la narración personalizada, subjetiva y poética de Matute.

Después de los análisis centrados en los personajes, creemos necesario poner el tema infantil en diferentes circunstancias tanto interiores como exteriores con el fin de ofrecer un mapa completo. La observación del mundo interno de los niños matutianos se incluye en el mismo capítulo quinto porque éstos coinciden con los protagonistas femeninos en posibilitar una narración introspectiva de la obra. El énfasis se pone en cómo la escritora dibuja el mundo interno infantil, enfocado en la agudización de su conflicto contra la realidad externa, como sucede con ocasión de las fiestas o en referencia a algunas imágenes personalizadas, -el espejo por ejemplo-, o en la inserción de elementos del cuento de hadas tradicional y de lo fantástico, para transmitir efectivamente la peculiaridad de la psique de la infancia. A este último sentido pertenece también una indagación de la correspondencia entre la naturaleza y el mundo interno infantil, en el que vamos a tomar como objetos de estudio imágenes naturales como la luna, el agua -el río y el mar inclusive-, y el bosque.

El tratamiento de la infancia matutiana en circunstancias externas constituirá el contenido del Capítulo VI: El niño y la realidad externa. Aquí analizamos primero la relación familiar del niño, concretamente el problema de la orfandad, la imagen de la madre y las relaciones femeninas en la familia, así como la relación padre e hijo/hija. Otras circunstancias que tomaremos en consideración comprenden el niño y la guerra civil, el medio rural representado por la Artámila, -espacio rural ficticio más representativo de Matute-, y por último la reacción de los protagonistas infantiles y adolescentes en el ambiente escolar.

La tercera parte de esta monografía, referida a la infancia y la fabulación fantástica de Matute, podrá considerarse como la parte más original de este trabajo. Por medio del corpus elegido, compuesto por tres obras de la segunda etapa creativa de Matute -*La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*- se puede notar un viraje literario trascendental en todos los aspectos. Por lo tanto, será interesante ver cómo un tema tan constante como el de la infancia persiste y evoluciona al mismo tiempo al adaptarse a un nuevo ambiente ficticio medieval, y en unos textos literarios de naturaleza fantástica que se distinguen notablemente del género realista al que pertenece la mayoría de las obras publicadas antes de los años sesenta.

En el séptimo capítulo haremos una observación aparentemente “reiterada” de ciertos subtemas pertenecientes a la infancia tales como el problema de la soledad, el cainismo, y la relación con el orden social, pero éstos ofrecen un cariz más renovador, evaluado en un nuevo contexto textual fantástico que no sólo se diferencia del ambiente realista, sino que también varía del cultivo de ciertos cuentos anteriores que pertenecen al mismo género de lo fantástico y lo maravilloso. La vinculación entre el protagonista infantil y el cuento de hadas tradicional, las nuevas pruebas retóricas y estructurales, la toma de conciencia del cambio del tono narrativo que posibilita una sutil esperanza en lugar del pesimismo anterior, serán puntos clave de este capítulo.

El completo sometimiento al género fantástico en la segunda fase creativa de Matute también se refleja en la figuración de una serie de nuevos personajes

secundarios de evidente carácter fantástico, y en algunos de ellos se puede percibir una vinculación directa u oculta con el tema infantil. Por lo tanto, en el octavo capítulo analizaremos estos personajes. Comprenderá un estudio de la reelaboración de ciertos personajes de Hans Christian Andersen en la obra de Matute, -la Ondina y el príncipe Once de *Olvidado Rey Gudú*, y un análisis original que va a hablar del arquetipo del “sí-mismo”, término prestado de las teorías psicológicas de Carl Gustav Jung para agrupar a un tipo de personajes matutianos estrechamente vinculados a lo fantástico y a la temática infantil.

El último capítulo es un análisis centrado en el simbolismo, uno de los aspectos más destacados de la obra matutiana que contribuye a la formación de su estilo personal. La isla, el muñeco, el teatro de marionetas, el fuego, la torre y la piedra azul transmiten un simbolismo personalizado, multifacéticamente interpretable o de carácter neofantástico y posmoderno, vinculados todos ellos con el tema de la infancia. Lo original de este capítulo consiste en que aunque existen ya algunas referencias anteriores al simbolismo matutiano, ésta es probablemente la primera presentación sistemática y completa del tema.

No quisiera terminar este capítulo de introducción sin expresar un agradecimiento sincero que me ha acompañado durante todo el proceso de redacción de la tesis.

Entre las instituciones, va mi gratitud a la Universidad de Salamanca, tanto por el ambiente de investigación que he vivido en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, como por la ayuda amigable y profesional que he recibido en las bibliotecas universitarias, sobre todo la de Filología, sin la cual el proceso de redacción hubiera sido mucho más largo y penoso. También quiero agradecer a la Agencia Educativa y Científica para el Desarrollo, que me favoreció en el aspecto financiero con una beca, y por último al Departamento de Español de la Universidad Normal de la Capital de China, que me permitió la impagable oportunidad de estudiar en Salamanca.

Con respecto a personas concretas, mi gratitud más sincera se dirige en primer lugar a la profesora Ascensión Rivas Hernández, directora de esta tesis doctoral, que con una paciencia, eficiencia y un espíritu profesional increíble me ha apoyado en todos los aspectos para que pueda llevar a cabo una tarea que al principio creía imposible realizar.

No puedo olvidar las conversaciones que he tenido con los profesores y amigos Chang Fuliang, Wang Jun y Liu Jian, cuyos consejos no sólo me han estimulado en la realización de una tarea académica específica, sino que también me han inspirado en muchos aspectos de la vida.

Por último mi gratitud infinita a mi familia, -mi marido y mis padres-, cuyo amor y confianza constantes y sin condiciones siempre me han acompañado en todos los momentos de la vida.

PARTE I

MARCOS TEÓRICOS

Capítulo I. Ana María Matute frente al realismo social

Desde los años cincuenta del siglo pasado hasta hoy, en la literatura española hay una figura tan excepcional como paradójica para los críticos. Se trata de la escritora Ana María Matute.

Es una mujer que ha ganado casi todos los premios literarios importantes en España, pero en el terreno crítico español las atenciones dedicadas a ella registran cierta rareza: por una parte, los críticos coetáneos en la época de su apogeo productivo encuentran difícil calificarla, de modo que no se observa una atención debidamente prestada en comparación con otros escritores de semejante prestigio; y por otra parte, el interés crítico español sobre la obra de Matute se concentra principalmente en las últimas dos décadas del siglo. Sin embargo, es curioso señalar que la lectura que ha recibido Matute en otros países ha sido mayor, hasta tal punto que casi la mitad de los estudios específicos sobre la escritora son de origen extranjero, sobre todo de los Estados Unidos.

Se trata de una escritora fecunda, que con sus numerosos libros ha hecho una gran aportación a la literatura contemporánea. Quizá por ello los críticos encuentran tan difícil clasificarla en alguna de las corrientes o grupos literarios del panorama español, y a este respecto han surgido opiniones diferentes e incluso ideas contrapuestas.

Por todo ello, la novelística de Ana María Matute de las décadas de los cincuenta y sesenta, la valoración crítica y la ubicación de la escritora entre otros escritores coetáneos suyos constituyen el contenido principal de este capítulo.

1.1. Biografía de Ana María Matute

En la actualidad, Ana María Matute es una anciana que, a sus 85 años, todavía tiene el corazón curioso de una niña, ya que se considera eternamente detenida en esa

edad de la infancia. Es eso, precisamente, lo que dice ella misma: “Yo me he quedado con la mentalidad de una niña de doce años, un poco a mi pesar. Me he quedado en la infancia. Engordé, envejecí y se me cubrió el cabello de blanco, pero aún tengo doce años. Se paga muy caro por eso.”⁵

1.1.1. Breves pautas para entender una vida

Para entender una vida tan misteriosa y paradójica como ésta, nos vemos obligados a analizar dos aspectos y tres factores transcendentales que marcan de manera definitiva la vida de esta escritora, así como su mundo de creación literaria. Dividimos a estos aspectos en el entorno exterior y el interior; el primero cuenta, a su vez, con dos factores:

-El entorno personal de la autora, en el que están incluidos su experiencia infantil y los sucesos más destacados de entonces, sobre todo su vida en el campo de Mansilla de la Sierra.

-Y el ambiente general, que es el ambiente de la guerra civil española y su influencia en toda una generación de escritores.

En cuanto al factor interior vamos a focalizarlo en el carácter propio de Ana María Matute y su preferencia hacia la lectura, así como la inspiración que ha ido adquiriendo por medio de los libros.

1.1.1.1. El entorno personal

La familia de Ana María Matute es una familia de ambiente típicamente burgués. La fábrica de paraguas que posee su padre garantiza una vida acomodada para la chica, y la compañía de sus hermanos y los juegos con ellos le dan mucha alegría a su

⁵ Gazarán-Gautier, Marie Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa-Calpe, p.32.

infancia. Se puede decir que es un ambiente adecuado para un crecimiento feliz. Pero estamos tratando de una muchacha de carácter sensible y frágil, y sobre todo hay que añadir que no gozaba de muy buena salud cuando era niña. De hecho, a los cuatro años sufrió una enfermedad que casi le costó la vida, y a los ocho volvió a sufrirla. Al referirse a sus recuerdos de infancia, Ana María Matute menciona los siguientes acontecimientos: “Mi infancia... Hay muchas cosas que contar: el colegio de monjas donde lo pasaba fatal, los cuentos de hadas, mis padres, la guerra y su terrible posguerra, los viajes en tren, los veranos en Mansilla de la Sierra.”⁶

Para una chica frágil, el colegio de monjas adonde iba antes de la guerra le resultó insoportable, incluso cuando cambió de colegio después de la guerra, todavía tuvo problemas en su relación con otras chicas de la misma edad. Por eso no es de extrañar que en su obra la vida del colegio siempre esté descrita como perteneciente a un ambiente extraño, y tampoco es extraña esa antipatía que sienten los personajes infantiles de sus obras hacia sus profesores. Así sucede, por ejemplo, cuando se describe el aspecto ridículo del profesor desde los ojos de Ivo, protagonista del cuento “La razón”; o cuando Donato, el chico del cuento “El río” de *Historias de la Artámila*, mata a su maestro antes de suicidarse.

Durante sus primeros años de vida, Ana María Matute vive entre las ciudades de Madrid y Barcelona por causa del trabajo de su padre. Este hecho también agudizó sus dificultades de adaptación al entorno y le causó sensación de alienación y de no pertenencia. En sus propias palabras:

Hasta que empezó la guerra, viajábamos regularmente de Barcelona a Madrid, porque mis padres dividían su tiempo entre las dos ciudades. Vivíamos seis meses en cada ciudad. Esto llegó a ser para nosotros algo desastroso porque nos partían por la mitad las tímidas e incipientes amistades e interrumpían el colegio. Siempre éramos los niños de ninguna parte. En Madrid éramos los catalanes, y en Barcelona, los madrileños. La infancia es más larga que la vida.⁷

⁶*Ibid.*, p. 34.

⁷*Ibid.*

Otra experiencia muy importante para la creación literaria matutiana es su vida en la casa de Mansilla de la Sierra, Logroño. Allí sus padres tenían una finca espléndida, a la que denominaban La Fundación, donde Ana María pasaba tres meses en verano.

Esa vida en el campo es la que le proporciona un ambiente y un paisaje grotescamente bello en muchas de sus obras, como por ejemplo sucede en *Los Abel*, *Fiesta al Noroeste*, en parte de *Los hijos muertos*, en los relatos “Los niños buenos”, “La ronda”, “No hacer nada”, etc. Además, la vida y la gente del campo también constituyen para ella una importante fuente de inspiración: “La dureza de aquella tierra, el caciquismo, la paciencia resignada de los campesinos han dejado mucha huella en mí.”⁸ Verdaderamente es fácil encontrar estas huellas en libros como *Los hijos muertos* e *Historias de la Artámila*.

Además de esto, el acercamiento a la naturaleza ejerce, sin duda alguna, una influencia determinante, tanto para la formación del carácter como para la de la novelística de la autora. Su preferencia por la naturaleza, los mitos, trastos, gnomo y hadas que fascinan tanto a la escritora, casi todo eso tiene sus raíces y como telón de fondo a Mansilla de la Sierra. Uno de los lugares favoritos de Matute es el bosque. Ella misma recuerda el bosque de Mansilla con mucho cariño:

Y los bosques; aquellos bosques eran algo especial. Eran un mundo misterioso que yo intuía lleno de hadas y duendes. Luego, ya con quince o dieciséis años, pasaba las mañanas enteras perdida entre los árboles y no regresaba hasta la hora de comer. Siempre pensaba en lo maravilloso que hubiera sido poder conservar esos momentos, disponer de una caja mágica en la que poder guardar los recuerdos adorados para después volver a disfrutar de ellos. Por la tarde, de vuelta a casa, me ponía a escribir.⁹

⁸ Couffon, Claude, “Una joven novelista española: Ana María Matute”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n. 54, (november, 1961), p. 55.

⁹ Gazarian-Gautier, *op. cit.*, p. 44.

Es también en el mismo Mansilla donde la joven escritora conoce la injusticia social, así como otros aspectos negativos de la sociedad. En una entrevista, Matute habla de una pelea de los chicos pobres, descalzos y sucios del campo. El chico maltratado tirado en el suelo la impresionó profundamente y dijo que era “la primera vez que tuve conciencia de la gran injusticia de la vida nuestra.”¹⁰ Este despertar de la conciencia significa un paso hacia una profundización en los problemas sociales para la escritora.

Según Víctor Fuentes, dos vivencias personales son de suma importancia para determinar el sentido temático de la obra de Ana María Matute. Se trata de la guerra civil y de los veraneos en Mansilla de la Sierra:

La guerra civil, y sus veraneos, acabada ésta, en Mansilla de la Sierra, pueblo castellano. La guerra le revela bruscamente, cuando apenas tenía once años, la existencia de un mundo ignorado: la sórdida realidad del hambre, el dolor y la muerte. En el Mansilla del Campo de la postguerra, se despertó en ella la conciencia de la gran injusticia de la vida; allí conoció por primera vez, la miseria y la fatídica resignación de los pueblos castellanos, la crueldad, la envidia y el odio; pasiones, todas, que dominan a los personajes de su obra.¹¹

1.1.1.2. El ambiente general

La guerra civil española de 1936 a 1939, tema imprescindible si nos referimos a la historia tanto social como literaria contemporánea, constituye el ambiente en el que crece nuestra escritora.

En los tiempos bélicos se produce la agudización de conflictos sociales, el cambio brusco del nivel de vida, el acercamiento al hambre, el dolor y la muerte, la revelación de la parte oscura del ser humano -la traición, el engaño, la venganza-.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ Martínez Cachero, José María, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia, 1985, p. 26.

Todo ello se presenta de manera brutal para la generación de Ana María Matute cuando sus miembros todavía eran niños. De hecho, ella tenía diez años cuando estalló la guerra. El impacto que le produjo fue indudablemente gigantesco y en cierto sentido definitivo. La misma escritora revela sus memorias sobre la guerra de esta forma:

El mundo cambió para nosotros de una manera brutal. Todo el mundo encerrado en el paréntesis que va desde la infancia a la adolescencia se había consumido en tres años de asombro y de descubrimiento demasiado brusco.¹²

Es un asunto que marca definitivamente la carrera literaria no sólo de Matute, sino también de toda una generación de escritores, comúnmente conocida como la “Generación del Medio Siglo”, e incluso de varias generaciones de escritores que han experimentado la guerra de distintas formas.

En este contexto histórico, Juan Carlos Curutchet considera que la literatura española de los años cincuenta es una “literatura de la crisis”, e indica tres características comunes, que suponen un resumen muy acertado de la importancia de este hecho en los escritores de la época:

En primer término, desechará cuidadosamente toda temática social o que presente connotaciones de esa índole. En segundo término, su tema central serán los conflictos individuales en su dimensión específicamente individual. En tercer término, un ambiguo sentimiento de culpabilidad provocará la resurrección de cierta temática que, en sus rasgos más genéricos, podrá definirse como nostalgia de la edad dorada y que sistemáticamente, asumirá las características de un canto de cisne muy metafóricamente espejados en los recuerdos de la niñez.¹³

Con esas afirmaciones de Curutchet, no es difícil entender e interpretar los temas que con tanta frecuencia desarrollan los escritores de la Generación del Medio Siglo,

¹² Gazarian- Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, p. 72.

¹³ Curutchet, Juan Carlos, *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, pp. 26-27.

Ana María Matute incluida, si nos ponemos de acuerdo con que ellos se encuentran en una situación apocalíptica tanto desde la perspectiva sociopolítica como desde la literaria, y que el problema predominante de su vida es “ese Dolor con mayúsculas”,¹⁴ del que se derivan tan naturalmente las preocupaciones de vivir, reflejadas en temáticas como la soledad, la incapacidad de comunicación eficiente, la miseria, el pesimismo o el fatalismo, así como las preocupaciones vinculadas a la inseguridad, desarrolladas en temas como la trampa, la mentira, la traición, y por último una preocupación definitiva y eterna del ser humano que es la relativa a la muerte. Estos temas no son exclusivos sino tan naturales y universales, y cualquier escritor de cualquier continente y de cualquier tiempo puede recurrir a ellos si se encuentra en momentos de crisis parecidos.

En el caso de Matute, ella manifiesta que es la guerra la que le hace madurar como escritora:

¡Me di cuenta de tantas cosas!; cosa inexplicables que tuve que escribir para poder desahogarme. Creo que así me hice escritora de verdad. Esa frustración, esa tristeza se pueden transmitir a través de los libros. Por eso empecé a escribir tan joven, y todavía continuó, y nada más. Ese fue y es mi medio de comunicación, el único que conozco: la palabra.¹⁵

Como ya hay muchos estudios sobre este aspecto, creemos innecesario desarrollar más esta parte.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵ Gazarán-Gautier, Marie Lise, *op.cit.*, p. 73.

¹⁶ La relación inseparable entre la guerra civil española y la literatura de posguerra se encuentra en casi todos los libros que tratan la literatura de esa época. Para el análisis de la relación entre la Generación del Medio Siglo y la guerra civil, pueden verse por ejemplo, Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Edicusa, 1972; Martínez Cachero, José María, *La novela española entre 1936-1980: historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985, entre muchos otros.

1.1.1.3. El factor interno

Desde la afirmación de Matute según la cual “la infancia es más larga que la vida”, nos atrevemos a decir que el tono de amargura y la sensación de soledad que enlaza toda su creación literaria, es algo que nace con su propio carácter. Como hemos señalado antes, Ana María Matute es una muchacha sensible y frágil que encuentra difícil adaptarse al ambiente social (en su caso se refiere a la vida del colegio). Ella admite que había sido un poco tartamuda cuando era niña. Pero esto no quiere decir que no poseyera un mundo interior poderoso, y no aspirara a la comunicación. En realidad, todo lo hace a su manera. Su mejor forma de comunicación es la escritura, como ella misma revela:

En el colegio, las niñas se reían de mí y esto, junto a lo tímida que era y aún soy, hacía que casi siempre estuviese callada. Por eso, la literatura fue para mí una liberación, fue hallar el medio para comunicarme con el mundo exterior y expresar mi espíritu.¹⁷

Hay muchos artículos en los que se afirma¹⁸ que Ana María Matute es una escritora al nacer, porque empieza a escribir a muy temprana edad, y es una autora autodidacta. Pero hay que tener en cuenta que el impulso interior que le hace escribir tan tempranamente es la profunda soledad que experimenta una niña tan sensible como ella. Esta soledad no se deriva de factores exteriores, pues no le faltaba el cariño familiar ni conocía mucho la crueldad antes de la guerra, sino que viene de un espíritu tan delicado, sensible y frágil como el suyo. La soledad del espíritu es el impulso más poderoso para la formación de un verdadero escritor, si tenemos en cuenta nombres como los de Kafka, Proust, Stendhal o García Lorca, entre otros muchos. En este

¹⁷ Gazarán-Gautier, Marie Lise, *op.cit.*, p.40.

¹⁸ Véase por ejemplo, Couffon, Claude, “Una joven novelista española: Ana María Matute”, *op.cit.*, pp. 52-55.

sentido, sí que comparto la idea de que Matute es una escritora al nacer. La propia escritora tiene plena conciencia de esta situación cuando afirma lo siguiente:

La soledad es una de las grandes razones por las que se escribe. Así de esta soledad nació mi mundo, no el de los demás, éste en el que yo no entendía nunca más y en el que siempre lo hacía todo mal. Así nació el mío, el que creé para mí y donde me refugiaba siempre que me hacía falta. Yo a los cinco años, ya leía y escribía y, cuando se apagaba la luz de casa, encendía una linterna para leer debajo de las sábanas. Eran los ratos mejores, con la emoción de poder ser descubierta.¹⁹

Al referirse a la creación matutiana, los investigadores suelen coincidir en utilizar vocablos como “el mundo novelesco” o “el mundo propio” de la escritora. Es una palabra muy acertada porque la autora crea intencionalmente otro espacio y otro tiempo propios por medio de la escritura. Por otra parte quiero destacar que en el párrafo arriba citado, se ve el gran deseo de Matute de apartarse al mundo real, y que la intención de ocultarse es notable. También podemos tener como prueba su gran interés por el juego del teatro y del titiritero, de los que habla tantas veces en diálogos y entrevistas, y que son tan profusamente descritos en su obra. Creo que esta tendencia a huir, a ocultarse, a llevar máscaras, a crearse otro mundo, así como la fantasía inventada, parte fundamentalmente del carácter de la escritora, y no del suceso bélico sufrido por su generación, como opinan algunos.²⁰ Es el mundo propio de Matute, inocente y puro, no excepcional en una niña. Porque ciertamente Matute dice en más de una ocasión que se considera una niña de doce años, como ya se ha señalado y como se pone de relieve en el texto siguiente:

El asombro de los doce años ante el mundo aún no me ha pasado, por eso creo que me detuve a esa edad. No he podido remediarlo. Así intento, a través de la

¹⁹ Gazarán-Gautier, Marie Lise, *op.cit.*, p. 45.

²⁰ Por ejemplo, Eduardo Godoy Gallardo, en su libro *La infancia en la narrativa española de posguerra*, atribuye a la tendencia de huir de la realidad reflejada en los protagonistas infantiles de la obra de posguerra civil ser el “centro motor”, e ignora al mismo tiempo los factores interiores de los autores. Véase a Godoy Gallardo, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor, 1979.

interpretación de este asombro y a través de la búsqueda de mí misma, llegar a comprender a los demás, llegar a una verdadera fraternidad.²¹

En realidad, estamos hablando de una escritora que posee una de las obras más líricas y más ricas, con un corazón tan inocente y claro, que a pesar de todo el entorno exterior, a pesar de los temas y ambientes cambiantes, siempre trata de crear un mundo subjetivo que nace del interior de su espíritu fantástico.

1.1.2. Tabla cronológica

Con el fin de poner de relieve los momentos más significativos en la vida de Ana María Matute y de hacerlos más fácilmente visibles, a continuación se inserta una tabla cronológica en la que aparecen los datos más notables de su biografía, tanto personal como literaria:

1926, 26 de julio. Nació Ana María Matute en Barcelona, de padre catalán y madre castellana. Es la segunda hija y tiene cinco hermanos, dos hombres y tres mujeres, en una familia acomodada de la burguesía industrial catalana. Su padre tenía una fábrica de paraguas.

1930-1931. A los cuatro años de edad sufrió una infección de riñón que casi le causó la muerte, y al año siguiente escribió el primer cuento de su vida, ilustrado por ella misma.

1934. A los ocho años, volvió a sufrir otra enfermedad, tan grave que sus padres la llevaron a la casa de sus abuelos situada en Mansilla de la Sierra, para que la niña mejorara en el ámbito rural. La vida en el campo le dio la oportunidad de conocer dos aspectos que serán importantes para la creación literaria de la futura escritora: “la naturaleza y la gente del campo”. Vivió también en

²¹ Gazarán-Gautier, Marie Lise, *op.cit.*, p. 178.

-
- Barcelona, Castilla y Mallorca. Se educó en un colegio religioso de monjas de Madrid.
1936. Estalló la guerra civil, suceso que marca definitivamente la vida como escritora de Ana María Matute. En este año escribió su primera revista, que se llamó *Shibyi*. Ella misma se encargaba de la ilustración.
1939. Volvió al colegio para continuar con sus preferencias artísticas: escribir, estudiar pintura y tocar el violín.
1942. Apareció publicado su primer cuento, “El chico de al lado”, en *Destino*.
1943. Tuvo lugar la escritura de su primera novela, *Pequeño teatro*, por la que el director de la editorial Destino de aquel entonces, Ignacio Agustí le ofreció un contrato de 3.000 pesetas por su publicación. Sin embargo, la obra no vio la luz hasta después de ocho años.
1948. Salió la novela *Los Abel*, en Destino, y fue semifinalista del IV Premio Nadal.
1949. Escribió la novela *Luci érnagas* y quedó semifinalista del Premio Nadal, pero no logró publicar la obra por razones de censura hasta que en el año 1955 pudo publicar una revisión de esta obra titulada *En esta tierra*. La revisión la hizo por requerimientos de la editorial, y a ella misma no le gustó nada ese cambio. En 1993, finalmente, logró recuperar la versión original y publicarla.
1952. La joven escritora se casó con el poeta Ramón Eugenio de Goicoechea, matrimonio que no funcionó bien y duró poco tiempo.
- Este mismo año, su novela corta *Fiesta al Noroeste* ganó el Premio Café Gijón.
1953. Publicación de *Fiesta al Noroeste* en la editorial de Afrodisio Aguado. Publicación de la colección de cuentos *La pequeña vida* en Tecnos. Más tarde, en otras publicaciones, se llamará *El tiempo*.
1954. Nacimiento de su hijo Juan Pablo.
- Mejó y publicó su primera novela *Pequeño teatro*, que ganó el III Premio Planeta.

-
1956. Publicación de *Los niños tontos* en Arión. Es un libro especial para Matute.²²
1957. Salió su primera obra de literatura infantil, un cuento para niños: “El país de la pizarra” (Molino).
- En el mismo año publicó *El tiempo* (Mateu).
1958. Publicación de la novela *Los hijos muertos*, que ganó el Premio de la Crítica y al año siguiente el Premio Nacional de Literatura.
1959. Recibió el Premio Nacional de Literatura por *Los hijos muertos*.
1960. Publicación de una de sus novelas mejor acogidas, *Primera memoria*, con la que logró el XVI Premio Nadal.
- Este año también aparecieron dos libros infantiles: *Paulina, el mundo y las estrellas* (Garbo) y *El saltamontes verde y el aprendiz* (Lumen).
1961. Es un año rico en publicaciones de cuentos y novelas cortas. Vieron la luz *El arrepentido* (Rocas), *Libro de juegos para los niños de los otros* (Lumen), *Historias de la Artámila* (Destino), *Tres y un sueño* (Destino) y un libro de ensayos, *A la mitad del camino* (Rocas).
1962. Separación de su marido Ramón Eugenio de Goicoechea;
- Publicación de *Caballito loco*.
1963. Viajó a Grecia, Francia, Alemania, Bélgica, Suiza y Corfú. Salió *El río* (Argos), libro de ensayos.
1964. Visitó por vez primera Estados Unidos, y dio conferencias en diferentes universidades americanas. Publicó la novela *Los soldados lloran de noche* (Destino), que le ayudó a obtener el Premio Fastenrath de la Real Academia Española.
- Publicación de *Algunos muchachos* (Destino), otro libro de cuentos.

²² “Recuerdo que lo escribían los cafés, en pedazos de papel sueltos, mientras esperaba a mi marido (y ciertamente en épocas muy duras para nosotros). Fue mi marido quien reunió estos pequeños fragmentos- No sé como titularlos- y formó con ellos un volumen. Pienso a menudo que si él no hubiera hecho esto, aquellos pequeños papelitos escritos- algunos de ellos al dorso de una cartulina de menú- estarían olvidados en el fondo de un cajón. Y ahora es uno de los libros más queridos por mí”, Coufon, Claude, *op. cit.*, p. 55.

1965. Salió otro cuento para niños “El polizón del Ulises” (Lumen), que ganó el Premio Lazarillo de ese mismo año.

1965-1968. Fue como lectora a Bloomington (Indiana) y en 1968 a Norman (Oklahoma).

Cambió su residencia a Sitges.

1969. Aparición de *La trampa* (Destino), que constituye el último volumen de su trilogía *Los mercaderes*.²³

1970. Se adhirió a protesta de literatos e intelectuales y provocó represalias del franquismo, con motivo de lo cual no pudo ir a Dinamarca a recibir una mención honorífica concedida por el jurado seleccionador del Premio Hans Cristian Andersen, conocido como el Nobel de la literatura infantil.²⁴

1971. Publicación de la novela *La torre vigía* (Lumen).

Aquí termina la primera etapa de creación literaria de Ana María Matute. En los casi veinte años siguientes no sacó a la luz obras importantes, excepto la reproducción de sus obras ya creadas y algunos cuentos, entre los cuales, la mayoría son para niños. Sus publicaciones en estos años son las siguientes:

1972, *Carnavalito* (Lumen);

El aprendiz (Lumen).

1983. Publicó el cuento “Sólo un pie descalzo” (Lumen), y al año siguiente ganó el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil.

1990. Tras casi veinte años de silencio, la escritora volvió con un libro de relatos para niños, *La Virgen de Antioquía y otros relatos*, (Mondadori España). Y así se

²³ Los tres volúmenes que forman parte de la trilogía *Los mercaderes* son respectivamente *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*.

²⁴ Esta información se ve en “La creación literaria infantil de Ana María Matute”, tesis doctoral no publicada de Acevedo, Mario A. Texas Tech University, 1979, pp.7-8.

inició la segunda etapa²⁵ de su creación literaria, en la cual ya posee un nuevo estilo personal.

1991. Publicación de *El árbol de oro y otros relatos* (Bruño), colección de cuentos para niños.

1993. Salíó una colección de cuentos *De ninguna parte y otros relatos* (Fundación de los Ferrocarriles Españoles), en la que sólo el primero había sido escrito por Matute. El resto incluye cuentos de Meliano Peraile, Álvaro Medina de Toro o Luis Blanco Vila, por mencionar sólo algunos.

1995. El relato “El verdadero final de La Bella Durmiente” (Lumen), es una recreación del cuento de hadas tradicional escrito por Charles Perrault. Ganó el Premio Ciudad de Barcelona.

1996. Publicación de *Olvidado Rey Gudú* (Espasa-Calpe), que contribuye a la llamada novela neo-caballeresca. La publicación de esta novela es significativa para la creación de Matute, y se ha convertido en una obra muy importante para la literatura española contemporánea.

En este mismo año, también salió el cuento “Cuaderno para cuentas”, en la colección *Madres e hijas* (Anagrama).

1997. Publicación de *Casa de juegos prohibidos* (Espasa-Calpe);

Aparición de *La ciudad de la luz*, (Rafael Inglada).

1998. Ingresó en La Real Academia Española el 18 de enero con el discurso titulado “En el bosque”, y tomó posesión de la letra K. Es una de las cuatro mujeres que ha recibido este honor.

Publicación de *Los de la tienda; El maestro* (Plaza y Janés);

Publicación de *Cuentos del mar* (Sociedad Estatal Lisboa"98).

2000. Publicación de *Todos mis cuentos* (Lumen);

Sacó a luz otra novela *Aranmanoth* (Espasa-Calpe), también ambientada en la Edad Media.

²⁵ Un caso excepcional es la novela *La torre vigía*, que aunque fue publicada en 1971, en los capítulos posteriores va a incluirse en la segunda etapa creativa de Matute por la semejanza de temas y estilo.

2007. Ganó el Premio Nacional de las Letras Españolas, otorgado por el Ministerio de Cultura de España, que se concede en reconocimiento al conjunto de la obra literaria de un escritor español, en cualquiera de las lenguas oficiales del país.

2008. Publicación de la última novela hasta la fecha, *Paraíso inhabitado* (Destino).

2010. Es un año muy fecundo para Matute. Quedó finalista del Premio Príncipe de Asturias de las Letras y fue galardonada del Premio Miguel de Cervantes. Ella es la tercera mujer que recibe este galardón, el más prestigioso de las letras hispanas.²⁶

También publicó *La puerta de la luna* (Destino), que es una colección de sus cuentos publicados.²⁷

1.2. La Generación del Medio Siglo

La Generación del Medio Siglo ocupa un lugar muy importante en la literatura española de posguerra. A continuación vamos a aludir a los contextos histórico, social y literario bajo los que nace y crece esta generación de escritores, y a presentar los temas y técnicas más destacados, enfatizando los elementos más estrechamente vinculados con la escritora que nos interesa.

²⁶ Desde que fuera fundado hace tres décadas, también lo han recibido la filósofa española Mar á Zambrano (1988) y la poeta cubana Dulce Mar á Loynaz (1992). La información viene de la noticia publicada el 17 de abril de 2011 en la página web de *El País*. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Ana/Maria/Matute/inventa/vive/elpepucul/20110427elpepucul_3/Tes.

²⁷ La información de esta tabla cronológica está basada en las siguientes fuentes: Acevado, Mario A, “La creación literaria infantil de Ana María Matute”, *op.cit.*; Rom á Rosa, *Ana M.ª Matute*, Madrid, Epesa, 1971; D áz, Janet, *Ana Mar á Matute*, Nueva York, Twayne, 1971; los datos digitales de la Biblioteca Nacional de España, hasta el 23 de abril de 2011; páginas web sobre Ana Mar á Maute (16 de junio de 2011): <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/home.html>; <http://escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=8>; <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/matute.htm>.

1.2.1. Contexto histórico - social

En los años cincuenta del siglo pasado, el dictador Francisco Franco decidió cambiar sus estrategias para mejorar la economía de España y hacer que el país saliera de la postración devastadora de la guerra.

Esta nueva actitud se refleja primero en la mejor relación entre el régimen franquista y la Iglesia, y se hace explícita en la firma de un nuevo concordato entre el Caudillo y el Papa Pío XII.

En el aspecto diplomático, el régimen de Franco sostuvo una actitud más activa y abierta y logró que las Naciones Unidas reanudaran las relaciones diplomáticas con España en noviembre de 1951. En noviembre del año siguiente, España fue admitida en la UNESCO, y en 1953 obtuvo la ayuda económica de Estados Unidos a condición de que los americanos instalaran a sus militares en cuatro bases aéreas del territorio español. Finalmente, el país entró en la ONU en diciembre del año 1955.

Pese a los nuevos cambios y actitudes, el descontento popular y el conflicto entre el pueblo y el régimen alcanzaron gran intensidad. En 1956 tuvo lugar un enfrentamiento entre estudiantes de izquierdas y falangistas en la antigua Facultad de Derecho de Madrid, y al año siguiente se declaró una gran huelga de usuarios de transportes en la ciudad de Barcelona.²⁸

En el aspecto industrial, desde 1951 se inicia en España la industrialización, movimiento que tuvo una consecuencia llamativa: el abandono de las zonas rurales y la inmigración del campo a las ciudades debido a la necesidad de empleados de las fábricas, suceso que trae otro efecto, según Fernando Álvarez Palacio: “[e]l proceso de adaptación al medio de unas masas que pierden su hábitat tradicional para enraizarse en un nuevo estadio que, por las circunstancias socioculturales y económicas que el mismo lleva implícitas, dará lugar a una lenta evolución de

²⁸ Pérez, Joseph, *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 638-667.

enquistamiento y asentamientos definitivos en el ambiente en que se insertan.”²⁹ Todos estos conflictos sociales y económicos se reflejan de una forma u otra en la creación literaria de los novelistas de esa época.

1.2.2. Contexto literario

En marzo de 1941 la Censura entró en vigor como Ley cultural y estipuló “que intervendrá en los planes editoriales que todos los editores deben enviar, cuidando, fundamentalmente, de tres aspectos: ortodoxia, moral y rigor político”.³⁰ Este control y estancamiento se implantan no sólo en el sector de publicaciones, sino también en el cine y el teatro. Los escritores, si querían publicar sus obras, tenían muchas dificultades y se veían obligados a someterse a una “segunda censura” o autocensura para poder sacar a la luz sus escritos. Por eso Martínez Cachero llama a la década de los 40 “los años difíciles y oscuros”.³¹

Esta situación de censura perduró hasta hace poco tiempo, y afectó de manera negativa a la cultura española. En este sentido, Juan Carlos Curutchet habla de la “crisis de incomunicación” producida con motivo de la situación político-social de esos años: “Siempre, absolutamente siempre, las crisis de incomunicación en la literatura se han correspondido, en el tiempo y en el espacio, con una crisis similar de las estructuras político-sociales en que se produjeron”.³²

En este contexto de posguerra, la generación del 98 fue “objeto y víctima propiciatoria de comentarios y denostaciones”;³³ por otra parte, se sigue valorando mucho la tradición realista en las creaciones literarias de escritores como Camilo José Cela, Gonzalo Torrente Ballester, José Suárez Carreño, por sólo mencionar algunos,

²⁹ Álvarez Palacios, Fernando, *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid, Edicusa, 1975, p. 43.

³⁰ *Ibid.*, p. 15.

³¹ Martínez Cachero, José María, *La novela española entre 1936 y 1980*, ed. cit., p. 51.

³² Curutchet, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 24.

³³ *Ibid.*, p. 74.

que piensan que “la novela es acción”, y se confiesan admiradores de Baroja.³⁴ Los escritores de esa época intentan revelar la crueldad y la violencia del mundo con palabras directas y expresivas. Según Martínez Cachero, hay varios términos que indican esta tendencia, que son “naturalismo (de ordinario, calificado de zolesco); nuevo realismo o neo-realismo; miserabilismo o excrementalismo, y tremendismo”.³⁵ De éstos vamos a destacar el llamado *tremendismo* por ser un vocablo más fuerte y también porque ha dejado cierta influencia en la escritora que tenemos como objeto de estudio en esta tesis.

El término *tremendismo* fue inventado por el poeta Antonio de Zubiaurre, que lo define como un “impresionante afán hacia lo trascendente y grande, hacia lo fuerte y violento”.³⁶ Esta corriente tiene como característica ostensible la utilización de un vocablo fuerte, espantoso, que describe de manera a veces excesivamente realista escenarios sangrientos, violentos y desagradables. Aunque esta tendencia tiene ya algunos antecedentes en la novela picaresca y en la obra de Quevedo, quizá los ejemplos más representativos y más comentados de la década de la que hablamos aquí pueden reducirse a dos novelas: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, y *Nada* (1944) de Carmen Laforet, aunque según Tomás Borrás hay otros escritores que recurren a esta tendencia, como García Serrano o García Suárez; mientras José Luis Cano opina que son las mujeres las que “con mayor entusiasmo se han sometido a la nueva corriente del género”, y cita los nombres de Susana March, Rosa María Cajal y Ana María Matute.³⁷

La familia de Pascual Duarte, una vez publicada, recibió muchas críticas durante bastante tiempo. En cuanto a su estilo novelesco, aparecen comentarios variados incluso opuestos. A mi juicio el comentario más justo sobre esta novela es el que hizo Eugenio de Nora, que reproduzco a continuación:

³⁴ José Suárez Carreño hizo una declaración a este respecto al recibir el Premio Nadal de 1949 en la que se manifestó seguidor del autor de *El árbol de la ciencia*.

³⁵ Martínez Cachero, José María, *op. cit.*, p. 114.

³⁶ Zubiaurre, Antonio de, *Tremendismo y acción*, Madrid, Alférez, 1974, p. 2.

³⁷ Análisis del matiz tremendista de Matute la vamos a hacer en capítulos posteriores. Martínez Cachero, José María, *op. cit.*, p.118.

Dos aspectos sorprendieron a los lectores en esta obra primigenia del narrador: la prosa llena de fuerza, de penetrante expresividad –y también de gracia apicarada y agresiva-, y el truculento y sombrío patetismo del asunto: la vida desgraciada y los crímenes horribles de un mísero campesino extremeño que, con todo su cariz de monstruo, esconde un alma más bien tímida, ásperamente tierna [...] E incluso posee un elemental pero auténtico sentido de lo justo y lo humano.³⁸

Otra novela, escrita por una joven estudiante de Barcelona, y que obtuvo un gran éxito de público, constituye otro hito al que no se puede dejar de aludir si hablamos de la novela de los años inmediatamente anteriores a la mitad del siglo XX. *Nada* (1944) de Carmen Laforet narra la experiencia y vida de una estudiante en Barcelona. Su vocabulario sencillo y penetrante, la figuración exitosa de la protagonista –Andrea-, que posteriormente formará parte de una serie de protagonistas femeninas denominadas “las chicas raras”, influyó de forma marcada en la creación de algunos autores posteriores que pertenecen a la que llamamos Generación del Medio Siglo. Con respecto al estilo relacionado con el tremendismo, acudimos otra vez al comentario de Eugenio de Nora:

La impresión inicial [...] es la de encerrarnos en un “ambiente” enrarecido y asfixiante; no la de conocer seres humanos completos, con la dosificación “normal” de vulgaridad y rareza, insignificancia o carácter, transparencia o complejidad que la vida real casi siempre ofrece, sino la de enfrentarnos con una galería de desequilibrados que, por rara casualidad, no sólo “andan sueltos”, sino que están juntos [...] Mucha singularidad, [...] percepción intensa, obsesionante, [...] hasta el detalle mínimo cargado de significación, capaz de una hiriente percusión psíquica, pero desconexión casi completa con el mundo objetivo en toda su extensión y complejidad real.³⁹

Por otra parte, y siguiendo a Sanz Villanueva, tampoco hay que olvidar a los escritores exiliados que aportan buenas obras, como por ejemplo, según él mismo afirma, “Max Aub (*Campo cerrado*, 1943; *Campo de sangre*, 1945), Sender

³⁸ Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, III, Madrid, Castalia, p. 69.

³⁹ *Ibid.*, p. 105.

(*Epitalamio del prieto Trinidad*, 1942; *Crónica del alba*, 1942; *El rey de la reina*, 1947; *La esfera*, 1947), Francisco Ayala (*La cabeza del cordero*, 1949)”.⁴⁰

La publicación literaria de Camilo José Cela fue muy amplia después del éxito de *La familia de Pascual Duarte*. Vieron la luz *Las nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944) o *Viaje a la Alcarria* (1948), pero es su novela *La Colmena*, publicada en el año 1951, la que superó estéticamente a *La familia...* y encabezó la literatura española de los años 50. En este sentido, renovó las técnicas literarias: el tiempo y espacio reducido, el protagonismo colectivo y la falta de protagonista individual, así como la estructura compleja, todo lo cual sitúa a la obra en un lugar muy importante para el críptico. Son las obras de Cela las que abrieron un nuevo camino al Realismo, en el que seguirán profundizando y desarrollando una nueva generación de escritores de la que vamos a hablar más adelante.

En el contexto literario de los oscuros años 40 de la censura, aparecen algunos nombres como Camilo José Cela, José Suárez Carreño, Elena Quiroga, Miguel Delibes, Carmen Laforet, Juan Antonio de Zunzunegui o José María Alfaro, por mencionar sólo algunos, que iluminan el terreno literario español. Se trata de otra generación de jóvenes que también sufrieron en su infancia la guerra civil, y que también empezaron a publicar y a hacer sus contribuciones en la década siguiente. Posteriormente fueron conocidos con el nombre de “Generación del Medio Siglo”.

1.2.3. La influencia de las culturas extranjeras

La influencia ejercida por las culturas extranjeras fue muy importante en la España de los años cincuenta, entre las cuales es imprescindible hablar del cine neorrealista italiano.

⁴⁰ Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Edicusa, pp.40-41.

Generalmente se considera que el término *neorrealismo* apareció en Italia a partir de 1945. Después de la Segunda Guerra Mundial, este término empezó a popularizarse con la contribución de dos directores cinematográficos de excelencia: Roberto Rossellini y Vittorio De Sica. En los siguientes diez años, es decir, de 1945 a 1955, el cine italiano se hizo tan popular y poderosamente influyente que puede compararse con la gran producción cinematográfica de EE.UU.

Las películas italianas de esa época se centran en el suceso bélico recién ocurrido en Europa, y utilizan como temas la guerra y la resistencia. Como Luis Miguel Fernández Fernández comenta en su libro sobre este tema: “La guerra y la resistencia constituyen en el primero de los temas del cine”⁴¹, y las películas revelan “las lacras del pueblo italiano en la posguerra”.⁴²

El conocimiento de los españoles sobre el cine neorrealista italiano es algo tardío en comparación con lo sucedido en otros países europeos debido al régimen franquista. No fue hasta 1950, cuando se proyectaron dos películas: *Roma, città aperta*, de Roberto Rosellini y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica.

La corriente del neorrealismo italiano influye casi de manera inmediata en el teatro español, cuya renovación se asimila bastante al carácter del cine. Interpretaciones y aprendizaje del neorrealismo cinematográfico también surgieron apoyando “un realismo como documento de la vida colectiva del presente, pero un realismo humano, lleno de ternura y poesía, capaz de trascender la vulgaridad cotidiana hasta una dimensión más universal”.⁴³ Posteriormente, empezaron a entrar en España más películas italianas. En este sentido vale la pena mencionar a Muñoz Suay, que hizo una contribución importante en relación con la introducción del cine italiano; los dos directores cinematográficos Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, que siguiendo el ejemplo del Realismo y la nueva forma estructural, renovaron progresivamente la estética de la filmografía española de aquel entonces;

⁴¹ Fernández Fernández, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 22.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

así como los dramaturgos López Rubio, Joaquín Calvo Sotelo, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y Antonio Buero Vallejo, que contribuyeron extraordinariamente a la renovación teatral, y que se dirigen hacia una tendencia realista y hacia “un teatro de compromiso”.⁴⁴

En el terreno de la literatura, se observa una interpretación e influencia mutua entre los escritores y el cine. Los escritores participaron en la actividad cinematográfica con la escritura de guiones, y ahí se pueden citar nombres como Ignacio Aldecoa y Fernández Santos. Además, el cine neorrealista deja huella en la creación literaria de algunos escritores, como por ejemplo en Carmen Martín Gaité, que expresa sus pensamientos sobre el cine a través del protagonista de uno de sus cuentos, y dice las siguientes palabras, ya citadas por Fernández Fernández en su libro *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*:

Dijo que el documental era tan interesante o más que las películas con argumento, que, o bien eran incapaces de dar la sensación de realidad, o la camuflaban... Pero en un documental se pueden sacar las cosas que no cambian. Las que están siempre ahí a la vista, como cuando éramos pequeños. Y si está bien hecho es arte. Es verdad.⁴⁵

Además del fuerte impacto del cine neorrealista italiano, no hay que olvidar la función que juegan el cine americano, así como las traducciones de obras extranjeras, sobre todo la novela americana y la narrativa francesa que marcan el terreno cultural de la España de los años 50.

Cabe añadir que en los años 50, además de la mayor libertad relativa en la censura para los escritores -que les permite conocer las culturas extranjeras arriba mencionadas-, esta flexibilidad y acercamiento también se debe a las nuevas políticas editoriales. Según Sanz Villanueva, “no podemos olvidar una política editorial más abierta e inteligente, en la que hay que destacar la actividad de Carlos Barral, que

⁴⁴ Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, vol.6/2, Barcelona, Ariel, 1985, p. 242.

⁴⁵ Martín Gaité, Carmen, *El balneario*, Barcelona, Destino, 1977, pp. 157-158.

desde Seix Barral lanza a nuestro ámbito cultural los autores y obras más importantes de la novela mundial.”⁴⁶

1.2.4. La Generación del Medio Siglo

La Generación del Medio Siglo ocupa un lugar muy importante en la literatura española reciente, y sus publicaciones, conocidas por primera vez en los años 50, aportan a las décadas 60 y 70 ejemplos muy relevantes. Algunos escritores siguen publicando sus obras años después, incluso hasta hoy en día, la primera década del siglo XXI. Es una generación que ha experimentado, participado y contribuido a la renovación y cambios más notables de la literatura española contemporánea a partir de los terribles años 40, cuando la literatura vive momentos de crisis debido a la guerra y a la estricta censura del régimen franquista. Por lo tanto, se puede decir que esta generación constituye un grupo imprescindible si se quiere conocer la transición y el proceso de la literatura española moderna.

1.2.4.1. Definición

Según Martínez Cachero, “se trata de quienes eran niños cuando la guerra civil española, cuyas peripecias y consecuencias padecieron, y que, al mediar el siglo, van haciendo acto de presencia con su peculiar talante, no unánime ni mucho menos.”⁴⁷

Martínez Cachero⁴⁸ clasifica a los escritores de la Generación de los 50 en dos grupos, “un grupo homogéneo, de amigos de formación universitaria, rebelde, pero no

⁴⁶ Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual*, ed.cit., p. 44.

⁴⁷ Martínez Cachero, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁸ El mismo Martínez Cachero también agrupa a los escritores de esta generación por orden cronológico desde su nacimiento. Los interesados pueden acudir al mismo libro mencionado en la cita, pp. 173-174.

politizado, y que son los primeros cronológicamente”, y el otro “un grupo caracterizado por el realismo crítico, que busca una concreta eficacia político-social, de denuncia”. Pone a Ana María Matute en el primer grupo junto con Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité. Mientras en el segundo, incluye a Jesús López Pacheco, Juan García Hortelano, Antonio Ferrer, Armando López Salinas y José Manuel Caballero Bonald.⁴⁹

Un caso especial es el de Juan Goytisolo, que empezó a escribir y publicar junto a la generación de Cela y Delibes entre otros, pero también forma parte de este grupo de escritores de los años 50.⁵⁰

Generalmente se considera que la Generación del Medio Siglo la forman escritores que nacieron entre 1925 y 1936, y que publicaron sus primeras obras en los años 50. Esta generación también ha sido conocida como la de los “niños asombrados de la guerra”, según la famosa frase de Ana María Matute.

Por otra parte, Juan Carlos Curuchet define a esta generación como “testimonial”, porque son escritores “nacidos después de 1925, [que] contaban muy poca edad durante el transcurso de la guerra. Estos escritores no participan de ella, sino que la sufren como espectadores mudos, lo que les impediría caer en la visión parcializada de novelistas anteriores como Cela y Gironella...”⁵¹

1.2.4.2. Evolución

En la década de los cincuenta, además de la publicación de nuevas obras de los escritores que ya gozan de fama (por ejemplo *La colmena* de Cela, *La noria de Luis Romero*, *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Bellester y *Mi idolatrado hijo Sisí* de Miguel Delibes), de los jóvenes escritores de la generación de que hablamos salen obras no menos interesantes como *El fugor de la sangre* (1954) de Ignacio Aldecoa,

⁴⁹ Martín Cachero, *op.cit.*, pp. 172-173.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 171-173.

⁵¹ Curuchet, Juan Carlos, *op.cit.*, p. 59.

Los brazos (1954) de Jesús Fernández Santos, *Juegos de manos* (1954) de Juan Goytisolo, *Pequeño teatro* (1954) de Ana María Matute; *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, y *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité, por mencionar sólo algunos.

Cabe señalar que las cuatro novelas de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo y Ana María Matute, todas publicadas en 1954, poseen características realistas parecidas, y según Curutchet, “en torno de ciertos postulados éticos y estéticos darán a esta generación un carácter de movimiento colectivo de que hasta entonces había carecido”.⁵²

El mayor número de actividades de la Generación del Medio Siglo tiene lugar respectivamente en dos centros: Madrid y Barcelona. En Madrid tienen como eje de actividad la *Revista Española*, que es una revista de crítica literaria bimestral editada por Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre y Rafael Sánchez Ferlosio, y financiada por Antonio Rodríguez Moñino. Su primer número salió en mayo de 1953, y terminó con el número sexto en abril de 1954. Participaron en esta actividad otros escritores como Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité o Juan Benet, entre otros.

En Barcelona, de forma paralela, apareció la revista *Laye* (1950-1954), que está considerada como el punto de partida de la Generación del Medio Siglo en la ciudad condal. Entre los jóvenes participantes sobresalen nombres como José María Castellet, Jaime Gil de Biedma, Juan y José Agustín Goytisolo, Gabriel y Juan Ferrat, Manuel Sacristán, Carlos Barral, etc.

Es una generación que se encuentra, como hemos mencionado arriba, en un entorno relativamente más libre, que le permite el acceso a las culturas del exterior, es decir, a la novela americana, el cine neorrealista italiano, la narrativa francesa, entre otros, hecho que les otorga unas posibilidades y una visión más amplia. Como indica Eugenio de Nora: “esta nueva juventud está, al contrario, lo bastante libre de prejuicios como para ser, en cierto modo, ingenua -ingenuamente realista-, y sigue

⁵² *Ibid.*, p. 59.

dotada de una reserva de salud y de entusiasmo que no le permite renunciar a la esperanza.”⁵³

1.2.4.3. Características generales de la Generación del Medio Siglo

Frente a los problemas externos e interiores que sufren los escritores, esta generación destaca mucho la función y el compromiso sociales en su creación literaria. Son, según Martínez Cachero, escritores que “prefieren lo ético a lo estético, antepone[n] la política a la literatura y consideran que el arte solamente se justifica si está al servicio de una ideología.”⁵⁴ Y toma a Ana María Matute como ejemplo:

Carece de sentido para Ana María Matute aquella novela que no resulte desagradable a los paladares burgueses y esteticistas, tan estragados sin duda, pues a la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla.⁵⁵

Álvarez Palacio sostiene la misma idea, y cree que existe una intención común de estos escritores, que es “el inconformismo, la denuncia de las injusticias que detecta.”⁵⁶ También proclama que “se entiende la literatura como arma para la transformación de la sociedad, situación en la que se empeña el novelista social, y de cuyo empeño han quedado diversas muestras en nuestra literatura de postguerra.”⁵⁷

A continuación anotamos un párrafo escrito por Juan Goytisolo, y citado por primera vez por Cutruchet para mostrar el sentido de compromiso social que tienen estos escritores:

⁵³ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p.260.

⁵⁴ Martínez Cachero, *op.cit.*, p.175.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁶ Álvarez Palacios, Fernando, *op.cit.*, p. 45.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.

Creo que el grupo de jóvenes que empezamos a escribir a partir de 1950...tenemos como denominador común una actividad crítica, más o menos despiadada según los casos, hacia el mundo concreto que nos ha tocado vivir. Los escritores anteriores, salvo una o dos excepciones, me parecen mucho más blandos, más conformistas y alejados, por tanto, de la realidad nacional...Su idealismo, su clasicismo huero creó un estilo retórico que sólo ha dejado huella en las reseñas de los castillos que envuelven las cajas de cerillas de la Fosforera española.⁵⁸

Según opina Curutchet, ellos suelen ser anti-occidentales, porque estaban experimentando una Europa en crisis, y podían ver la situación desde dentro, de modo que, torturados por la misma, tratan de escoger las técnicas “a condición de que los nuevos novelistas quieran conservarse fieles a sí mismos y a la realidad histórica en que les tocó vivir.”⁵⁹

Otro carácter común a los autores de la Generación del Medio Siglo es el elemento autobiográfico que reflejan en sus creaciones. Como se ha señalado antes, los sufrimientos de cuando eran niños marcan de manera definitiva a estos escritores, de modo que presentan esa memoria por medio de sus obras, basadas muchas veces en sus experiencias o recuerdos. No nos faltan pruebas de esta afirmación. Así por lo que respecta a Ana María Matute, tenemos obras como *Primera memoria* o *El río*, entre otras. Ignacio Soldevila Durante corrobora la misma idea cuando afirma:

Lo que sí es característico de esta primera novela generacional es que el autobiografismo y la casi inevitable actitud lírica se conjugan con la tremenda temática de la infancia vulnerada más por el abandono que por la crueldad del hombre en la guerra, movido por instintos elementales como el miedo, el hambre, el sadismo o la lujuria, manifestados sin tapujos, delante de los ojos asombrados de los niños.⁶⁰

⁵⁸ Goytisolo, Juan, “Respuesta textual, en carta desde París, a las preguntas de Luis Sastre”, *La Estafeta Literaria*, n.º 173: 15-III-1959, p. 8.

⁵⁹ Curutchet, Juan Carlos, *op.cit.*, p. 33.

⁶⁰ Soldevila Durante, Ignacio, *La novela española desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 201-202.

1.2.4.4. Direcciones de la Generación del Medio Siglo

Para conocer mejor lo estético y lo ético de esta Generación y poner de relieve la ubicación de la primera fase de la obra matutiana, a continuación trataremos de distinguir los grupos literarios más significativos desde el año 1950 de acuerdo con las características novelescas y estéticas, y ver cuáles de ellos coinciden con la novelística de Matute. Porque nuestra escritora tiene un estilo tan especial que es difícil incluirla sin dudar en alguno de los grupos de los que vamos a hablar, aunque pertenezca a ellos parcialmente por un motivo u otro.

1.2.4.4.1. El realismo social

Si tratamos de definir la característica más destacada de esta generación, ésta es sin duda alguna el llamado *realismo social*, es decir, el enfrentamiento directo con problemas sociales, el interés por el momento en el que viven inmersos los autores, la preocupación tanto por el entorno como por el interior de la misma Generación. Como afirma Sanz Villanueva: “Las teorías neorrealistas ofrecen al narrador del medio siglo un punto de partida y su recepción en España será básica para la elaboración de la nueva estética novelesca.”⁶¹ Y Álvarez Palacio señala que:

Al observar las diferencias existentes entre el conjunto de países que configuran el exterior y las circunstancias interiores, semejante balance diferenciador hace nacer consecuencias que se derivan hacia la crítica del sistema político, al que consideran causa primordial de nuestro evidente retraso. No en vano, una de las características de la literatura que producen es la de ser y estar en su momento histórico.⁶²

⁶¹ Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, p.63.

⁶² Álvarez Palacio, Fernando, *op.cit.*, pp.46-47.

Al hablar de las obras más representativas del realismo social de esta generación, es imprescindible hacerlo de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, novela que describe la vida, la pasión y la muerte de un grupo de jóvenes, y cuenta las circunstancias sucedidas en los alrededores del río Jarama de manera objetiva y realista. Se trata de una novela que captó la atención de todos los críticos de esos años, que la consideraron como el ejemplo más típico del realismo social. Otros nombres que deberán ser citados son Alfonso Grosso, Caballero Bonald y Armando López Salinas.

Cabe mencionar que este estilo realista de los años 50, que perduró hasta la década de los 60, es denominado de varias formas por los críticos. Es el *realismo testimonial* para Juan Carlos Curutchet, el *neorrealismo* para Luis Miguel Fernández Fernández, y el *behaviorismo* para Santos Sanz Villanueva, por mencionar sólo algunos. Sin embargo, por distintos que sean los nombres, no hay diferencias en su esencia, y parece ser que hay un acuerdo en señalar algunas características. En este sentido, Eugenio de Nora señala que hay tres rasgos comunes que tienen todos estos escritores:

La orientación realista domina abiertamente; domina, también, en la elección y planteamiento de los temas, la intención crítica (sustentada, a mi juicio, en una sensibilidad y unos principios con más frecuencia morales que políticos – lo que no excluye, ni mucho menos, su repercusión social –); por último, la solución de los problemas formales que ese realismo crítico lleva aparejados, parece caracterizarse por el injerto, en el tronco nacional (idioma, técnica narrativa y composición “tradicionales”), de vástagos de la nueva novela extranjera (americana, italiana, rusa, inglesa y francesa), en proporciones muy variables y personales; pero siempre, al menos en los mejores, con una gran prudencia y sentido de la medida, sin forzar la mano en los “experimentos”.⁶³

Así las características novelescas más destacadas del realismo social de los años 50 son las siguientes:

⁶³ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 263.

El objetivismo

El objetivismo se refleja primordialmente en el tono del narrador. Los autores sostienen una actitud objetiva al describir el escenario, las palabras de sus protagonistas, como si estuvieran anotando lo ocurrido de un modo casi periodístico.

En el discurso hay una tendencia de “imitar” a los protagonistas de diversos grupos sociales por medio de la aplicación de diálogos. En este sentido, Fernández Fernández señala lo siguiente:

[h]ay en el discurso un deseo de rescatar la palabra hablada para acercarse a aquellos grupos sociales que habrán tenido una parte más activa en la resistencia y en la reconstrucción posterior del país, los grupos populares, el hombre anónimo y su realidad.⁶⁴

Otro factor importante es la descripción de los gestos y movimientos externos de los protagonistas, según el influjo del cine neorrealista. Gonzalo Torrente Ballester manifiesta su actitud a este aspecto:

Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y otros teorizantes franceses, resumidos por José María Castellet, así como la estética de la novela norteamericana derivada del behaviourisme (conductismo es el vocablo español), sirve de apoyo a esta nueva objetividad, según la cual no le es lícito al novelista introducirse en el relato o en la descripción sensible, con evidente predominio de los elementos visuales. Al novelista le es vedado el conocimiento de la vida interior del personaje (pensamiento, sentimiento, sensaciones), así como toda descripción de procesos mentales. Del mismo modo debe evitar, en la medida de lo posible, el uso de cualquier palabra que comparta una interpretación de la realidad.⁶⁵

Cabe mencionar que esta descripción, en vez de seguir el modelo tradicional, opta por una forma renovada, como comenta Fernández Fernández:

⁶⁴ Fernández Fernández, Luis Miguel, *op.cit.*, p. 215.

⁶⁵ Torrente Ballester, Gonzalo, *Panorama de la literatura contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 526.

Este nuevo cine se caracteriza no por el dominio de la acción como en el modelo tradicional, sino por el ascenso de lo óptico y lo sonoro, de la mirada: los personajes más que hacer cosas la registran, y al verlas descubren la violencia y la crueldad subyacentes en la banalidad cotidiana y que le dan a ésta un aire de sueño o pesadilla.⁶⁶

El tiempo y el espacio reducidos

Otra de las deudas que tiene la literatura de los años 50 y 60 con el cine, son las nuevas formas técnicas de reducir el tiempo⁶⁷ y el espacio narrativos. Se tratará de recursos como la elipsis, el *flash-back*, la simultaneidad de acciones, la cámara lenta, la superposición de escenarios e incluso de tramas... Todo ello hace posible que los escritores ofrezcan al lector una historia compleja o una situación general en tiempos y espacios muy reducidos, que facilitan de manera eficaz el ritmo de contar y el enriquecimiento de la narración. Es precisamente lo que dice Sanz Villanueva: “Quizá por influjo del cine, el tiempo se hace presente, condicionado además por una psicología conductista que no puede tomar datos del pasado.”⁶⁸

La noria de Luis Romero cuenta la acción ocurrida en un día en Barcelona; *El Jarama* de Ferlosio limita el tiempo a un domingo y el espacio a la orilla de un río. Se puede encontrar además, el efecto de la cámara lenta en la obra de Ana María Matute. Veamos dos ejemplos. Pedro, protagonista del cuento “El tiempo”, en su camino de huida de la ciudad junto con su novia Paulina, vive la desgracia porque el tacón del zapato de la chica se hunde en el camino y los dos jóvenes son atropellados por un tren. En este caso, se alarga el momento último antes de la llegada del tren, como se pone de relieve en este párrafo:

No hablaron más. El grito estaba allí mismo, dentro de sus vidas. Inmóviles, se miraban fijamente. [...] Pedro apretó más las manos sobre la cintura de Paulina. [...] La estrechó más y más, sin dejar de entregarse desesperadamente a aquellos ojos fijos, diáfanos. Tiempo. Tiempo. No había tiempo ahora. Pero se le agolpó una alegría monstruosa, un sínfin de imágenes, de cosas ganadas, hermosas, en

⁶⁶ Fernández Fernández, Luis Miguel, *op.cit.*, p. 254.

⁶⁷ Sobre el tiempo reducido en la novela española de posguerra sigue siendo fundamental el libro de Darío Villanueva *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977.

⁶⁸ Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, *ed.cit.*, p. 69.

el alma. [...], apretó aquella cintura contra sí. “No podemos esperar.” “Tenemos que salvarnos al tiempo”, escuchó confusamente.

El grito llegó. Los atravesó⁶⁹

Se trata de un suceso de no más de unos segundos, pero en estos instantes la escritora describe pensamientos, movimientos e incluso un breve diálogo; es un obvio ejemplo del uso de las técnicas cinematográficas.

Otra señal también la encontramos en el mismo cuento. Cuando Pedro mira a las tías de Paulina, su mirada es como una cámara: “Como en una película muy lenta, Pedro fue contemplando los rostros de las viejas, centímetro a centímetro.”⁷⁰

El protagonismo colectivo⁷¹

Desde *La colmena* de Cela, ya se empezó a notar la transformación del “héroe” tradicional único a un protagonismo múltiple o colectivo. Esta tendencia es bastante común en la creación literaria de los escritores de la Generación del Medio Siglo. Veamos también algunos ejemplos para probarlo. El protagonista de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio es un grupo de once jóvenes madrileños que van a pasar el fin de semana a la orilla del río. Los problemas que sufren no son propios de otros personajes destacados, como Doña Rosa, Martín Marco, etc., sino que sólo se dan en la clase a la que ellos pertenecen. En *La noria* de Luis Romero también es difícil encontrar un protagonista individual, y uno de los protagonistas de *Los hijos muertos* de Ana María Matute es un grupo de gente de baja clase social en el sistema del caciquismo. Este protagonismo colectivo que toma a un grupo de una clase social o a un grupo de gente como protagonista, ayuda a los escritores a ampliar y profundizar el

⁶⁹ Matute, Ana María, *El tiempo*, Barcelona, Mateu, 1957 (1ª edición); Barcelona, Plaza & Janés, 1999, pp. 66-67. Todas las citas de este libro son de esta última edición.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 60. Este ejemplo ha sido citado por Fernández Fernández en su libro *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, op.cit., p. 256.

⁷¹ Como información complementaria, queremos añadir las características enumeradas por Gil Gasado: 1) Tratamiento del estado de la sociedad o de ciertas desigualdades e injusticias que existen en ella. 2) Estas se refieren a todo un sector o grupo, a varios o a la totalidad de la sociedad, pero en cualquier caso carecen de sentido individual. 3) El estado de cosas se hace patente por medio de un testimonio. 4) El testimonio sirve de base a una denuncia o crítica. 5) Tiende hacia el realismo selectivo, apartándose de todo lo que perjudique la veracidad del testimonio. 6) Para mostrar la situación se analiza la sociedad y se crea un héroe múltiple o un personaje-clase. Álvarez Palacios, Fernández, op.cit., p. 42.

mensaje que intentan transmitir por medio de la novela, pues el acontecimiento no pasa a un individuo sino que es un fenómeno de escala universal. La idea del personaje-clase y su función han sido estudiadas por Ángeles Encinar, en un libro específicamente dedicado al tema del héroe novelesco:

El héroe colectivo es el protagonista típico de todas las novelas que se han denominado sociales en la década de los cincuenta. La llamada “Generación del Medio Siglo” aglutinó a un grupo de escritores cuyos postulados estéticos e ideológicos eran comunes. Su meta principal era la denuncia de la injusticia social, bien desde la perspectiva del pueblo (la exploración del trabajador y sus condiciones precarias) o bien desde una perspectiva burguesa (comportamientos asociales y una vida ociosa y vacua). Los medios para lograrlo eran una narración objetiva y el uso de las técnicas conductistas. En cuanto al personaje, desaparece el héroe individual que es sustituido por un protagonismo colectivo, es el personaje-clase. [...] El héroe o protagonista individual ha perdido su preponderancia y los personajes secundarios han escalado puestos hasta colocarse en el mismo nivel, de ahí que se trate de una multiplicidad de conciencias que aportan una visión global, de grupo.⁷²

Ahora bien, si echamos una mirada a la primera etapa literaria de Ana María Matute y la ponemos en el contexto del realismo social, se pueden encontrar varios puntos en común. En primer lugar, está la preocupación por el compromiso social reflejada en la temática. En una entrevista dice Matute: “El escritor se halla comprometido, ante todo, con la verdad; con la verdad enfrentada a la problemática del tiempo que le toca vivir.”⁷³ De hecho, en su obra, la preocupación por la situación de la vida del campo, en relación con asuntos como la pobreza, el conflicto social del caciquismo, aparecen en obras como *Los hijos muertos* o *Fiesta al Noroeste*. Además, la descripción de jóvenes desorientados en las ciudades, se observa en novelas como *Los Abel* o *Los hijos muertos*; así como el tema casi permanente de la infancia. Todos estos contenidos registran el gran sentido de compromiso social que siente la escritora, igual que pasa con los otros escritores de la época cercanos también al realismo social.

⁷² Encinar, Ángeles, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990, p.59.

⁷³ Núñez, A. Antonio, “Encuentro con Ana María Matute”, *Ísula*, 219 (febrero, 1965), p.7.

Por otra parte, la adaptación de las nuevas técnicas neorrealistas enriquece mucho la capacidad narrativa matutiana, como sucede con las técnicas cinematográficas de reducción del tiempo y espacio novelesco, y con el uso del protagonista múltiple, que aparecen con bastante asiduidad en la obra del primer periodo de la escritora.

Sin embargo, es fácil encontrar los choques y diferencias entre la novelística de la autora y las características típicas de esta corriente realista. Esto se observa, sobre todo, en el objetivismo del realismo social. En obras de Matute, es difícil encontrar descripciones meramente “objetivas”; por el contrario, un subjetivismo es lo que siempre aparece de una forma u otra en la obra matutiana. De esto es precisamente de lo que vamos a hablar a continuación.

1.2.4.4.2. Otras direcciones de la Generación del Medio Siglo

Como señala Martínez Cachero, “[E]n la década de los 50, donde prepondera el realismo social, no todo fue realismo social politizado; asimismo es muy cierto que no todos los novelistas integrantes de la generación surgida por entonces siguieron un único, rígido y comprometido camino.”⁷⁴ Por ejemplo, Manuel García-Viñó, en su libro *Novela española actual*,⁷⁵ propone una novela metafísica, que es “frente a la novela que se limita a transcribir la realidad visible, aquella que tiene en cuenta también, y sobre todo, la realidad invisible; la única capaz, en definitiva, de levantar ese <<segundo mundo>> del que habla Guardini, es decir, de alcanzar la categoría de obra de arte”.⁷⁶ Toma como objeto de análisis dos escritores: Antonio Prieto y Manuel San Martín.⁷⁷ Sanz Villanueva también clasifica al realismo desde 1950 en

⁷⁴ Martínez Cachero, José María, *op.cit.*, p. 11.

⁷⁵ García-Viñó, Manuel, *Novela española actual*, Guadarrama, Madrid, 1967.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁷⁷ En este sentido cabe mencionar el comentario de Sanz Villanueva de este libro de García-Viñó cuando se refiere a “lo parcial, subjetivo, y nada científico”. Pero creo que sirve como fuente para ver las formas variadas de la Generación del Medio Siglo. Véase Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual*, *ed.cit.*, p. 27.

los siguientes grupos: realismo de grupos, que incluye a Camilo José Cela, Luis Romero; Behaviorismo, de Rafael Sánchez Ferlosio, Juan García Hortelano; realismo simbólico, de Manuel García-Viñó, Carlos Rojas, Andrés Bosch, Antonio Prieto, José Luis Castillo-Puche; realismo mágico de Ramón J. Sender, Alvaro Cunqueiro; realismo irónico, de Santiago Lorén, Francisco García Pavón, etc.; alienación, de José Luis Martín Santos, Héctor Vázquez Azpiri, etc.; superación del realismo social, de Jesús Fernández Santos, Antonio Ferres, etc.; y el último grupo llamado otros autores, en el que comenta a otros escritores de valor que no pertenecen a los grupos que él mismo ha clasificado.⁷⁸ En todos ellos se pueden apreciar las variadas direcciones de la literatura de los años 50 a 70.

Por otra parte, la clasificación de Ramón Buckley, que propone tres direcciones de la literatura de esa misma época -el objetivismo, el selectivismo y el subjetivismo-,⁷⁹ resulta muy clara, y nos ayudará a entender el estilo de Ana María Matute. El único problema es que sólo ha enfocado un periodo de ocho años (1956-1962), desde la publicación de *El Jarama* hasta la de *Tiempo de silencio*.

El subjetivismo parece, a primera vista, todo lo contrario del realismo u objetivismo del que hablamos arriba. Buckley opina que este subjetivismo “parece tener raíces no en la novela, sino en la poesía y sobre todo, en la poesía española”.⁸⁰ Al contrario del objetivismo del realismo social, en la descripción técnica subjetiva se presta atención a las imágenes simbólicas, la fascinación por la mítica, la fragmentación del punto de vista subjetivo, el “otro” mundo ajeno al real, sea el mundo interior de los protagonistas, sea el mundo imaginario existente en la pura imaginación; la enfatización de la reflexión, las pasiones, el dolor, la alegría, la tristeza, la desesperanza entre otras sensaciones y movimientos interiores de los protagonistas, reflejados técnicamente en el monólogo interior. Representantes de este

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 55-57.

⁷⁹ Buckley, Ramón, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1968.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

estilo serían Juan Goytisolo en su segunda etapa, Ramiro Pinilla, Luis Martín Santos y Ana María Matute.

Merece la pena indicar que este conflicto entre dos corrientes aparentemente opuestas no es absolutamente irreconciliable, sino que al contrario, no es difícil encontrar sus interinfluencias y las huellas de cada una en la otra. Buckley dedica una parte de su libro a discutir los elementos subjetivistas en las creaciones más representativamente objetivistas, tales como “la imagen símbolo, descripción subjetiva y perspectivismo cinematográfico”;⁸¹ Eugenio de Nora también ha discutido el problema “entre el relato lírico y el testimonio objetivo” en su famoso libro *La novela española contemporánea*.⁸² Con la siguiente cita se puede tener una idea más clara del conflicto e influencia mutua de los dos estilos contrapuestos:

La oscilación entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada es tal, que no sólo caerán de un lado (como líricos) Ana María Matute, Lauro Olmo, Antonio Ferrer y Mario Lacruz, y de otro (como objetivos) Sánchez Ferlosio en *El Jarama*, y Aldecoa en *Gran Sol*; sino que estos mismos autores –Aldecoa y Ferlosio– son también (en *El fulgor y la sangre* y en *Alfanhu*) auténticos poetas; y si una especie de equilibrio difícil y fecundo entre ambas tendencias caracterizada a Fernández Santos, Goytisolo-Gay, López Pacheco o García Hortelano, la distensión casi angustiada y obsesionante entre el “yo” y el mundo, entre la realidad y el ensueño, está siempre en el corazón mismo de los relatos de Juan Goytisolo.⁸³

Además de las dos corrientes de las que hemos hablado líneas arriba, en las décadas de los años 50 a los 70 la literatura española experimenta otras renovaciones y cambios, tales como el humorismo, la novela experimental, la novela de ciencia-ficción, y la novela fantástica. Como no tienen vinculaciones estrechas con nuestra escritora, no vamos a explicar mucho en este respecto. Pero cabe mencionar la última corriente señalada: la novela fantástica. En los años 60 ya empezaron a gozar de cierta fama la obra fantástica de Álvaro Cunqueiro y la de Juan Peruchó, y hasta

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*, *op.cit.*, p. 259.

⁸³ *Ibid.*, p. 262.

los años 70 la narrativa española registra un retorno a la creación fantástica, reflejada en obras de algunos escritores del medio siglo como Juan Goytisolo y Torrente Ballester. Teniendo en cuenta que vamos a hablar detalladamente de la novela fantástica en el segundo capítulo para entender ciertos cuentos y sobre todo, la obra de la segunda etapa en la creación de Ana María Matute, tampoco tratamos aquí este tema con profundidad.

1.3. La peculiaridad de Ana María Matute en el mapa novelesco español de posguerra

Después de todos los antecedentes descritos, ya estamos en disposición de aclarar el problema de la ubicación de la escritora en el panorama de la narrativa española de posguerra. Antes de nada, volvemos a buscar las menciones que hacen de la escritora los numerosos críticos especializados en la segunda mitad del siglo pasado, organizadas en los siguientes tres grupos: clasificación cronológica, temática y estilística. Después haremos un breve recorrido por las publicaciones específicas sobre la escritora, para conocer tanto de manera panorámica como monográfica la temática y estilística de Ana María Matute.⁸⁴

En primer lugar, trataremos de resolver el problema más sencillo, el de la ubicación cronológica de la escritora.

1.3.1. Clasificación cronológica

Como hemos señalado antes, Martínez Cachero clasifica a los escritores de la Generación de los 50 en dos grupos, “un grupo homogéneo, de amigos de formación

⁸⁴ Lo que trato de hacer aquí es presentar las opiniones que tienen valoraciones generalmente reconocidas y elegir como citas los ejemplos que creo más apropiados y representativos.

universitaria, rebelde, pero no politizado, y que son los primeros cronológicamente”, y el otro “un grupo caracterizado por el realismo crítico, que busca una concreta eficacia político-social, de denuncia.” Pone a Ana María Matute en el primer grupo junto con Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité.⁸⁵ Ésta es una clasificación bastante clara, ya que Ana María Matute, nacida en 1926, pertenece cronológicamente a esta Generación del Medio Siglo. Como partidario de esta clasificación, Eugenio de Nora también opina que Matute pertenece al grupo de los años cincuenta “enteramente por la cronología.”⁸⁶

Aunque existen ciertas discrepancias sobre la pertenencia de la escritora a este grupo, no queremos entrar en semejante discusión, porque creemos que lo que realmente importa es la distinción del estilo y la novelística de la autora.⁸⁷

1.3.2. Clasificación temática

En su artículo “Direcciones de la novela española de postguerra”, Gonzalo Sobejano señala que la escritora pertenece a la corriente de la novela social, que es el tipo dominante de la década de los 50, diciendo que Matute destaca por “los niños soñadores”,⁸⁸ y que su contribución consiste en el “reconocimiento de la problemática social desde el punto de vista de la persona”.⁸⁹

Igual que Sobejano, Luis Miguel Fernández Fernández comparte la idea de que a la temática de Ana María Matute se le puede considerar neorrealista:

⁸⁵ Martínez Cachero, José María, *op.cit.*, pp. 172-173.

⁸⁶ Nora, Eugenio G. de, *op.cit.*, p. 264.

⁸⁷ Stefka Vassileva Kojouharova, en su estudio específico de la ubicación de Ana María Matute, propone tres posturas sobre el problema cronológico del que hablamos, poniendo datos y materiales quizá demasiado numerosos, aunque sirve, a mi juicio, para hacer más complicado en vez de aclarar el problema discutido. Véase “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, N°4, 1994, pp. 39-53.

⁸⁸ Cardona, Rodolfo (ed.), *Novelistas españoles de postguerra. I*, Madrid, Taurus, 1976, p. 54.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 54.

En el caso de España este subproletariado urbano alcanza unas dimensiones especialmente importantes, ya que aparece en todos los autores aquí estudiados en contraste con el tema anterior (el de los pobres de la ciudad), que si ten ía su mayor expresi3n en Fern3ndez Santos, Aldecoa o Ana Mar ía Matute, se daba en menor medida en Ferlosio y era casi inexistente en Mart3n Gait3 y Juan Goytisolo.⁹⁰

Sanz Villanueva cita a Gonzalo Sobejano y su clasificaci3n de los escritores en dos grupos: los desorientados y los que se preocupaban por la guerra. Del segundo grupo, hay tres tipos: observadores, participantes en la guerra e int3rpretes. En este 3ltimo est3 incluida Ana Mar ía Matute.⁹¹

Juan Carlos Curutchet agrupa a Matute dentro de la llamada Generaci3n Testimonial, teniendo en cuenta la “coincidencia significativa en cuanto a la elecci3n de temas y de enfoques”,⁹² y enumera asimismo los temas que “se repetir3n a lo largo de toda su obra narrativa”,⁹³ que son el fratricidio, la lucha entre miembros de una misma familia (generalmente conocido como el *cainismo*), la guerra civil y el tema de la infancia.

Entre los estudios panor3micos sobre la Generaci3n del Medio Siglo, quiz3 es Eugenio de Nora el que m3s atenci3n ha prestado a la escritora. Toma a Matute como el primer ejemplo que de una generaci3n que constituye una “nueva oleada”, y propone “tres temas que se reiteran a lo largo de toda su obra”, opini3n ampliamente citada por los estudios posteriores sobre la escritora. Los tres temas son “el de la soledad o incomunicaci3n entre las almas; el de la mezcla de odio y amor en las relaciones entre hermanos, amantes o amigos; y el de la necesidad de huir, de evadirse de la vida corriente.”⁹⁴ A estos, Margaret Jones, especialista estadounidense en Ana Mar ía Matute, a ñade las siguientes l íneas: “the innocence of childhood and its total separation from other phases of life, the inevitable disillusionment of man, death and

⁹⁰ Fern3ndez Fern3ndez, Luis Miguel, *op.cit.*, p. 141.

⁹¹ V3ase Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela espa ñola actual*, *op.cit.*, p. 40.

⁹² Curutchet, Juan Carlos, *op.cit.*, p. 59.

⁹³ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁴ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 266.

the inexorable passage of time and social criticism”.⁹⁵ Estos comentarios de los dos críticos nos parecen suficientes en relación con los temas de la escritora.

Con las citas y ejemplos que hemos elegido, parece claro que la temática matutiana y sus preocupaciones son muy parecidas a las de los escritores de su época. Son temas realistas y de problemas sociales típicos de la época de los años 50, por lo que no debemos dudar de la pertenencia de la escritora a esta generación. Pero lo que la aparta de la mayoría de los otros escritores de la Generación del Medio Siglo es su estilo de escribir, que resulta extraordinariamente personal.

1.3.3. Clasificación estilística

Con respecto al estilo y a la novela estilística de Ana María Matute, los materiales que hemos encontrado pueden causar alguna duda, aunque sólo vamos a hablar y citar las opiniones más representativas.

El mismo Sanz Villanueva hace una clasificación de la novela realista desde 1950 en el siguiente orden: realismo de grupos, behaviorismo, realismo simbólico, realismo mágico, realismo irónico, alienación, superación del realismo social y otros autores. Se encuentra otra vez la ubicación de Ana María Matute en el último grupo, junto con Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Ana María Moix, Terenci Moix así como otros escritores que varían mucho entre sí en estilo.⁹⁶ Sanz Villanueva se ha dado cuenta de lo especial de Matute, y por eso la considera como un caso excepcional y “oscilante” entre el realismo y el mundo de la fantasía, pero no llega a un conocimiento suficientemente completo y claro. Él afirma:

La trayectoria de Ana María Matute es la que va de un desbordamiento de la fantasía a una inserción de sus temas en un marco más actual. Es decir, desde

⁹⁵ Jones, Margaret, “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute”, *Hispania*, Vol. 51, n.º 3, sep. 1968, p. 416.

⁹⁶ Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual*, ed. cit., pp. 55-56.

una imaginación novelesca hasta una colocación de esa imaginación en un terreno más próximo, el de la sociedad de su tiempo. Pero no evolución progresiva, sino oscilante, pues cuando la autora parece querer encontrar un terreno más firme entroncando sus temas en una situación concreta, en una historia y una geografía más real, alejando su natural tendencia a lo novelesco (fenómeno que se inicia con *En esta tierra* y que parece confirmarse con el comienzo de *Los mercaderes*). De un giro hacia lo fantástico y nebuloso en la reciente *La torre vigía*.⁹⁷

Sanz Villanueva acierta al referirse a la preferencia de la fantasía de Ana María Matute, pero no estamos de acuerdo cuando se refiere al “desbordamiento de la fantasía” y a “la inserción de sus temas en un marco actual” como procesos de transición a los que trata como formando parte de dos ámbitos separados, sino que creemos que los elementos referentes a la fantasía existen desde el principio hasta sus últimas producciones, incluso en las obras típicamente realistas de la autora. Por otra parte, estamos de acuerdo con el crítico cuando se refiere al giro creativo de Matute, del que vamos a hablar más adelante.

Otro aspecto que ha de ser tenido en cuenta es el conocimiento completo del estilo matutiano, distinto del realismo que domina su generación, al que denomina *subjetivismo*, y con el que estamos plenamente de acuerdo.

García-Viñó dedica un subcapítulo de su libro a hablar de “la subjetividad de Ana María Matute”, enfocado éste en la “desviación del realismo” y el “núcleo ideológico”.⁹⁸ Según él, Ana María Matute es “la más interesante de nuestras novelistas actuales y aquella que posee un estilo más personal”.⁹⁹ Admite el subjetivismo personal del estilo de Matute, pero lo considera completamente opuesto al realismo. Y para ello cita a Benítez Carlos, diciendo que “el elemento que incorpora esta autora es una fuerte carga de subjetividad, la suya propia, que se interpone continuamente entre el mundo observado y el recreado en su obra” y que “este logro se traduce por el abandono de la técnica fotográfica y el enfrentamiento

⁹⁷ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁸ García-Viñó Manuel, *op.cit.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 152.

con ámbitos de mera creación, con pasiones inventadas y convencionales, con ficciones literarias puras, en las que el aire fresco de la imaginación despeja la viciada del vivir cotidiano.”¹⁰⁰

En este sentido sólo estamos parcialmente de acuerdo, porque el subjetivismo matutiano no significa una completa separación del realismo. Además, tampoco aceptamos su referencia a “el abandono de la técnica fotográfica”, sino que contrariamente, la escritora adopta y aplica muy bien en su obra las nuevas técnicas y logros cinematográficos. Además, este libro está escrito en 1967, y el primer periodo de creación matutiano está basado en la realidad social de su época, en vez de ser el ámbito de “mera creación”, como señala el crítico en el libro.

Ramón Buckley ha hecho una interesante clasificación al dividir la literatura de los años 50 y 60 en tres bloques: el objetivismo, el selectivismo y el subjetivismo. Es una pena que sólo elija unos cuantos escritores y obras como objeto de análisis, pero expresa con claridad la ubicación de Matute en el subjetivismo, aunque no analiza ninguna de las obras de la autora: “la extensa obra de Ana María Matute parece ilustrar con más claridad dicho estilo”.¹⁰¹

A continuación nos es obligado volver al estudio de Eugenio de Nora, que también distingue el arte creativo matutiano del de los otros, pero de manera más acertada:

La situación de A. M. Matute dentro de este grupo, al que pertenece enteramente por la cronología, y en parte al menos, por la orientación y el significado de su arte, es en verdad singular: siendo la más precoz [...] ; la más fecunda [...], y poseedora de una personalidad acusada, discernible desde sus primeros pasos, nos parece aún, con todo ello, una escritora incipiente, más promesa que realidad, sobre quien no cabe, por el momento, aventurar ninguna opinión, favorable o contraria, sin muy expresas y taxativas reservas.¹⁰²

¹⁰⁰ Benítez Carlos, Rafael, “Carácter de la novela nueva”, *Visión de la literatura española*, Madrid, Rialp, 1963, p. 314.

¹⁰¹ Buckley, Ramón, *op.cit.*, p. 32.

¹⁰² Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 265.

También ha hecho un resumen del arte literario de Matute con las siguientes palabras, para definir la novelística matutiana de la primera etapa:

Si nos fijamos, para empezar, en su estilo, vemos que es ante todo coloreado, vibrante, plástico y sensorial, rico- hasta el exceso- en adjetivación, abundante en imágenes briosas- pero con frecuencia superpuestas y reiterativas, hasta casi anularse unas a otras-; en una palabra, bastante más brillante que eficaz, impresionista y expresionista antes que sencillamente expresivo.¹⁰³

Creo que estas palabras son ciertamente acertadas y coinciden con el entendimiento común de los diversos estudios monográficos sobre Ana María Matute, de los que vamos a tratar pronto. El mundo subjetivo, barnizado de un ambiente grotesco y gótico, descrito con un vocabulario variado, bien lírico bien tremendista, imaginativo, y sensorial, constituye el mundo literario matutiano, como también, según revela el mismo Eugenio de Nora, “un mundo subjetivo centrado en lo sensorial, en las ideas primarias, de raíz instintiva, en los impulsos casi inexplicables.”¹⁰⁴

Otra investigadora, María Dolores de Asís, en su libro *Última hora de la novela en España*¹⁰⁵ -uno de los pocos estudios hasta hoy que ofrece un panorama de la literatura española desde los años 50 hasta la década de los 80-, lamentablemente dedica muy poco espacio a presentar a Ana María Matute, y simplemente la coloca en el grupo de “la novela escrita por mujeres”. Su resumen sobre el estilo de la escritora, no obstante, es acertado y preciso:

La fantasía, el lirismo, el poder de la evocación, los matices que hacia el tremendismo y lo grotesco se dan en su estilo, siempre soportado por una palabra agil y auténtica, son las notas que caracterizan a Ana María Matute y las que otorgan la singularidad y el valor a su narración.¹⁰⁶

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 265-266.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 266.

¹⁰⁵ Asís, María Dolores de, *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema, 1992.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 159.

Si echamos una mirada hacia atrás para sacar una conclusión a propósito de las crónicas españolas de posguerra sobre Ana María Matute -la mayoría de las cuales aparecen en obras fechadas a finales de los años 60 y a principios de la década de los 70-, podemos encontrar una situación ambigua. Por una parte, la crónica de los años 60 y 70 reconoce el valor literario y la contribución de Matute, y además, los lectores tienen acceso a conocer y a leer sus obras; por otra parte, lamentamos decir que estos estudios y atención que ha prestado esa crónica no son suficientemente profundos, -a pesar de que hay que eliminar de este comentario la contribución de crónicas como Eugenio de Nora, Alborg o Sobejano- en comparación con otros escritores de la misma generación, como por ejemplo Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Juan Goytisolo y Carmen Martín Gaité, por mencionar sólo algunos nombres. Esta falta de atención de los investigadores españoles de los años 60 y 70, sin embargo, quizá no deba ser censurada en demasía, dada la dificultad del tema, como ya señalara Stefka Vassileva Kojouharova:

El investigador no se compromete con una clasificación explícita, clara y precisa. Dada la dificultad y la naturaleza ambigua del asunto, no es nada extraña la cantidad de estudiosos que prefieren esta alternativa. La autora no es examinada como un fenómeno aislado, sino dentro del contexto socio-histórico y, sobre todo, literario de la época.¹⁰⁷

1.3.4. Resumen del estudio monográfico sobre Ana María Matute

En una monografía dedicada al estudio de un escritor, es imprescindible hacer una presentación de los resultados de la investigación específica ya existente. Es lo que tratamos de hacer en las siguientes páginas, ofrecer un recorrido por los trabajos que se han hecho tanto en España como en otros países. Vamos a enfocar este

¹⁰⁷ Kojouharova, Stefka Vassileva, *op.cit.*, p. 41.

resumen en los libros y tesis más importantes, con el fin de ofrecer un panorama universal de los estudios sobre la escritora, y para presentar más concretamente la temática de Ana María Matute, sin perdernos mucho en la descripción y presentación de los numerosos artículos dedicados a ello.

Al principio de esta tesis, señalamos que casi la mitad de los estudios específicos sobre Ana María Matute habrán sido elaborados fuera de España, sobre todo en algunos países anglosajones, fundamentalmente en Estados Unidos. Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que la obra de Matute ha sido traducida a 25 idiomas, así como también sus frecuentes visitas como lectora o invitada a varias universidades estadounidenses.

Aunque ya han aparecido varios artículos de estudio tanto temático como estilístico, entrevistas o “reviews” sobre Ana María Matute, así como sus obras en revistas y periódicos españoles y de otros países de los años 60 -entre los cuales destacan los estudios de Celia Berrettini, Claude Couffon, Víctor Fuentes, César González Ruano, Margaret W. Jones, Javier Martínez Palacio, Janet Winecoff Díaz, Robert C. Spires y George Wythe, por mencionar los más importantes-, las dos primeras monografías que dan inicio al estudio profundo y específico sobre esta escritora son dos libros publicados en Estados Unidos.

Uno es el libro de Margaret W. Jones, titulado *The Literary World of Ana María Matute*, publicado en 1970 por la Universidad de Kentucky,¹⁰⁸ en el que la autora estudia la relación autor-obra por medio del estudio biográfico detallado de la vida de Matute y una búsqueda de su reflejo en su creación literaria. También hace referencia a la obra publicada por Matute hasta entonces, y propone sugerencias del estilo y arte de la misma escritora, analizando algunas técnicas como la “psychological reality, repetition, accumulation and recurrent phrases or symbols, retrospection, the technique of distortion of nature”,¹⁰⁹ y ofrece un análisis de los temas tratados por Ana María

¹⁰⁸ Jones, Margaret W., *The Literary World of Ana María Matute*, Lexington, University Press of Kentucky, 1970.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 104-119.

Matute, como por ejemplo “criticism of ethical problems, attack of the false Christian, the Cain-Abel theme, references to fairy-tale characters, the exposition of some social evil”,¹¹⁰ etc.

El segundo, es el libro de Janet Winecoff D áz, -profesora de Texas Tech University-, titulado *Ana Mar á Matute*, y publicado en el año 1971 por Twayne Publishers,¹¹¹ que es un intenso análisis de casi todas las obras matutianas publicadas hasta entonces: *Pequeño teatro*, *Las luciérnagas*, *Los hijos muertos*, la trilogía *Los mercaderes*, *Fiesta al Noroeste*, *Tres y un sueño*, *Libro de juegos para los niños de los otros*, *A la mitad del camino*, las colecciones de cuentos *Los niños tontos*, *El tiempo*, *Historias de la Artámila*, *El arrepentido*, *Algunos muchachos*, así como una breve introducción de la creación literaria, terreno en que la escritora también ha aportado mucho con sus publicaciones. Además, hay una referencia biográfica detallada de la escritora en la que se destacan los periodos de mayor importancia en la carrera literaria de la autora: su infancia y la guerra civil española. Janet Winecoff D áz valora altamente a Ana Mar á Matute, la considera como uno de los escritores más importantes de España entre 1938 y 1968, junto con Miguel Delibes y Camilo José Cela, y dice de ella que es la novelista femenina española más importante desde finales de 1960 hasta a comienzos de 1970.¹¹² Por supuesto, esta afirmación es un poco parcial si tenemos en cuenta los numerosos novelistas españoles y sus obras durante las décadas mencionadas, pero la preferencia de la investigadora estadounidense por Matute y la pasión que pone en el estudio son muy destacables.

Cabe mencionar que desde entonces hasta hoy, Janet W. D áz persiste en su interés por el estudio de Ana Mar á Matute, y que ha publicado numerosos artículos o comentarios de las obras de la misma escritora en revistas importantes como *Hispania* o *Letras peninsulares*, entre otras. Si añadimos a nuestra cuenta las partes hechas sobre Matute en libros editados por la misma Janet Pérez, como por ejemplo

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 104-119.

¹¹¹ D áz, Janet, *Ana Mar á Matute*, *op.cit.*

¹¹² *Ibid.*

Novelistas femeninas en la posguerra española (1983)¹¹³ y *The feminist encyclopedia of Spanish Literature* (2002),¹¹⁴ su contribución a este campo se aprecia más significativa. No hay que dudar del valor de sus últimas publicaciones sobre el estudio de las características de la segunda etapa de la escritora, enfocadas en las novelas *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*, que se erigen en recursos imprescindibles para el estudio de dicha etapa matutiana. Se puede decir que ella es uno de los investigadores con mayor aportación al estudio crítico de Ana María Matute.

Por otra parte, no hay que olvidar la publicación del pequeño libro de Rosa Roma titulado *Ana M^a Matute* en el mismo año de 1971 en España por la editorial Epesa,¹¹⁵ en el que la autora expresa unas opiniones muy personales sobre la novelística de la escritora.

En 1994 aparece un volumen monográfico dedicado a Ana María Matute en la revista *Compás de letras*, número 4,¹¹⁶ en el que están incluidos una quincena de estudios elaborados en los años 90 del siglo XX sobre la escritora. Este volumen contiene entrevistas, presentación del último trabajo (hasta el año 1994) publicado por Ana María Matute, el análisis de obras matutianas seleccionadas -que abarca la novela, el relato y los cuentos para niños-, una discusión sobre la ubicación de la misma autora en el mapa literario español, así como los nuevos trabajos y reflexiones de críticos conocidos como Eugenio de Nora, Anthony N. Zahareas, y Dámaso Santos.

Entre las monografías dedicadas a Ana María Matute, hay un libro de carácter peculiar: *Ana María Matute. La voz del silencio*, de Marie-Lise Gazarian-Gautier.¹¹⁷ Marie-Lise Gazarian-Gautier es profesora de La Universidad de Saint John, de Nueva

¹¹³ Pérez, Janet, *Novelistas femeninas en la posguerra española*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.

¹¹⁴ Pérez, Janet; Ihrle, Maureen (eds.), *The feminist encyclopedia of Spanish Literature*, Westport ;Connecticut, Greenwood Press, 2002.

¹¹⁵ Roma, Rosa, *Ana M^a Matute*, Madrid, Epesa, 1971.

¹¹⁶ *Compás de Letras* es una revista monográfica dedicada a autores contemporáneos y temas de teoría e historia literaria, fundada por un equipo de investigación formado por profesores de la Facultad de Filología de La Universidad Complutense de Madrid. Esta revista se edita dos veces al año en dos volúmenes.

¹¹⁷ Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, *op.cit.*

York. Ha entrevistado a muchos escritores de lengua española para las cadenas de televisión norteamericanas CBS y ABC, y este libro es el resultado de sus muchas visitas y entrevistas realizadas a Ana María Matute. Por medio de estas conversaciones y diálogos, se nos revelan diferentes aspectos de la vida y de la literatura de la escritora, como los referidos a su infancia, a la influencia en ella de la guerra civil, a los años difíciles de posguerra, a sus últimas creaciones literarias, a sus ideas ante la escritura y sus reflexiones sobre la vida, a las actividades literarias en las que ha participado, y a sus relaciones con familiares y con otros escritores de la época. Se trata de un estudio de valor especial porque al estar presentado en forma de diálogos, ofrece una revelación más directa de los pensamientos y reflexiones más recientes y novedosos de la escritora. Además, las preguntas realizadas por Gazarian-Gautier son sin duda alguna profundas y valiosas, tanto que nos facilitan un acercamiento directo al mundo real y literario de Ana María Matute.

En este sentido otra monografía *-Ana María Matute (1926-)-*, escrita por Alicia Redondo Goicoechea y publicada en el año 2000,¹¹⁸ supone el último añadido hasta la fecha dentro de los estudios monográficos sobre la vida y la obra de la escritora.

Por lo que respecta a artículos dispersos y tesis doctorales y tesinas de máster enfocados en la escritora, tanto en español como en otros idiomas, han llegado a alcanzar un buen número gracias al creciente interés crítico en las últimas décadas, como se ha mencionado anteriormente. Según nuestros cálculos, el número de trabajos sobre Ana María Matute puede llegar a más de 120, y aproximadamente más del 70% fueron publicados después de la década de los 80. Entre las tesis doctorales y tesinas de máster, desde la década de los 60, citaremos a continuación algunas de ellas por orden cronológico, para que pueda observarse no sólo el interés que suscita la escritora, sino también las temáticas más significativas:¹¹⁹

¹¹⁸ Redondo Goicoechea, Alicia, *Ana María Matute (1926-)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

¹¹⁹ La información viene principalmente de las siguientes bases de datos de internet: Dialnet, Teseo, ProQuest, etc. Es imposible tener una lista de todas las tesis publicadas o no publicadas dentro o fuera de España, pero creo que esta lista ofrecida en el texto cumple la función de dar un conocimiento general y una orientación de la tendencia de estudio.

Spencer, Sonjas Nan, "Social Problems in the Works of Ana Mar á Matute", Texas Western College, 1960.

Cannon, Emilie Teresa, "Childhood as Theme and Symbol in the Major Fiction of Ana Mar á Matute", the Ohio State University, 1972.

Bryant, Betty C, "Los adolescentes: como revelan el mundo Ana Mar á Matute", Southern Connecticut State College, 1972.

Butzow, Cathryn M., "The Developmental Pattern for Man in Ana Mar á Matute's Tragic World View", University of Wyoming, 1975.

Alvis, James Earl, "La traici3n en la obra de Ana Mar á Matute", The University of Oklahoma, 1976.

Jim3nez Mart3n, Mar3a Angeles, "El personaje infantil en la obra de Ana Mar á Matute ", Universidad de Granada, 1977.

Acevedo, Mario A., "La creaci3n literaria infantil de Ana Mar á Matute", Texas Tech University, 1979.

Zecul3n, Lilit Maria, "The Narrative Art of Ana Mar á Matute in *Los Mercaderes*", University of Toronto, 1979.

Doyle, Michael Scott, "*Los Mercaderes: A Literary World by Ana Mar á Matute*", University of Virginia, 1981.

Lancelot, Willis, "La creaci3n literaria de Ana Mar3a Matute", Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

Riddel, Mar3a del Carmen, "La escritura femenina en la postguerra espa1ola: an3lisis de novelas escogidas de Carmen Mart3n Gait3, Ana Mar á Matute y Elena Quiroga", The Ohio State University, 1988.

McGiboney, Donna Janine, "Language, Sexuality, and Subjectivity in Selected Works by Ana Mar á Matute, Carmen Laforet and Merc3Rodereda", State University of New York, 1993.

Soliño, María Elena, "Women and Children First: The Novels of Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Ana María Moix, and Esther Tusquets", Yale University, 1993.

Odartey- Wellington, Dorothy, "La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets", McGill University, 1997.

Wu, Ling, "Aspectos de la novela de la posguerra española (1950-1960): Miguel Delibes, Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga", Boston University, 1998.

Hardcastle, Anne Elizerbeth, "Writing on the Edge: Fantasy and the Fantastic in the Fiction of Contemporary Spanish Women Authors", University of Virginia, 1999.

Galdona Pérez, Rosa Isabel, "Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga", Universidad de la Laguna, 2001.

Coffey, Anita Lee, "Six Archetypes in Selected Novels of Ana María Matute", Texas Tech University, 2002.

Doran, Kristin J., "Matute's Short Fiction: Metaphorical Journals of Trauma", The University of Arizona, 2009.

Capítulo II. Ana María Matute y la literatura fantástica

Con la presentación del primer capítulo, ya tenemos una idea más clara de la temática, novelística y la ubicación de la primera etapa de la obra narrativa de Ana María Matute en la literatura española reciente. A continuación, vamos a enfocar la investigación en un factor que influye mucho en la novelística de la escritora, sobre todo en la segunda etapa de su creación literaria, que es la presencia de lo fantástico y lo maravilloso en su obra. Como ya hemos señalado, la creación matutiana se caracteriza por un subjetivismo de estilo muy personal que ofrece al lector un “mundo” creativo bastante peculiar, en el que se mezclan la imaginación, la angustia de vivir, la desesperanza y la esperanza en la salvación, así como la nostalgia y la pura invención de espacios alejados de la realidad.

Por todo ello, el tratamiento que hace la autora del tema de la infancia -que es el objeto principal de este estudio- es diferente al de otros escritores de su época. Esta diferencia y peculiaridad se debe también, en cierta medida, a su forma de narrar las historias. La presencia de lo fantástico y lo maravilloso se interpone o aparece de forma indirecta, como sucede en *Primera memoria*, donde la protagonista -Matia- conserva como mundo interior, y a modo de fuente de fuerza, los cuentos de hadas. O a veces de forma directa, como sucede en las novelas *Olvidado Rey Gudú*, *Aranmanoth*, y en algunos cuentos como “La razón”, “La oveja negra” o “La isla”, entre otros, donde toda la trama está estructurada en un contexto y ambiente imaginario y fantástico.

Por este motivo, y con el fin de poder interpretar la novelística matutiana desde el punto de vista del género fantástico y maravilloso, es imprescindible presentar una introducción teórica sobre la literatura fantástica, que incluya una breve presentación de las teorías clásicas, las características renovadoras que ha adquirido el género en la literatura española contemporánea, así como una observación sobre el desarrollo de la literatura fantástica en España.

Cabe destacar que esta tesis no es un estudio dedicado específicamente a la definición y estudio de lo fantástico en la obra de Ana María Matute, y que no intentamos realizar un análisis sobre la distinción de los diferentes géneros en sus obras, pero sí quisieramos aprovechar esta parte teórica para ofrecer un marco de referencia sistemático que permita ofrecer una mejor interpretación sobre cierta parte de la novelística de la escritora. Y todo ello con el fin de mostrar cómo la infancia y la fantasía se interponen y se representan tanto temáticamente como estéticamente en su obra. Sobre esto trata el presente capítulo. Algunos conceptos teóricos, incluso, se repetirán en otras partes de la tesis para ofrecer el apoyo teórico al análisis de textos ficcionales, según sea conveniente.

2.1. Teorías sobre lo fantástico y lo maravilloso

Para conocer la literatura fantástica desde el punto de vista teórico, uno de los libros fundamentales es la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov. Se trata de la primera obra crítica que ofrece un estudio teórico sistemático sobre lo fantástico, aunque ya habrán aparecido algunas definiciones durante los años 50 y 60. Asimismo, también constituye un punto de partida imprescindible para el estudio de la literatura fantástica contemporánea. Por lo tanto, empezamos por la definición de Todorov sobre la literatura fantástica.

2.1.1. Hacia una definición y diferenciación de lo fantástico y lo maravilloso

Según Tzvetan Todorov, la primera definición sobre la fantasía literaria es la que ofreció el filósofo y místico ruso Vladimir Soloviov en el siglo XIX. A su juicio:

En el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna.¹²⁰

Esta afirmación interpreta lo fantástico desde el ángulo de la ambigüedad, y la confusión de explicar un fenómeno sobrenatural. Después de tener en cuenta las definiciones de Montague Rhodes James, Louis Vax o Roger Caillois, entre otros predecesores, Todorov ofrece una definición de lo fantástico condicionada por tres aspectos:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”.¹²¹

Para explicar mejor su definición, añade que lo fantástico consiste en “un caso particular de la visión ambigua”, que se refiere al aspecto sintáctico y semántico de la lectura, y que también “se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura.”¹²²

Si queremos entender cuáles son lo fantástico, hay que introducir conjuntamente dos géneros que son muy parecidos a éste: lo maravilloso y lo extraño. En realidad, Todorov cree que son tres los géneros que se superponen en el sentido de que lo fantástico no siempre es un género que pueda existir para toda una obra, porque su definición está basada en una actitud de vacilación del lector, o del personaje, es decir,

¹²⁰ Este párrafo ya fue citado por Tomachevski, B., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, p. 288. Después Todorov lo aprovecha en su libro, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, p. 35.

¹²¹ Todorov, Tzvetan, *op.cit.*, pp. 43-44.

¹²² *Ibid.*, p. 44.

el grado de vacilación determina el género entre los tres mencionados. Siguiendo la lógica de Todorov, sus palabras originales son las siguientes:

Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.¹²³

Por lo tanto, se entiende que lo fantástico, generalmente, es un género que determina un proceso o simplemente una parte de una obra completa, excepto en el caso de los textos que “conservan la ambigüedad hasta el final.”¹²⁴ Es decir, las obras que presentan dudosos a sus personajes, o que dejan dudoso al lector sobre si lo sobrenatural puede ser explicado por la ley natural o debe entenderse como algo existente fuera de la realidad, pero aceptado en alguna otra circunstancia.

Una opinión semejante es la de David Roas, que afirma que es el “enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural lo que define a lo fantástico”.¹²⁵ En este sentido, el conflicto entre lo irreal y lo real es la regla con la que se define lo fantástico, y por consiguiente la observación de la actitud del autor, el protagonista y el lector juega también un papel importante en la definición del género. Dicho de otra manera, una vez que lo sobrenatural¹²⁶ se acepta como normal, lo fantástico se convertirá en lo maravilloso.

Antonio Risco aporta este rasgo de diferenciación entre lo fantástico y lo maravilloso, y señala que la literatura maravillosa “sitúa de golpe al lector en un ámbito donde la manifestación de los fenómenos extranaturales no se problematizan, por lo que, de algún modo, se muestran como naturales en ese medio,

¹²³ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁴ *Ibid.*, p.56.

¹²⁵ Roas, David, *Teoría de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, p. 12.

¹²⁶ Según Roas, lo sobrenatural es “aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes.”, Roas, David, *op.cit.*, p. 8.

fundamentalmente diferente, entonces, del suyo.”¹²⁷ Mientras que en la literatura fantástica, lo sobrenatural sí que problematiza a los protagonistas en cierta medida.

Teniendo en cuenta la intervención y superposición de los tres géneros, Todorov profundiza su clasificación hasta llegar a una subdivisión genérica más detallada, que se representa en las siguientes cuatro formas: lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro.

Esta clasificación, aunque está hecha en los años 70 del siglo XX, resulta adecuada para entender la literatura fantástica tradicional, y por otra parte, nos ayudará mucho a entender la presencia de lo fantástico y lo maravilloso en la obra de Ana María Matute. Por eso presentamos también cada uno de estos cuatro tipos a continuación.

Lo extraño puro:

“Se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar.”¹²⁸

Lo fantástico extraño:

“Los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional.”¹²⁹

Lo fantástico-maravilloso:

“La clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural. Estos relatos son los que más se acercan a lo fantástico puro, pues éste, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural.”¹³⁰

Lo maravilloso puro:

“Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no

¹²⁷ Risco, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, p. 25.

¹²⁸ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 65.

es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de estos acontecimientos.”¹³¹

En este último caso, vale la pena señalar que hay que diferenciar los cuentos de hadas del cuento maravilloso. El cuento de hadas “es una de las variedades de lo maravilloso”,¹³² pero es un género dedicado al público infantil, y se utiliza un lenguaje y una forma de escribir distintos.

Afirmaciones similares las encontramos en la descripción que hace David Roas de la literatura maravillosa:

En la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio muy diferente del lugar en el que vive el lector...El mundo maravilloso es un lugar totalmente inventado en el que las confrontaciones básicas que generan lo fantástico (la oposición natural/ sobrenatural, ordinario/ extraordinario) no se plantean, puesto que en él todo es posible -encantamientos, milagros, metamorfosis- sin que los personajes de la historia se cuestionen su existencia, lo que hace suponer que es algo normal, natural.¹³³

Para definir con más claridad los dos géneros vecinos, lo fantástico y lo maravilloso, ofrecemos otro comentario, en este caso de Caillois:

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica, de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias [...] En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes, hasta entonces, eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición.¹³⁴

¹³¹ *Ibid.*, p. 68.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Roas, David, *op.cit.*, p. 10.

¹³⁴ Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 11.

2.1.2. Siguiendo la trayectoria de “lo siniestro”

Además de la presentación del patrón todoroviano, hay que saber que también existen otras perspectivas desde las que se define la fantasía. Merece la pena mencionar el concepto de Rosemary Jackson como recurso complementario, ya que su libro *Fantasy: the literature of subversion*¹³⁵ desafía la teoría de Todorov e incluso la contradice en varios aspectos. Según Jackson, el mayor fallo de Todorov es su completa ignorancia de la importancia del psicoanálisis para la definición y entendimiento de la fantasía, y que tampoco toma en consideración los elementos sociales y políticos y sus implicaciones sobre el género de estudio. Contrariamente, Jackson define la fantasía sobre la base de la noción de la cultura y la teoría psicoanalítica de Freud sobre lo inconsciente. Para conocer su definición, es imprescindible aclarar primero el término de “lo siniestro” de Freud.

2.1.2.1. “Lo siniestro” de Sigmund Freud

La expresión de “lo siniestro” es una traducción de la palabra alemana “unheimlich”, que, a su vez, es lo contrario de la palabra “heimlich”. “Heimlich” tiene, dos niveles de significado: “íntimo, secreto; familiar, hogareño y doméstico”.¹³⁶ Lo siniestro es una sensación que puede causar espanto por ser desconocido, angustiante y motivo de incertidumbre. En palabras de Freud: “lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.”¹³⁷

¹³⁵ Jackson, Rosemary, *Fantasy: the literature of subversion*, New York, Methuen, 1981.

¹³⁶ Freud, Sigmund, *Obras completas, Tomo III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, traducida por Luis López-Ballesteros y Torres, p. 2484.

¹³⁷ *Ibid.*

En su estudio psicoanalítico, Freud analiza la sensación de lo siniestro desde el punto de vista psíquico, y trata de encontrar la raíz de la que nacen estas sensaciones. Según su teoría, hay tres razones por las que se provoca lo siniestro.

En primer lugar, lo siniestro deriva del miedo a perder cierta parte del cuerpo, por ejemplo los ojos, según la afirmación freudiana: “la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil”.¹³⁸ El término psíquico referido a esta preocupación se llama “complejo de castración infantil”¹³⁹, y de él puede nacer el carácter siniestro.

La segunda fuente de esta sensación espantosa y temerosa deriva del “tema del doble o del otro yo”,¹⁴⁰ que consiste en “el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.”¹⁴¹ Según las observaciones y experimentaciones psíquicas freudianas, este tipo de repetición también puede despertar la sensación siniestra. Merece la pena conocer los términos y conclusiones desde el ángulo psicoanalítico del propio psiquiatra:

Me limito, pues, a señalar que la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poder ó suficiente para sobreponerse al principio del placer; un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico.¹⁴²

Por último, lo siniestro se establece también de la llamada “omnipotencia del pensamiento”, cuya definición es la siguiente:

En el curso de nuestro desarrollo individual todos hemos pasado por una fase correspondiente a este animismo de los primitivos, que en ninguno de nosotros esa fase ha transcurrido sin dejar restos y trazas capaces de manifestarse en

¹³⁸ *Op.cit.*, p. 2491.

¹³⁹ *Op.cit.*, p. 2492.

¹⁴⁰ *Op.cit.*, p. 2493.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Op.cit.*, p. 2496.

cualquier momento, y que cuanto hoy nos parece siniestro llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista, estimulándolos a manifestarse.¹⁴³

Los tres casos arriba enumerados son las explicaciones psíquicas de Sigmund Freud para el surgimiento de la sensación de lo siniestro. De ellos se saca la conclusión de que lo siniestro es una especie dentro de las sensaciones negativas convertidas por “la represión en angustia”,¹⁴⁴ que no supone ningún fenómeno nuevo, sino que forma parte de la vida psíquica pero que “se tornó extraño mediante el proceso de su represión.”¹⁴⁵

Para complementar esta definición, Freud propone un añadido, que extrae como orden general de muchas observaciones y experimentos:

Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantasía aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.

En cuanto al tema de lo siniestro en la literatura, Freud admite que es otro terreno de estudio bastante diferente, que “merece en efecto un examen separado”,¹⁴⁶ porque lo siniestro de la vida cotidiana puede ser superado en las creaciones literarias, y ellas, además, son también capaces de producir nuevos elementos siniestros que se presentan como normales en la vida cotidiana. Por lo tanto, Freud llega a esta conclusión: “Mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real.”¹⁴⁷

Ésta es, fundamentalmente, la presentación del concepto freudiano de lo siniestro. Querrá añadir en las siguientes líneas la descripción de Freud sobre la desaparición

¹⁴³ *Op.cit.*, p. 2497.

¹⁴⁴ *Op.cit.*, p. 2498.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Op.cit.*, p. 2503.

¹⁴⁷ *Ibid.*

de lo siniestro en los cuentos de hadas,¹⁴⁸ que, para él, supone un ejemplo de su afirmación sobre las diferentes formas de lo siniestro en la vida y en la literatura, según hemos citado más arriba. Cabe señalar que la existencia de lo siniestro, lo espantable o el miedo también sirven como criterio para diferenciar lo fantástico de lo maravilloso. Pues en el primer caso se encuentra generalmente lo siniestro, pero en el segundo, tal sensación ha sido superada:

El mundo de los cuentos de hadas, fuerzas secretas, omnipotencias del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos.¹⁴⁹

2.1.2.2. La fantasía como subversión literaria

A diferencia de Todorov, que define lo fantástico desde el ángulo estructural, Rosemary Jackson lo coloca en el contexto cultural y psicológico. Para ella, “literary fantasies, expressing unconscious drives, are particularly open to psychoanalytic readings, and frequently show in graphic forms a tension between the laws of human society and the resistance of the unconscious mind to those laws.”¹⁵⁰

La fantasía no supone lo contrario de la realidad, sino que nace de ella y actúa como una segunda realidad subterránea o, mejor dicho, alternativa y opcional al mundo real: “fantasy re-combines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real.”¹⁵¹ También afirma que “the fantastic exists as the inside, or underside, of realism, opposing the novel’s closed,

¹⁴⁸ En esta tesis entendemos el cuento de hadas como un género destinado al público infantil. Sin embargo, en su trabajo Freud no aclara el ámbito de tal término. Tendemos a creer que aquí los cuentos de hadas no sólo se refieren a la literatura infantil, sino que también abarcan el terreno de la literatura para adultos. Es decir, entendemos que el término equivale aquí al género de lo maravilloso.

¹⁴⁹ Freud, Sigmund, *op.cit.*, p. 2503.

¹⁵⁰ Jackson, Rosemary, *op.cit.*, p. 6.

¹⁵¹ *Op.cit.*, p. 20.

monological forms with open, dialogical structures, as if the novel had given rise to its own opposite, its unrecognizable reflection.”¹⁵²

En este caso, descubrimos que la afirmación de Jackson coincide con el discurso que hizo Ana María Matute en el ingreso en la Real Academia Española de la Lengua. En aquella disertación, titulada “El bosque”, la escritora ponía de relieve la importancia de la fantasía y la imaginación, a las que considera como parte del mundo real:

El deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos. Porque no debemos olvidar que lo que el espejo nos ofrece no es otra cosa que la imagen más fiel y al mismo tiempo más extraña de nuestra propia realidad.¹⁵³

Además de ser alternativa y opcional, la fantasía revela, en opinión de Jackson, el enlace entre la razón y la realidad, y destaca lo arbitraria y contradictoria que esa relación puede ser en algunas ocasiones:

It reveals reason and reality to be arbitrary, shifting constructs, and thereby scrutinizes the category of the ‘real’. Contradictions surface and are held anti-nomically in the fantastic text, as reason is made to confront all that it traditionally refuses to encounter. The structure of fantastic narrative is one founded upon contradictions.¹⁵⁴

En el nivel de lo inconsciente para definir la fantasía, Jackson sigue primero el término de lo siniestro de Sigmund Freud, y afirma que la fantasía está destinada a descubrir lo negativo, lo obscuro y lo oscuro, que constituye la parte oculta y desconocida de la realidad:

Fantastic literature transforms the ‘real’ through this kind of discovery. It does not introduce novelty, so much as uncover all that needs to remain hidden if the

¹⁵² *Op.cit.*, p. 25.

¹⁵³ Se cita del discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua pronunciado por Ana María Matute el 18 de enero de 1998.

¹⁵⁴ Jackson, Rosemary, *op.cit.*, p. 21.

world is to be comfortably 'known'. Its uncanny effects reveal an obscure, occluded region which lies behind the homely (heimlich) and native (heimisch).¹⁵⁵

2.1.3. Un término tangencial: el romance

En la estructura teórica todoroviana se encuentran referencias a teorías anteriores que sirven para completar la figuración del marco de la definición sobre la fantasía. Una de las bases más importantes es el ensayo "El mythos del Verano: el Romance" de Northrop Frye, de su libro *Anatomía de la crítica*.¹⁵⁶ El romance adopta la fantasía como un elemento innato de su naturaleza, y al mismo tiempo el planteamiento de los temas habituales del romance también es parte importante de los temas fantásticos.

El romance es una de las cuatro categorías que propone Frye como "categorías narrativas en la literatura más amplias que, o lógicamente anteriores a los géneros literarios ordinario."¹⁵⁷ Aparece determinado como un género irreal e idealizado; según el mismo Frye, es el "campeón de lo ideal" entre las cuatro categorías definidas: la tragedia, la comedia, el romance y la ironía. Para entender mejor la relación entre estas categorías y sus dimensiones veamos la siguiente cita:

Si paramos mientes en la experiencia que tenemos de estos mythoi, nos damos cuenta de que conforman dos parejas opuestas. La tragedia y la comedia están más en contraste que en combinación, y así lo están el romance y la ironía, campeones respectivos de lo ideal y de lo real. Por otro lado, la comedia se mezcla imperceptiblemente con la sátira, en un extremo, y, en el otro, con el romance; el romance puede ser cómico o trágico; lo trágico abarca desde el romance elevado hasta el realismo amargo e irónico.¹⁵⁸

Para Frye, el romance es la forma literaria que refleja en el máximo grado el sueño, el deseo y lo ideal del ser humano, y el proyecto de lo ideal es el carácter

¹⁵⁵ *Op.cit.*, p. 65.

¹⁵⁶ Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1991, traducción de Edison Simons.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹⁵⁸ *Ibid.*

general de esta categoría. El elemento fundamental del romance es la aventura, como se señala más adelante:

El elemento esencial de la trama, en el romance, es la aventura, lo cual significa que el romance es, por naturaleza, una forma de secuencia y proyección, razón por la cual lo reconocemos más bien en la ficción que en el drama.¹⁵⁹

La ficción mencionada en el párrafo anterior puede ser entendida como un texto ficticio, mágico y fantástico en este contexto. El romance es una especie de creación literaria que tiene estrecha vinculación con los mitos, y su trama sigue algunas formas existentes, como los mitos del Génesis, el del Apocalipsis, el del Éxodo y el del milenio.¹⁶⁰

La aventura también puede dividirse en varios niveles, y entre los más importantes está el romance de la búsqueda, que tiene tres etapas fundamentales:

La etapa del viaje peligroso y de las aventuras menores preliminares; el combate decisivo, por lo común una especie de batalla en la que o bien el héroe o su enemigo o ambos, deben morir; y la exaltación del héroe.¹⁶¹

La fantasía se manifiesta imprescindible en la presentación de estas tramas, puesto que la forma central del romance de búsqueda, según Frye, es “el tema de la matanza del dragón”, y “los antagonistas de la búsqueda son a menudo figuras siniestras, gigantes, ogros, brujas y magos, cuyo origen es a las claras de carácter paterno.”¹⁶² Y el protagonista, a su vez, suele gozar de una “inocente juventud”:

Es, a menudo, un mundo de leyes mágicas o apetecibles y tiende a centrarse en torno a un héroe juvenil, aún dominado por sus padres y rodeado por sus jóvenes compañeros. El arquetipo de la inocencia erótica es, por lo común, menos el

¹⁵⁹ *Op.cit.*, p. 246.

¹⁶⁰ *Op.cit.*, p. 251.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Op.cit.*, p. 255.

matrimonio que una especie de “casto” amor que lo precede: el amor de un hermano por su hermana o el de dos muchachos entre sí¹⁶³

De los elementos básicos que forman parte del romance se puede extraer una idea general de este género, cuya esencia consiste en “una secuencia de aventuras maravillosas”.¹⁶⁴ Cabe señalar que los mitos e imágenes arriba mencionados logran su resurrección en las llamadas novelas neo-caballerescas del siglo XX,¹⁶⁵ en las que el dragón, la bruja, los tragos, entre otros elementos sobrenaturales, abundan, y la estructuración de un mundo lleno de fantasía vuelve a cobrar vida. La novela más ambiciosa de Ana María Matute, *Olvidado Rey Gudú*, pertenece, precisamente, a esta categoría.

2.1.4. El desarrollo de lo fantástico: lo neo-fantástico

Al entrar en el siglo XX, la literatura fantástica registra nuevos cambios. Según la teoría todoroviana, si la vacilación entre lo real y lo irreal consiste en la clave para definir lo fantástico, en este siglo la literatura fantástica ofrece un aspecto alterado, que es precisamente la falta de vacilación o asombro.

El ejemplo más citado es *La metamorfosis* de Kafka. En esta novela no se da ninguna explicación del por qué de la metamorfosis del protagonista, Gregorio Samsa, de un hombre en un gigantesco insecto; además, tampoco expresa nadie su vacilación ante una situación tan anormal. A pesar de la breve sorpresa que tienen al encontrar el insecto, ni el autor, ni el protagonista, ni los familiares de Gregorio revelan su asombro ante el aspecto, o muestran su deseo de saber la razón de una metamorfosis que sucede contra la ley natural. Como dice Todorov: “Lo más sorprendente es

¹⁶³ *Op.cit.*, p. 263.

¹⁶⁴ *Op.cit.*, p. 253.

¹⁶⁵ Entre los cultivadores de la novela neo-caballeresca, se puede citar a Félix de Azúa, Juan Perucho o Paloma Díaz Mas, entre otros.

precisamente la falta de sorpresa ante este acontecimiento inaudito”,¹⁶⁶ y “todas estas frases parecen referirse a un acontecimiento perfectamente posible, a una fractura de tobillo, por ejemplo, y no a la metamorfosis de un hombre en insecto.”¹⁶⁷

El mismo Todorov ha analizado la situación paradójica que encuentra en *La metamorfosis*, a la que distingue claramente de la historia fantástica tradicional: por una parte, lo sobrenatural se debería considerar en comparación con el entorno natural, que sigue una ley generalmente reconocida, pero el fondo de este cuento, que debería ser normal, aparece tan extraño que la propia situación sobrenatural adquiere, por el contrario, un aire natural. Así la vacilación y el asombro pierden su sentido. Como escribe Todorov:

La metamorfosis parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural [...] el de la adaptación, [...] que caracteriza el paso de lo sobrenatural a lo natural. Vacilación y adaptación designan dos procesos simétricos e inversos.¹⁶⁸

Por otra parte, tampoco se puede considerar un relato de lo maravilloso porque, a diferencia de lo maravilloso, la obra sigue observando las normas de funcionamiento del mundo que habitamos, en vez de ubicarse en un espacio completamente diferente. Al analizarlo desde el propio interior del relato, Todorov indica un elemento clave de este nuevo cambio: el fondo del cuento ya está normalizado por Kafka. En las palabras todorovianas: “He aquí en una palabra, la diferencia entre el cuento fantástico clásico y los relatos de Kafka: lo que en el primer mundo era una excepción se convierte aquí en la regla.”¹⁶⁹

A nuestro juicio, éste es precisamente un buen punto de partida desde el que observar las nuevas características de lo llamado neo-fantástico durante el siglo XX.

¹⁶⁶ Todorov, Tzvetan, *op.cit.*, p. 200.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 201.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 202.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 206.

Ahora bien, otros ejemplos de este nuevo aspecto de la coexistencia entre lo real y lo sobrenatural y la tendencia a la dificultad de distinguir el uno del otro, se encuentran en obras de escritores latinoamericanos como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, por mencionar algunos, así como en autores pertenecientes al llamado “realismo maravilloso”, según la denominación de Cortázar, también conocido como “realismo mágico”. La estructuración del ambiente y el fondo novelesco es bastante parecida a los de Kafka en el sentido de la naturalización de lo sobrenatural. En palabras de David Roas: “El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo.”¹⁷⁰

Jaime Alazraki, profesor de la Universidad de Columbia que ha realizado una serie de estudios sobre el género “neo-fantástico”, agrupa a Kafka, Borges y Cortázar entre otros escritores fantásticos del siglo XX bajo el mismo término mencionado, que significa una nueva etapa de desarrollo de lo fantástico tradicional del siglo XIX, y que, a mi juicio, registra fisonomías renovadas que se reflejan principalmente en dos aspectos: en el nivel temático, supone la adquisición y adaptación de la filosofía posmoderna a la creación narrativa; y en el nivel estético, la renovación consiste en una forma de escritura por medio de símbolos y metáforas surrealistas.

2.1.4.1. Adaptación de la filosofía posmoderna

Como es sabido, la definición de lo fantástico tradicional está estrechamente vinculada al contexto sociocultural. Lo sobrenatural ha sido comprendido y reconocido en comparación con una base común de las reglas de funcionamiento de la sociedad y el general juicio de qué es lo normal y lo natural. Sin embargo, en el siglo XX, sobre todo con motivo de las dos guerras mundiales, surgieron nuevas ideologías,

¹⁷⁰ Roas, David, *op.cit.*, p. 12.

polifacéticas y muy distanciadas de la tradicional ideología burguesa, manifestadas en el nacimiento de múltiples corrientes tanto culturales como sociales con carácter de ruptura y renovación. Se trata del surrealismo, del existencialismo, entre otros, conocidos, en definitiva, bajo el término de *vanguardias*.

Las experiencias diversificadas y personalizadas, la pérdida de la justificación social unívoca hacen que el simple término de la “realidad” se convierta cada vez más en algo confuso y multifacéticamente interpretable, lo que trae como consecuencia la dificultad de transgresión de lo fantástico. Como dice David Roas: “[S]i no sabemos qué es la realidad, ¿cómo podemos plantearnos transgredirla? Más aún, si no hay una visión unívoca de la realidad, todo es posible, con lo cual tampoco hay posibilidad de transgresión.”¹⁷¹

Desde este ángulo queda explicada esta nueva fisonomía de lo neo-fantástico. Si lo fantástico tradicional supone un cuestionamiento y un desafío del hombre a las reglas naturales de funcionamiento del mundo, lo neo-fantástico se determina desde el contexto en el que el ser humano se encuentra en un entorno aparentemente normal, aunque bajo la superficie surge una gran inquietud, de dudas, de irrupción, de ruptura, de destrucción y de cuestionamiento -el cuestionamiento de un problema esencial, que es la indagación de las diversas posibilidades de las formas de existir del ser humano y sus maneras de sobrevivir-.

No nos faltan opiniones parecidas que dan apoyo a nuestra afirmación. Julio Cortázar, al definir la llamada *realidad maravillosa*, dice las siguientes palabras, que a mi juicio, no sólo están destinadas a la situación cultural de América Latina, sino que también sirven para el entendimiento de una realidad multifacética en el contexto universal de la posmodernidad:

Maravilloso en el sentido de que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni transcendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36.

como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones.¹⁷²

Según la opinión de Jaime Alarzaki, la función de lo neo-fantástico es precisamente la revelación de esta segunda realidad oculta bajo la máscara de apariencia normal del mundo contemporáneo:

Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una fisura o rajadura en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es [...] una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podrá atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad.¹⁷³

La descripción de la característica de “lo fantástico contemporáneo” también nos sirve de apoyo desde otra perspectiva, y revela asimismo la función social y estética de este nuevo género literario:

Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector: descubrimos que nuestro mundo no funciona tan bien como creíamos, tal y como se planteaba en el relato fantástico tradicional, aunque expresado de otro modo.¹⁷⁴

2.1.4.2. Metáforas o símbolos surrealistas

En el nivel estético, entre los estudios que se han hecho para diferenciar lo neo-fantástico de lo fantástico tradicional destaca el artículo “Lo fantástico: una

¹⁷² García Flores, Margarita, “Siete respuestas de Julio Cortázar”, *Revista de la Universidad de México*, XXI, 7, 1967, pp. 10-11.

¹⁷³ Roas, David, *op.cit.*, p. 276.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

isotopia della trasgressione” de Rosalba Campra. En este artículo, Campra hace un análisis sistemático y lingüístico de la transgresión de lo fantástico contemporáneo, dividido en varios niveles: el nivel semántico, el sintáctico y el nivel de discurso. Al mismo tiempo, dedica algunas partes del trabajo a discutir sobre las relaciones entre lo fantástico y la instancia narrativa, la verosimilitud y la transgresión. Por medio del análisis, el autor llega a la conclusión de que “la función de lo fantástico, tanto hoy como en 1700, [...] sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad.”¹⁷⁵ Por otra parte, concluye señalando que “lo fantástico no es sólo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura, por lo que su caracterización puede ser definida históricamente según diferentes niveles.”¹⁷⁶

Estas palabras de Campra apuntan hacia la segunda fisonomía de lo neo-fantástico, sobre la que vamos a enfocar de forma más concreta el resto de la presente tesis: lo fantástico reflejado en una nueva forma de escritura, caracterizada por la utilización y la recurrencia a símbolos y metáforas surrealistas.

La expresión *metáfora surrealista* se originó en un trabajo que leyó Jaime Alazraki en la reunión anual de la Asociación de Dada/Surrealismo celebrada en el año 1974. El trabajo se titula “Lo fantástico como metáforas surrealistas”. De hecho, Alazraki se ha dado cuenta del abundante uso de metáforas en las obras neo-fantásticas, y ha definido las características excepcionales de esta tendencia. Al evaluar estas metáforas neo-fantásticas, dice:

Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Campra, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, recopilado en *Teorías de lo fantástico*, Roas David, *op.cit.*, p. 191.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 191.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 277.

Si nos fijamos en obras de Borges, Cortázar o Kafka, como por ejemplo “La biblioteca de Babel”, “Casa tomada”, *Bestiario* o *La metamorfosis*, no es difícil captar una idea sobre de qué tipo de metáforas o símbolos se trata. Por medio de esta forma metafórica los escritores realizan el propósito de decir lo indecible, visualizar lo invisible, y es precisamente por esto por lo que se las denomina alegorías y metáforas “surrealistas”, o en palabras del mismo Alazraki, “metáforas epistemológicas”:

Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son “complementos” al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla.¹⁷⁸

Esta observación sintáctica de lo fantástico contemporáneo por medio de metáforas y alegorías me parece muy interesante porque nos ofrece la posibilidad de interpretar las obras que se han convertido en clásicas en este terreno, y nos otorga un nuevo punto de vista interesante para entender y analizar los aspectos fantásticos de ciertas novelas contemporáneas, si ello todavía no llega a ser una de las normas para definir su género.

Para Borges, el tiempo puede visualizarse como un laberinto en *El jardín de senderos que se bifurcan*, porque ambos son infinitos y se bifurcan; el mismo tiempo también puede ser un punto de luz en *El Aleph*, por la razón de que de ambos pueden nacer todo y todas las posibilidades. La metamorfosis de Gregorio Samsa en la novela de Kafka logra en este sentido otra explicación razonable:

Es evidente que la transformación de Gregorio Samsa en insecto en el cuento de Kafka obedece a una intención metafórica: su problemática relación con su familia, su soledad y alienación no está explicadas sino desde su metamorfosis.¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 278.

¹⁷⁹ *Ibid.*

Se nos recuerda en este contexto la breve pero c óebre interpretaci ón de Cort ázar: “Nadie puede saber qué es un animal, qué ve o qué siente.”¹⁸⁰ La semejanza que hace posible una met áfora es la profunda soledad y la imposibilidad de comunicaci ón. Y viceversa, son estas met áforas, el insecto, el laberinto, el punto de luz, las que añaden el valor literario a estas obras y las ubican en la serie denominada *clásica*.

Volvemos a la escritora que tenemos como objeto de an álisis en esta tesis; si nos atrevemos a definir algunas de sus obras como fant ásticas o neofant ásticas, e incluso a algunas otras como maravillosas, me parece una tarea imprescindible y al mismo tiempo interesante fijarnos en el uso de s ímbolos y met áforas dentro del corpus elegido, puesto que reconocemos ya la funci ón y la importancia de estos recursos metaf óricos. ¿Qué significan el mar, la isla, el barco, y la torre, entre otros objetos simb ólicos en la obra de Ana María Matute? Y sobre todo, y en lo que más nos interesa: ¿Qué funci ón temática, estética, semántica y sintáctica tienen estas met áforas para la interpretaci ón de la infancia en la escritora? Esto es precisamente lo que vamos a estudiar en los siguientes capítulos.

2.1.5. El “submundo” de Tolkien y el “Paracosmos” de García Rivera

John Ronald Reuel Tolkien, autor de la obra fant ástica de mayor influencia del siglo XX -la serie de *El Señor de los Anillos*- es conocido más bien como escritor en vez de como teórico. Sin embargo, su ensayo titulado “On Fairy-Stories” también supone una contribuci ón importante a la teor ía fant ástica y ha suscitado mucha atenci ón crítica en el mismo terreno. Por otra parte, su artículo ha sentado las bases, a mi juicio, de uno de los últimos logros te óricos en el aspecto de la teor ía sobre lo fant ástico –la teor ía del “paracosmos” planteada por Gloria García Rivera-.

¹⁸⁰ Cort ázar, Julio, *Territorios*, México, Siglo XXI, 1978, p. 39.

2.1.5.1. J. R. R. Tolkien: “On Fairy –Stories”

En el ensayo “On Fairy-Stories” publicado en 1964, Tolkien plantea sus reflexiones sobre este género literario, el llamado “fairy-story”, al que considera como una forma literaria accesible para el lector adulto en lugar de estar siempre y necesariamente asociado a los niños, al tiempo que ha mostrado su definición de la doctrina principal del género fantástico y sus funciones.

La característica más evidente del concepto de Tolkien sobre lo fantástico consiste en que lo interpreta como una especie de reino completo, compuesto por el conjunto de múltiples elementos y sus doctrinas. En sus propias palabras:

Faërie contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons; it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted.¹⁸¹

Denomina a este mundo fantástico como un “Secondary World”, cuyas reglas de funcionamiento se diferencian del orden normal en el que vivimos y conocemos -el “Primary World”-, y al pilar básico y clave para mantener este reino fantástico, o “the quality essential to fairy-story”,¹⁸² lo denomina “the inner consistency of reality”,¹⁸³ entendido como la credibilidad de este sistema imaginario: “There is one proviso: if there is any satire present in the tale, one thing must not be made fun of, the magic itself. That must in that story be taken seriously, neither laughed at nor explained away.”¹⁸⁴

El mismo teórico señala después que para dar el efecto de credibilidad a lo irreal es imprescindible la aplicación de medios artísticos e literarios:

¹⁸¹ Tolkien, John Ronald Reuel, *Tree and Leaf*, London, Unwin Books, 1964, p. 15.

¹⁸² *Ibid.*, p. 44.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

What really happens is that the story-maker proves a successful ‘sub-creator’. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is ‘true’: it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside.¹⁸⁵

De ahí nace su interpretación del término “Fantasy”. Tolkien primero interpreta “Fantasy” como una de las formas de expresión que hace posible la transición de la pura imaginación al establecimiento del reino fantástico literario –“Sub –creation”:

The achievement of the expression, which gives (or seems to give) ‘the inner consistency of reality’, is indeed another thing, or aspect, needing another name: Art, the operative link between Imagination and the final result, Sub-creation. For my present purpose I require a word which shall embrace both the Sub-creative Art in itself and a quality of strangeness and wonder in the Expression, derived from the Image: a quality essential to fairy-story.¹⁸⁶

En párrafos posteriores también relaciona este término con su entendimiento de las funciones del género de “fairy-story”. A diferencia de Sigmund Freud, Tolkien considera el género fantástico como una expresión de los deseos emocionales del ser humano en su sentido positivo, ya que declara que “[A]t least part of the magic that they wield for the good or evil of man is power top lay on the disires of his body and his heart”,¹⁸⁷ y considera a la fantasía como un preciso medio para extraer y realizar ese deseo: “Fantasy, the making or glimpsing of Other-worlds, was the heart of the desire of Faërie.”¹⁸⁸ También ha destacado la importancia del “joy” y “enchantment” para la producción de su “mundo secundario” fantástico:

Enchantment produces a Secondary World into which both designer and spectator can enter, to the satisfaction of their senses while they are inside; but in its purity it is artistic in desire and purpose. [...] Its desire is power in this world, domination of things and wills.¹⁸⁹

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 48.

2.1.5.2. El “Paracosmos” de García Rivera

Los últimos estudios sobre el género fantástico se refieren a un concepto denominado “Paracosmos”, planteado por Gloria García Rivera en un artículo titulado “Paracosmos: las regiones de la imaginación (Los mundos imaginarios en los géneros de Fantasía, Ciencia Ficción y Horror: nuevos conceptos y métodos)”, incluido en la revista *Primeras noticias. Revista de literatura* en el año 2004.

En párrafos anteriores hemos dicho que Tolkien ha sentado bases en cierto sentido para este nuevo concepto porque García Rivera, después de observar la estructura de varias obras pertenecientes a los géneros fantástico, de ciencia ficción y de terror, que tiene *El Señor de los Anillos* como obra inicial de este tipo, y que comprende también muchas obras más que según el crítico, cuentan con semejante modelo, tales como el país de Nunca Jamás de *Peter Pan*, el país de las Maravillas de *Alicia en el País de las Maravillas*, la saga de *Narnia*, así como el Reino de Olar de *Olvidado Rey Gudú*, concluye que esta clase de ficciones comparten el modelo de un “mundo autoconsistente”¹⁹⁰ -que hace recordar el “mundo segundo” tolkieniano-, denominado *Paracosmos* por García Rivera.

En su artículo, el crítico plantea el origen, las definiciones, así como las características del nuevo concepto. Por lo que respecta al origen del Paracosmos, García Rivera proclama que se trata de una noción surgida originalmente de la psicología infantil, que se refiere, según la observación de psicólogos como Silver, Macheith o Bullock, al “carácter especulativo, psicológico, de construir y anticipar mentalmente mundos”¹⁹¹ observado en los niños. Según estos psicólogos, los niños inventan países, islas entre otras imágenes imaginarias en sus juegos diarios, que

¹⁹⁰ García Rivera, Gloria, “Paracosmos: las regiones de la imaginación (Los mundos imaginarios en los géneros de Fantasía, Ciencia Ficción y Horror: nuevos conceptos y métodos)”, *Primeras noticias. Revista de literatura*, 207, 2004, p. 66.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 62.

muestran la gran capacidad infantil de creatividad e imaginación, y que se correlacionan con la posibilidad de llegar a ser escritores adultos en el futuro. También opinan que esta clase de “mitos personales” conocido como “paracosmos” son “piezas esenciales en su desarrollo intelectual y psicoafectivo”, y que ejercerán influencias transcendentales en la vida adulta.

Por otra parte, se encuentran correlaciones estrechas entre las imágenes observadas en los “paracosmos” infantiles y los mitos, leyendas e historias folklóricas. Es decir, que los “mundos privados de la infancia” también tienen su raíz en el patrimonio folklórico mundial.

Sobre estas bases teóricas, García Rivera plantea su hipótesis sobre el fenómeno arriba mencionado que ha sido reiteradamente observado en el marco literario; y ofrece consecuentemente su nueva definición de la noción de “Paracosmos”:

El paracosmos es una forma de fantasía infantil estructurada que luego se correlacionará con géneros literarios/folklóricos específicos, como el mito fundamental, la saga, los relatos de viajes o la fantasía épica, y en términos de lenguaje hipertextual, con un modo narrativo novedoso, la hiperficción.¹⁹²

Los paracosmos como forma de fantasía elaborada que se orienta a construir mundos completos, es el modo privilegiado de la llamada ficción especulativa, y se caracterizará por poseer una serie de pautas tanto formales como temáticas.¹⁹³

De acuerdo con esta afirmación, el término de Paracosmos es la búsqueda y la extracción de unas características u órdenes que comparten una clase de ficciones que contienen un espacio creativo imaginario. En palabras de la propia crítica, “lo esencial en ellos es justamente crear un patrón de un mundo alternativo, que es lo que vamos a definir como paracosmo.”¹⁹⁴ Ese patrón, como lo revelado anteriormente, condiciona tanto el aspecto temático como el formal de las narraciones que lo integran.

¹⁹² *Ibid.*, p. 69.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 69.

Con respecto a las temáticas, la crítica opina que las narraciones con Paracosmos comparten temas o referencias a imágenes reiteradas. “El cielo, la tierra y el inframundo” son los tres planos u órdenes repetidamente aparecidos, y añade que “[L]as geográficas míticas, los bestiarios o los autómatas –temas que he analizado en artículos anteriores– van a ser lógicamente el *leit-motiv* de esta ficción especulativa.”¹⁹⁵ Más concretamente, ha definido esos mundos de Paracosmos como “imágenes cosmológicas y toponomástica inventada/legendaria para la nómina de lugares/personajes”,¹⁹⁶ cuyo funcionamiento “se justifica o retrotrae a un mito fundacional, cuento etiológico o saga que explica los orígenes de dicho mundo, y estipula las leyes o ‘modelo’ que lo rigen”,¹⁹⁷ entre los que “la mitología indoeuropea” y el carácter “medieval” o “épico” son los tonos más recurrentes. Y un tema fundamental consiste en “poner orden en el caos”.¹⁹⁸

Si algo caracteriza al imaginario indoeuropeo, y eso se ve en la mitología griega, por ejemplo, es la búsqueda de un orden, de un centro, frente a las fuerzas del caos, algo que es plenamente aplicable al universo de TOLKIEN, o a la salga de Narnia y otros paracosmos.¹⁹⁹

Y en cuanto a las marcas formales, se alista en primer lugar un “modelo abierto” de narrar el texto, que presenta el “carácter enciclopédico de la fábula y propensión a la narración no lineal”.²⁰⁰

[...] que por ello son susceptibles, desde sus propias configuraciones, a ser ampliadas con episodios de otros personajes y derivaciones, lo que en el cine se llaman las “precuelas” y “secuelas o continuaciones”. Esta suspensión de marcas tiene un sentido claro, la expansión, el construir lo que de verdad será una “historia interminable”.²⁰¹

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 65.

En este sentido cabe mencionar que la narración no lineal es precisamente una de las características estructurales más relevantes de la obra *Olvidado Rey Gudú* de Ana María Matute. Una aproximación a la interpretación del tema de la infancia dentro de esta estructura de Paracosmos matutiana va a incluirse posteriormente en el séptimo capítulo del presente trabajo.

Además, también menciona la amplia aplicación de recursos ilustrados e imágenes, es decir, el “apoyo en elementos paratextuales o visualizaciones, como acabamos de ver, que son auténticas guías o mandalas del relato.”²⁰²

2.1.6. Finalidades y funciones de la fantasía

Después de tener una idea de qué es lo fantástico y lo maravilloso, se nos plantea otra necesidad de conocimiento: si la mimesis, según Aristóteles, es el impulso esencial de la literatura, la fantasía es, a su vez, una especie de excepción porque por medio de ella se revela otro fenómeno o aspecto que es diferente de lo normal. La discusión de cómo la fantasía responde a la realidad y qué función tiene este género en sentido estético, es el contenido principal de esta parte.

Mirando desde otra perspectiva, también se pretende hacer un resumen sobre cuáles son las técnicas estéticas aplicadas en lo fantástico para cumplir sus funciones y cómo son los modelos que sirven para estructurar el cuerpo del cuento fantástico. Esta observación nos ayudará sin duda alguna en el análisis de los textos en este trabajo.

²⁰² *Ibid.*, p. 66.

2.1.6.1. Funciones de la literatura fantástica

Según Todorov, el elemento fantástico más recurrente es la metamorfosis, seguido por “la existencia misma de seres sobrenaturales”,²⁰³ que suponen “una casualidad deficiente”²⁰⁴ para enlazar los acontecimientos de la trama. El otro es la existencia del modelo llamado pan-determinismo, que quiere decir que “todo, hasta el encuentro de las diversas series casuales (o azar), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural.”²⁰⁵ Tanto la metamorfosis como el pan-determinismo, en opinión de Todorov, indican una tendencia común en lo fantástico, que es “la ruptura del límite entre materia y espíritu”,²⁰⁶ comentario que me parece muy acertado.

De estos dos elementos mencionados se derivan algunos temas que Todorov considera fundamentales, y a los que denomina como “los temas del yo”, que se entienden concretamente en las siguientes formas: “una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio.”²⁰⁷

Por otra parte, hay otro grupo de temas llamados “los temas del tú”, como por ejemplo la sexualidad, que incluye el deseo, la homosexualidad o el amor de más de dos, entre otros, a los que el mismo Todorov considera como “temas del discurso”²⁰⁸ en comparación con el primer grupo mencionado, al que denomina como “temas de la mirada.”²⁰⁹

Con respecto a las funciones de lo fantástico, él llega a una conclusión de dos niveles, la función social y la literaria.

²⁰³ Todorov, Tzvetan, *op.cit.*, p. 132.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 133.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 144.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 166.

²⁰⁹ *Ibid.*

Todorov cita a Peter Penzoldt en su libro para expresar la función social de lo fantástico, y en este sentido dice que “para muchos autores, lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas.”²¹⁰ Esta idea coincide con las de Jackson y Hume, como hemos señalado, en el sentido de que lo fantástico se destina a describir lo indescriptible y decir lo indecible. El género fantástico puede tratar cualquier tema que esté descrito en otros géneros literarios, sólo que lo expresa desde su propia forma.

Por otra parte, parece ser que al tocar temas en cierto sentido “prohibidos”, tales como “incesto, homosexualidad, amor de más de dos, necrofilia, sensualidad excesiva”,²¹¹ etc., esta propia característica, es decir, el matiz fantástico, ayuda a evitar los problemas que puedan causar. En palabras de Todorov: “más que un simple pretexto, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras: los excesos sexuales serían mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo.”²¹²

Con respecto al nivel literario, Todorov señala tres aspectos, que tratan de las funciones pragmática, semántica y sintáctica del género respectivamente:

En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector -miedo, horror o simplemente curiosidad-, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente.²¹³

²¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

²¹¹ *Ibid.*, p. 188.

²¹² *Ibid.*, p. 188.

²¹³ *Ibid.*, p. 112.

2.1.6.2. La fantasía y la realidad- propuestas de Kathryn Hume

Uno de los estudios más citados de entre los dedicados a la observación de la relación entre la fantasía y la realidad, es el que Kathryn Hume escribió bajo el título de *Fantasy and Mimesis*.²¹⁴ Se trata de un libro de estructura muy clara, dividida en tres partes, que resuelven respectivamente tres preguntas: ¿qué es la fantasía, cómo ha sido utilizado este género, y finalmente, por qué se utiliza la fantasía, es decir, un planteamiento de sus funciones. A continuación vamos a realizar un breve acercamiento a la teoría planteada por Hume con respecto a las últimas dos preguntas mencionadas, ya que la discusión de la definición es suficiente, y estas disciplinas nos ayudarán a realizar un análisis textual más sistemático sobre el corpus literario matutiano, del que trataremos después en este trabajo.

Kathryn Hume divide la correspondencia entre la literatura fantástica y la realidad en cuatro tipos, que ella denomina respectivamente “literature of illusion, literature of vision, literature of revision” y “literature of disillusion” según el objeto de lo fantástico en el texto y la finalidad lograda.

“literature of illusion”

La literature de ilusión incluye los siguientes géneros: “the pastoral, the tales of conquest and adventure, the comic novel, and such affective forms as the detective story, the thriller, and pornography”.²¹⁵ Todas estas obras pertenecientes a este tipo están destinadas a ofrecer una alternativa de la realidad, un mundo adonde pueden escaparse los protagonistas con la finalidad de experimentar el placer y el entretenimiento. La fantasía funciona precisamente como el ofrecimiento de tal escape irreal, que hace posible que los protagonistas se aparten temporalmente del mundo real.

²¹⁴ Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis*, New York, Methuen, 1984.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

Cabe señalar que la llamada “literatura de escape” es un género distinto a la fantasía -el escape puede ser no fantástico-, y por otra parte, el género de lo fantástico abarca un ámbito mucho más amplio, de acuerdo con lo que escribe Hume:

Most fantasy is dismissed by hostile critics as escapist, and most escape literature is dismissed as fantasy. The one-to-one equation is patently preposterous. No one escapes to Kafka, and, as I have tried to demonstrate, escapist literature need not be fantastic, even though it is unrealistic.²¹⁶

Por lo tanto, Hume resume que hay dos tipos de escape: el escape mimético y el fantástico.

Fantastic escape is not bound by materialistic assumptions: it considers standards of measurement other than man, planets other than our own, worlds other than that of dead matter. It does not necessarily accept man's limits or the status quo.²¹⁷

Por ejemplo, el “fantasy pastoral”, en obras tales como *Robinson Crusoe*, *Walden*, “The Bear” de Faulkner, *Greengage Summer* de Godden, y *Sweet and Soul* de Wechsberg,²¹⁸ ofrecen la posibilidad de librarse de la responsabilidad social; en “tales of conquest and adventure”, como *The Year of the Unicorn* de Andre Norton, y *Time Enough for Love* de Heinlein, se plantea un “refuge in daydreams”,²¹⁹ que hace posibles los mitos, los poderes mágicos y un ambiente sobrenatural.

En suma, la finalidad de la literatura de escape es tratar de lograr ese placer y entretenimiento mientras busca evitar la responsabilidad correspondiente que deberán correr en la realidad.

“literature of vision”

Si estamos de acuerdo con la opinión de Hume de que “la literatura de escape” no sirve para un entendimiento mejor de la realidad, este segundo tipo, la literatura de

²¹⁶ *Ibid.*, p. 79.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

²¹⁸ Estas obras han sido elegidas por Kathryn Hume. *Op.cit.*, p. 63.

²¹⁹ Hume, Kathryn, *op.cit.*, p. 64.

visión, discute precisamente cómo y en qué grado la fantasía refleja el mundo real. Según Hume, existen tres técnicas para introducir la realidad en la fantasía, que son “additive, subtractive, and contractive”:

If the world presented is notably fuller, richer, and more varied and vivid than our everyday reality, or if it reminds us that our own has much that we pass over unconsciously, then we can speak of an additive or augmented world. Whether the addition is merely realistic detail, or a fantastic gimmick like a magic carpet, the technique involved is still additive. Subtractive worlds are either very narrow definitions of reality which leave out large portions of human experience, or they are worlds in which the author has deliberately erased expected material, especially the logical connections between actions. Heroic worlds and metaphoric worlds like Borges' library are former, absurdist literature the latter. Contrastive worlds are a special subset of the subtractive, in that they refine the complexity of reality down to two centers of interest; the tension between these two constitutes a comment on the nature of reality.²²⁰

Para crear un “augmented world”, hay que recurrir al método mimético o fantástico. Este método fantástico consiste en añadir elementos mágicos u ofrecer una dimensión mitológica o metafórica con el propósito de destacar la importancia de los valores y méritos del ser humano situándolos en el contexto extremado, dicho de otra manera, un contexto sobrenatural. Hume toma el caso de *Odisea* como ejemplo, dice que “Odysseus' affirmation of the human condition would be nothing more than whistling in the dark, or mindless repetition of a traditional piety, were he not being offered immortality by a goddess.”²²¹

Por el contrario, lo que propone hacer el método de sustracción es tratar de reducir los elementos detallados de la vida cotidiana, como el caso de la literatura heroica; y simplificar cuestiones complicadas o filosóficas por medio de metamorfosis o metáforas. Los ejemplos que cita Hume son los cuentos de Borges, “La lotería en Babilonia” y “La biblioteca de Babel”. La función estética de la sustracción es hacer la interpretación más vívida y expresiva, como comenta Hume sobre “La lotería en

²²⁰ *Ibid.*, p. 83.

²²¹ *Ibid.*, p. 90.

Babilonia”: “Borges starts by narrowing the world to a very limited image, that of the lottery, in order to describe human experience.”²²² Asimismo, estas metáforas v íidas que reducen la complejidad facilitan la aceptaci3n del lector, es lo que se explica con las siguientes palabras:

[...] These processes give us a sense of power and competence. A sharp, vivid image expressing an attitude toward experience that we have entertained gives us the sense of power. [...] We can enjoy such expressive works, nonetheless, because we enjoy the sense of sophistication we feel when we can give a name to the unnameable.²²³

Por último, hablamos del método de la contrastaci3n. Los primeros dos métodos presentan una visi3n singular aunque la hacen de forma exagerada o reducida. Sin embargo, la contrastaci3n trata de ofrecer una doble visi3n de una misma realidad, y una de ellas, como comenta Hume, es en muchos casos fantástica. Observando desde este punto de vista, podemos encontrar una tercera interpretaci3n de la obra representativa de Kafka, *La metamorfosis*. El hecho de que Gregorio Samsa se convirtiese en un insecto cumple la funci3n del ofrecimiento de la visi3n fantástica, o sea, de la visi3n de un animal en contraste con la del ser humano, es decir, el punto de vista de los familiares de Gregorio. Hume también toma los ejemplos de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges y *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* de Tom Stoppard para explicar este método y su finalidad, que consiste en despertar a la gente el reconocimiento de la vida cotidiana desde nuevas perspectivas:

The everyday life is so dull, if only because our consciousness screens out so many of the stimuli present. Literature which calls attention to the nature of its own reality helps free us from our automatic filtering and makes us freshly aware of our vision of reality.²²⁴

²²² *Ibid.*, p. 93.

²²³ *Ibid.*, p. 94.

²²⁴ *Ibid.*, p. 100.

“literature of revision”

Este término se refiere a una especie de literatura llamada “didactic literature”. Se denomina didáctica porque establece en el texto unas premisas que determinan qué es el bien y el mal, en el caso de la literatura didáctica moral; o definir qué es el hombre, el universo, y sus relaciones, en el segundo tipo conocido como la literatura didáctica cosmológica, en el que está incluido el género de la ciencia ficción. Según la definición de Hume, el contenido de este tipo de literatura abarca los siguientes aspectos:

Didactic literature concerns itself with two subjects: the nature of man and the nature of the universe. More specifically, didactic literature focuses on man and the morality of everyday life and lays down rules of proper conduct. Such rules may be presented in many forms: messianic romances, utopias, dystopias, satires and exposés, and works concerned with determining the essence of human nature. Or didactic literature may take the form of sacred and mythic narrative about creation, apocalypse, the cosmos, and man’s place in that cosmos.²²⁵

La intervención de la fantasía en este género literario funciona como despertar el interés y atraer la atención de lector, o constituye las bases de establecimiento de su mundo imaginario o el ambiente general para la literatura didáctica cosmológica. Como esta parte no ilustra mucho para nuestro estudio especificado de abajo, sólo nos limitamos en presentarla de forma breve y sencilla.

“literature of disillusion”

En este último caso, estamos tratando de un género llamado “perspectivism” o “dogmatic relativism”, que transmite por medio del texto literario la idea de que el conocimiento del ser humano sobre la realidad y su propia existencia es dudoso, no confiable, y que presenta al mismo tiempo una actitud escéptica e incluso negativa. En palabras de Kathryn Hume:

²²⁵ *Ibid.*, p. 103.

We have to admit that our senses are no reliable, so that what we absorb of our context may not be accurate. Similarly, what we try to say about it, and what others make of our words, will have little provable relation to reality. An author may wish to show us that we cannot know reality. He may wish thus to destroy our complacence and our blandness, to dis-illusion us.²²⁶

El primer método de expresar el escepticismo y el desafío contra la realidad que experimentamos es la revelación del punto de vista limitado de la perspectiva individual, “the limits of individual perspective”.²²⁷ La habitual forma de presentar el punto de vista alternativo es el sueño, recurso recurrente en la creación literaria tanto occidental como oriental, desde el filósofo chino Zhuangzhou que dudaba de si él mismo era una mariposa que sueña con ser filósofo hasta la famosa Alicia que atraviesa una puerta pequeña para entrar en un mundo tan distinto que al principio cree que es un sueño.

Los escenarios fantásticos que aparecen en los sueños descritos literariamente tienen como función ofrecer una posibilidad de interpretación del existir del ser humano, de probar que la realidad que cree vivir la gente puede no ser la única posibilidad, todo lo cual conduce a la reflexión escéptica de los sentidos habituados y acostumbrados del hombre, así cumplen su función. Como dice Hume: “We come to realize that the everyday reality we trust to our senses for is only one set of chemical reactions in our brains and that these can easily be altered to create new data.”²²⁸

El segundo fenómeno encontrado en este tipo de literatura es la ineficiencia de la comunicación, manifestada no sólo en el aspecto temático sino también en el estético. Según Hume, tratar de describir y transmitir las experiencias es una tarea sin sentido; las imitaciones tanto miméticas como fantásticas sirven para despertar el recuerdo de las experiencias y sensaciones que hemos tenido: “A fictive world that foils all expectations renews our awareness that we had expectations and reminds us of what those expectations were.”²²⁹

²²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²²⁷ *Ibid.*, p. 126.

²²⁸ *Ibid.*, p. 131.

²²⁹ *Ibid.*, p. 135.

Otro modelo de desilusionar la realidad es la imitación e interpretación del asunto desde el punto de vista de los seres no humanos. Porque para algunos escritores, las limitaciones del ser humano provienen de nuestra propia especie en vez del problema de comunicación, como acabamos de señalar más arriba. Por lo tanto, se reflejan en los protagonistas no humanos como en los ejemplos que toma Hume, “Kholstomer” de Tolstoy y *Call of the Wild* de Jack London.

Otro ejemplo que cita Hume es *El pequeño príncipe* de Antoine de Saint Exupéry. Según Hume, “The Little Prince challenges our adult values by showing how these values look to a *child* - not just a normal child, but one who has not been shaped by any of our socializing pressures.”²³⁰

Para decirlo de otra forma, en este caso la fantasía tiene la finalidad de interpretar el mundo desde otro punto de vista que es el contrario del normal, o desde el ángulo de los animales humanizados, o de los niños inocentes que ignoran completamente la regla social, con el fin de revelar lo absurdo, lo contradictorio, y lo no confiable de la realidad. En cuanto a esta técnica, la analizaremos mucho más en los textos matutianos escogidos para esta tesis.

La cuarta forma de contradecir el mundo es poner un protagonista normal en un contexto completamente extraño, o con valores sociales contradictorios, como en la novela *El proceso* de Kafka, donde el lector se da cuenta de lo absurdo de la representación deformada por medio de la experiencia del protagonista Joseph K. Volvemos a las palabras originales de Hume, que dicen así

Once we have struggled feebly to force the evidence to fit a logical pattern and once we have realized the impossibility of reconciling the contradictions, we are left without any means of labeling the action real. This skewed world shows us our limitations as judges.²³¹

²³⁰ *Ibid.*, p. 136.

²³¹ *Ibid.*, pp. 138-139.

2.2. La literatura fantástica en la novela española contemporánea

La literatura española tiene la tradición de ser realista desde sus inicios, como ya señalara Menéndez Pidal. El género fantástico y maravilloso nace junto con la civilización occidental ya en la cultura helénica, que, para algunos críticos es la “cuna de la ciencia, cuya literatura aseguraba que lo fantástico era un hecho”.²³² La representación se debe a *La Odisea*, quizá la primera obra clásica que ofrece un contexto fantástico.

La situación de España es bastante diferente de la de otros países europeos, pues no ofrece en su historia literaria tanta cantidad de producciones fantásticas en comparación con el resto del viejo continente: Inglaterra, Francia, Alemania, etc. Por eso una breve historia sobre el desarrollo de la literatura fantástica española no es difícil de resumir.

2.2.1. Historia de la literatura fantástica en España

La presencia de los elementos fantásticos se puede remontar al comienzo del nacimiento de la literatura española aunque, como ya se ha señalado, la literatura española se caracteriza principalmente por ser realista. Desde la Edad Media hasta el siglo XIX cuando surge el Romanticismo, los elementos fantásticos y maravillosos constituyen una presencia constante, aunque en forma complementaria para la literatura española. Sin embargo, como es sabido, la presencia de elementos fantásticos y maravillosos no supone un requisito suficiente para clasificar una obra dentro del género fantástico. Al contrario, hay críticos que opinan que la literatura fantástica no aparece en España hasta la época del Romanticismo.²³³

²³² González Castro, Francisco, *Las relaciones insólitas: literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid, Pliegos, 1996, p. 11.

²³³ Entre los críticos que apoyan esta idea destacan Juan Paredes Núñez o Julia Castillo.

Según Montserrat Trancón Lagunas, el antecedente de los cuentos fantásticos se debe a *El Conde Lucanor*, y declara que “el Barroco se presenta como la época más fructífera para lo fantástico antes de producirse la expansión en el Romanticismo.”²³⁴ Y enumera más ejemplos tales como *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1626) de Céspedes y Meneses, *Coloquio de los perros* (1613) de Cervantes, y obras de Zayas, Lope o Montalbán, que son escritores de novela cortesana del siglo XVII.²³⁵

En el siglo XVIII, tampoco hay en España mucho avance del género fantástico, aunque se pueden citar excepciones como *El duque de Viseo* de Quintana, la *Galería fúnebre de sombras ensangrentadas* de Pérez Zaragoza, y *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo por la Corte* de Diego de Torres Villaroel, obras que pueden ser representativas.

Con respecto a la situación del siglo XIX, concretamente en el Romanticismo, lo fantástico empieza a aparecer junto con la literatura de terror, y sirve para producir un efecto espantable. Como ejemplos representativos podrán citarse *El doctor Lañuela* de Ros de Olano, *La vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz, *El caballero de las botas azules* de Rosalía Castro, *El estudiante de Salamanca* de Espronceda y *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, siendo considerada esta última como el mejor trabajo fantástico español anterior al siglo XX.²³⁶

Al entrar en el siglo XX se produce un aumento de la creación fantástica en este país si se compara con los siglos anteriores. Entre los autores destaca Rosa Chacel, sobre todo en su novela *La sinrazón*, como la figura más importante dedicada a lo fantástico y lo maravilloso antes de la guerra. Además, es una de las pocas mujeres

²³⁴ Lagunas, Montserrat Trancón, *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 22.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Anne Elizabeth Hardcastle manifiesta en su tesis doctoral que “the *Leyendas* of Gustavo Adolfo Bécquer stand out as the most well-written and critically acclaimed fantasy and fantastic stories produced in Spain before the 20th century. A significant number of critical articles look to Bécquer’s *Leyendas* as the noteworthy manifestation of the fantastic in Spain.”, Hardcastle, Anne Elizabeth, “Writing on the Edge: Fantasy and Fantastic in the Fiction of Contemporary Spanish Women Authors”, tesis doctoral no publicada de University of Virginia, 1999, p. 4.

que cultivan dicho género. En cuanto a los nombres más representativos en la época de posguerra, hablaremos de ellos en el siguiente capítulo.

2.2.2. La literatura fantástica española de posguerra

En el primer capítulo de esta tesis, hablamos de la corriente literaria más importante que domina la narrativa española de los años 50 y 60 del siglo XX, que es el realismo social o neorrealismo. También hemos mencionado que dentro de esta corriente literaria dominante, no todos los escritores siguen el mismo rumbo; el subjetivismo y la creación fantástica también surgieron en esa época. Por otro lado, hay escritores que se agrupan dentro del realismo social, pero que aportan, al mismo tiempo, obras excelentes que se enmarcan en el género fantástico.

En este subcapítulo pretendemos aclarar una parte de la creación literaria fantástica española de posguerra, y tratar de obtener una idea de su trayectoria hasta hoy.

En el año 1944, Azorín publicó una obra, *La isla sin aurora*, que ha sido definida por la crítica como obra de “ficción superrealista”,²³⁷ y en los primeros años de posguerra también sacó a luz más obras fantásticas, como los cuentos “La mayor emoción”, “El topacio”, “En lo insondable”, “La alquería de Pomell”, “Salvadora de Olbena”, “El mayor fracaso”, etc. *El hotel del cisne* (1946) de Pío Baroja y *El bosque animado* (1943) de Wenceslao Fernández Flórez también aparecen en esa misma época.²³⁸ El género fantástico de la segunda mitad del siglo XX está en cierto sentido, marginado frente a la corriente realista, que era la dominante, aunque la situación cambió desde los años 70 cuando Gonzalo Torrente Ballester publicó *La saga/fuga de J.B.* Desde entonces, “la novela española regresa a la fantasía y a la acción, como

²³⁷ González Castro, Francisco, *op.cit.*, p. 61.

²³⁸ *Ibid.*, p. 61.

también retorna la literatura europea de este periodo”,²³⁹ según la afirmación de María Dolores de Asís.

Sin embargo, antes de esa fecha se pueden observar huellas de un hilo de creación que propone ideales y estéticas diferentes a la fuerte tradición realista. Se trata de una “tradición de ruptura y novedad”,²⁴⁰ de acuerdo con la denominación de Francisco González Castro, que sigue una “línea de continuidad” que se remonta al inicio dado por el vanguardista español Ramón Gómez de la Serna. Siguiendo este hilo, el primer ejemplo de obra fantástica es *Alfanhu íde* Rafael Sánchez Ferlosio.

2.2.2.1. *Alfanhu íde* Rafael Sánchez Ferlosio

Rafael Sánchez Ferlosio se da a conocer con su obra *El Jarama* (1955), una de las novelas culminantes del “objetivismo puro” de la narrativa española del siglo XX. Su primera publicación *Industrias y andanzas de Alfanhu í* (1951), registra características completamente opuestas. Aunque Eugenio de Nora la considera como un libro “excepcional e inclasificable”,²⁴¹ llega a agruparla, aunque de manera reservada, como “‘fantasía’, relato fantástico, o simplemente ‘invención’”.²⁴² Y describe las características de la obra destacando la utilización de los elementos fantásticos:

La característica permanente del libro es la fusión entrañable de una gran capacidad para observar y reproducir los detalles con minuciosa y encariñada precisión, y una fantasía libre, metamorfoseadora, en continua escapada hacia lo mágico.²⁴³

²³⁹ Asís, María Dolores de, *op.cit.*, p. 340.

²⁴⁰ Castro, Francisco González, *op.cit.*, p. 61

²⁴¹ Nora, Eugenio de, *op.cit.* p. 272.

²⁴² *Ibid.*, p. 274

²⁴³ *Ibid.*, p. 275.

Ricardo Gullón considera esta obra como una combinación de lo realista y lo maravilloso, y supone que “la cuestión de la verosimilitud [...] queda resuelta y superada en el discurso, donde verosimilitud es coherencia, y ésta, sistematización de una perspectiva legitimada por un tipo de visión que constituye la realidad en la inocencia de la mirada.”²⁴⁴ Por otra parte, se observa en ella la influencia oriental, así como de los cuentos de hadas occidentales clásicos, tales como *Peter Pan* y *Alicia en el país de las maravillas*:

Es preciso remontarse a algunas flores de la fantasía oriental, árabe y china particularmente; o, en lo moderno, a invenciones como *Peter Pan*, *Alicia en el país de las maravillas* o los cuentos de Lord Dunsany, para encontrar algo semejante.²⁴⁵

La aportación a lo fantástico de esta obra consiste en que el escritor combina lo fantástico con la experimentación lingüística. La libertad de la fantasía y el sutil manejo del lenguaje establecen conjuntamente un texto lleno de imaginación, invenciones y coherencia.

Sin embargo, cabe señalar que la aparición de esta obra ha sido considerada por la mayoría de los críticos como una excepción que no cumple con la función que corresponde al compromiso social que requiere la producción literaria de la época, y tampoco supone el despertar de la atención prestada a este género a pesar del elogio que ha recibido por su valor estético. Como prueba de esta afirmación, sirva la cita de Ignacio Soldevila:

En el momento mismo en que se anunciaba una década de literatura comprometida con los problemas sociales de su tiempo y de su país, de intención aun más crítica que testimonial, el elogio parecía anunciar las razones del próximo olvido.²⁴⁶

²⁴⁴ Gullón, Ricardo, *La novela española contemporánea: ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 96.

²⁴⁵ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 276.

²⁴⁶ Soldevila Durante, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, p. 227. Esta cita ha sido utilizada también por Francisco González Castro, *op.cit.*, p. 59.

2.2.2.2. Álvaro Cunqueiro

Álvaro Cunqueiro, escritor en castellano y gallego, es una figura que se adhiere a la creación del mundo fantástico desde el principio de su trayectoria literaria. Sus primeras novelas *El próximo otoño* (1956), *Merlín y familia* (1957), *Las crónicas de sochantre* (1959), y *Las mocedades de Ulises* (1960) suponen en aquel entonces un caso de excepción, similar a *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Ferlosio, en un contexto literario dominado por la corriente del realismo social. Tal vez, precisamente por esta índole contraria a la moda histórico-cultural, los críticos lo consideran como un escritor excepcional, complementario del grupo principal de los años 50. Como revela Robert Spires:

Aunque algunos críticos reconocen el mérito creativo de su obra, en general no se la considera importante dentro de la trayectoria de la novela española de posguerra. Este juicio injusto parece deberse al hecho de que la índole fantástica de sus primeras novelas no concordaba con la tendencia testimonial de las décadas de los cuarenta y cincuenta.²⁴⁷

Sobre este escritor hay escasa información. Aunque en su libro *Tendencias de la novela española actual* ha dedicado cierta parte a Cunqueiro, Martínez Cachero afirma que “los estudios sobre nuestra novela reciente no se han ocupado de Cunqueiro, excepto García-Viñó e Iglesias Laguna.”²⁴⁸

García-Viñó, a su vez, considera la obra de Cunqueiro como “una poderosa, extraordinaria compensación”,²⁴⁹ y aprecia la aplicación de lo fantástico, el idealismo, el mundo manipulado con sueños en la creación literaria del escritor. Destaca sobre

²⁴⁷ Spires, Robert C., *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 276-277.

²⁴⁸ Martínez Cachero, José María, *Tendencias de la novela española actual*, op.cit., p. 109.

²⁴⁹ García-Viñó, op.cit., p. 115.

todo el último elemento, es decir, la intervención de los sueños vinculados a la realidad, como una de las mayores contribuciones del escritor:

Pero sueño y vida no son para él dos ámbitos contrarios, irreducibles. Son dos aspectos de una misma realidad. Sueño, para Cunqueiro, no es –al menos, no solamente- lo fabuloso, lo inverosímil, lo fantástico, aunque, naturalmente, su juego dialéctico, a través de la idealización, le lleva a presentar un mundo de apariencia de total ficción, exento casi por completo de necesidades cotidianas. En realidad, ésta es su terapéutica; su contribución a la consecución de la verdad.²⁵⁰

En el año 1968 el ganador del Premio Nadal de ese año sorprende a la crítica y al lector. Es el mismo Álvaro Cunqueiro, con su libro *Un hombre que se parecía a Orestes*. Se trata de una obra que se centra en los sueños, el misterio, la fantasía y no tiene nada que ver con los elementos neorrealistas que imperaron en su época.

La obra de Álvaro Cunqueiro se instala inicialmente en el llamado “realismo fantástico”,²⁵¹ y la obtención del Premio Nadal significa, a un tiempo, que la creación fantástica de los años 60 ya ocupa cierto lugar dentro del panorama literario y que la aportación de este autor a la creación fantástica es también destacable. En palabras de María Dolores de Asís:

Es un cultivador del realismo fantástico, en busca de una realidad de las cosas más allá de las apariencias. Posee la capacidad de sentir los aspectos fantásticos de la realidad, de crear mundos nuevos y de atisbar a su través el misterio, la duda, la surrealidad que ha alentado siempre detrás de cualquier cultura. Como todo buen escéptico, ha elegido el humor y no el tono trágico para decirnos sus verdades, unas cuantas verdades que quizá sean suficientemente sólidas para refutar la acusación que contra él se ha lanzado de ser no más que un escritor de evasión.²⁵²

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

²⁵¹ Asís, María Dolores de, *op. cit.*, p. 104.

²⁵² *Ibid.*, p. 104.

En cuanto a los otros escritores coetáneos a Cunqueiro que se dedican al mismo género de creación literaria, cabe mencionar los nombres de Juan Perucho, Carles Riba o José María Castroviejo, entre otros.

2.2.2.3. *La Saga/Fuga de J.B. de Gonzalo Torrente Ballester*

En la década de los años setenta del siglo pasado, debido a la liberalización social, económica y política del país, el mundo cultural también se beneficia de tal situación. El público tiene un acceso más libre a las publicaciones y culturas extranjeras traducidas al español; en este sentido, se conoce y se lee a escritores como William Faulkner, John Dos Pasos, André Gide o Franz Kafka. Otro fenómeno literario importante es el *Boom* literario latinoamericano. Una gran cantidad de obras de carácter posmoderno y renovador inspiran la creación narrativa española de esa época, lo que estimula el surgimiento de cambio y renovación en la producción literaria del país.

La literatura española de aquel entonces, registra un regreso a la fantasía, como hemos señalado antes, caracterizada por la excelente obra de Gonzalo Torrente Ballester *La Saga/Fuga de J.B.* (1972), que según María Dolores de Asís, representa dos características: “a) [...] la crónica de la novela experimental cultivada en la etapa inmediatamente anterior; b) [...] el triunfo de la fantasía en las letras españolas.”²⁵³

Gonzalo Torrente Ballester es un escritor que ya logró ser conocido como uno de los primeros del grupo inmediato a la guerra civil. Generalmente los críticos lo clasifican junto con otros nombres como Ignacio Agustí Camilo José Cela, Rafael Garcá Serrano, Miguel Delibes o Carmen Laforet, por mencionar algunos.²⁵⁴ Y aprecian su estilo personal, caracterizado por la ironía y el humor, dentro de la

²⁵³ *Ibid.*, p. 183.

²⁵⁴ Véanse por ejemplo *La novela española contemporánea* de Eugenio de Nora, en que Nora lo llama una de las “figuras de promoción de la guerra”, *op. cit.*, p. 259.

corriente literaria realista. Sin embargo, la fascinación por lo fantástico ya se puede percibir en su primera obra literaria, la pieza teatral *El viaje del joven Tob ús* (1938), y la idea de recurrir al mito también se observa en sus obras de los años 40 y 50, como sucede con *Lope de Aguirre* (1941), *República Barataria* (1942), *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946), *El retorno de Ulises* (1946), etc.²⁵⁵

Pero lo que supone el verdadero hito literario de la narrativa española reciente es *La Saga/Fuga de J.B.*, que “significó el comienzo de la reivindicación de la fantasía en la novela española y la crítica a los excesos de la llamada novela experimental o estructural.”²⁵⁶ Se trata de un libro difícil de leer, puesto que el escritor inventa un mundo fantástico de diversos niveles en donde “despliega todos los recursos de escritor que posee, especialmente el humor y la ironía, y toda su vasta cultura.”²⁵⁷ Símbolos, mitos y juegos abundan el texto y forman parte de la realidad y el problema de la personalidad humana se convierte en uno de los temas fantásticos en esta obra.

Carmen Martín Gaité, después de una lectura intensa de este libro, escribe el siguiente párrafo como conclusión a su comentario:

Es una novela, en suma, donde empezando por el tiempo y acabando por la identidad personal, se pone en tela de juicio absolutamente todo. Hasta la propia novela que está escribiendo, que al final, hasta la página 563, toma un inesperado sesgo de reflexión sobre sí misma y se declara gratuita, casual, abierta, apta para ser rectificada, tachada, escrita de otro modo. Yo tengo para mí que en el fondo se trataba de una nostalgia del propio escritor al ver que se le acababa la diversión porque la estaba terminando y hubiera querido empezarla otra vez.²⁵⁸

Además de esta obra, Torrente Ballester aporta otros dos libros a la literatura fantástica española que forman parte de una trilogía, *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980); así como las novelas *Dafne y ensueños* (1982), o *La princesa durmiente va a la escuela* (1983).

²⁵⁵ Asís, María Dolores de, *op. cit.*, p. 184.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 187.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 187.

²⁵⁸ Cardona, Rodolfo (ed.) *Novelistas españoles de postguerra I*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 238-239.

Otros nombres que contribuyen a la práctica del género fantástico y maravilloso de la segunda mitad del siglo XX son Joan Perucho, ya citado (“Amb la tècnica de Lovecraft”, 1956; *Llibre de caballeries*, 1957), José María Gironella (*Los fantasmas del cerebro*, 1958; *Todos somos fugitivos*, 1961), Vicente Risco (*La puerta de paja*, 1953, etc.), Fernando Quiñones (*La guerra, el mar y otros excesos*, 1966) y Francisco García Pavón (*La guerra de los dos mil años*, 1967), etc.²⁵⁹

Asimismo cabe mencionar que algunas figuras como Juan Benet y Juan Goytisolo también cambiaron su estilo para probar esta forma de escribir, y sacaron a luz obras de carácter fantástico, por ejemplo, y respectivamente, *Volverás a región* (1967) y *Reivindicación del conde don Julián* (1970).

2.2.2.4. Lo fantástico y lo maravilloso en las novelistas femeninas contemporáneas

En este capítulo hemos hecho una presentación de las teorías principales del género fantástico y maravilloso y aclarado una rama de la evolución de la literatura fantástica en el ámbito de la narrativa española de posguerra. Por último vamos a presentar un problema que ha despertado el interés de los críticos contemporáneos más recientes, como es la presencia de este género en la obra de las mujeres.

De hecho, los estudios tradicionales dedicados al estudio de la literatura fantástica, obras teóricas clásicas incluidas, han sido abordados desde la perspectiva del hombre, y los textos escogidos como ejemplos son en su mayoría de escritores masculinos. Por otra parte, el feminismo y las teorías feministas, recientemente surgidas, tampoco prestan suficiente atención a la presencia de lo fantástico para ofrecerlo como parte de sus doctrinas teóricas. La situación no ha cambiado hasta los últimos años, puesto que ahora ya aparecen algunas tesis académicas dedicadas a este

²⁵⁹ Véase a Casas, Ana; “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del mediosiglo (años 50 y 60)”, *Rilce*, 25, 2, 2009, pp. 220-235.

aspecto,²⁶⁰ y cierta cantidad de artículos dedicados al análisis de la presencia de dicho género en la obra de ciertas escritoras, así como los estudios que tratan sobre la posmodernidad reflejada en la literatura, recogen ejemplos de escritoras de carácter tangencial a los dos terrenos de que hablamos.²⁶¹

Algunas de las creaciones literarias en las que se aprecia algún aspecto relativo al género fantástico y maravilloso escritas por mujeres contemporáneas son las siguientes: *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi (1983), *El rapto del Santo Grial o el caballero del verde oliva* (1984) de Paloma Díaz-Mas, *Las joyas de la serpiente* (1984) de Pilar Pedraza, *El silencio de las sirenas* (1985) de Adelaida García Morales, *Temblor* (1990) de Rosa Montero, *El columpio* (1995) de Cristina Fernández Cubas, buena parte de los cuentos de Ana María Matute y sus últimas novelas *Olvidado Rey Gudú* (1996) y *Aranmanoth* (2000), etc.

Por otra parte y como último añadido, quisiéramos hablar de otro aspecto quizás no tan tangencial, pero que puede servir como recurso complementario para nuestro estudio acerca de lo fantástico, que es el fenómeno de la reelaboración de los cuentos de hadas en la novela de las escritoras contemporáneas.

La reelaboración de los cuentos de hadas se puede remontar a la época romántica, época en la que destacan las obras de escritores alemanes como Novalis y Tieck. Hasta la segunda mitad del siglo XIX se encuentran con mucha frecuencia esta adaptación en las novelas realistas de la época. Un buen ejemplo puede ser Dickens, que prestó mucha importancia a la función y motivos de los “fairy tales”, lo que se refleja por ejemplo en su novela *The Old Curiosity Shop*.

En las últimas décadas, con el surgimiento del feminismo, la presencia de los cuentos de hadas en la novela sigue observándose cada día más. Algunos escritores,

²⁶⁰ Para observar algunos ejemplos, véase a Zoe, Jiménez-Corretjer, “Una búsqueda de lo fantástico femenino (Carmen Martín Gaité, Merce Rodoreda, Elena Garro y Cristina Peri Rossi)”, tesis doctoral no publicada de Temple University, 1996; Hardcastle, Anne Elizabeth, “Writing on the edge: fantasy and the fantastic in the fiction of contemporary spanish women authors”, *op.cit.*, etc.

²⁶¹ Véase también el trabajo de Martínez Díaz, Alicia Nila y Castellano, Esther Navó (eds.), *Literaturas de la (pos)modernidad*, Madrid, Fragua, 2010.

sobre todo escritoras femeninas, introducen elementos de los cuentos de hadas, generalmente conocidos también como cuentos infantiles, para adaptarlos a sus creaciones comprometidas. Estas escritoras eran lectoras que se habían sentido fascinadas por los cuentos de hadas de Charles Perrault, los hermanos Grimm, y sobre todo los de Hans Christian Andersen, y admiten la gran influencia de estos relatos en sus vidas y creaciones.

El cuento de hadas es un género dedicado a los niños, aunque existe cierta afinidad entre éste y la novela comprometida, que permite su incorporación a las novelas de las escritoras de las que hemos hablado. Dorothy Odaty-Wellington enumera tres factores de esta afinidad en su tesis doctoral, que me parecen acertados para observar esta vinculación entre dos géneros distintos:

En primer lugar, tanto los cuentos de hadas como las novelas se construyen a base de un paradigma narrativo arquetípico; en segundo lugar, ambos géneros desarrollan la misma cosmovisión: tienden a negar el determinismo y privilegian la ilusión del progreso del ser humano reflejada en la trayectoria del protagonista; finalmente la tendencia manifestada por algunas de estas autoras a ostentar la ficcionalidad de sus obras y hacer transparente en ellas la ordenación de la experiencia fomenta su dependencia de la estructura de los cuentos de hadas, en los cuales los acontecimientos empíricos se ordenan a través de una manipulación rígida de los componentes narrativos.²⁶²

Hay que quedarse con la idea de que la inserción de los cuentos de hadas en las novelas no es algo que se haga para ofrecer un ambiente de ficción o añadir elementos infantiles a las obras para adultos, sino que cumple la función de reflejar ideas sociales de forma alegórica y metafórica. Dorothy Odaty-Wellington expresa esta idea en su tesis doctoral:

Aquellas son parodias y reelaboraciones de los motivos de los cuentos de hadas dirigidos a la formulación de comentarios sociales o a subvertir normas y

²⁶² Odaty-Wellington, Dorothy, “La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets.”, tesis doctoral de McGill University, 1997, p. 41.

valores contemporáneos. Sobre todo, cuestionan las convenciones acerca de los estereotipos sexuales y otros problemas de nuestro siglo.²⁶³

Los cuentos de hadas que han sido referidos y adaptados con mayor frecuencia en la novela de escritoras contemporáneas son los cuentos de la *Cenicienta*, *La Sirenita*, *La reina de las nieves* o *Peter Pan*, entre otros muchos, y sus presencias han adquirido nuevas formas y funciones tanto para la estructuración de la novela como para la representación de las temáticas novelescas. Algunos ejemplos de la reelaboración e intervención de los cuentos de hadas en novelas aparecen, por ejemplo, en *Nada* (1944) de Carmen Laforet, *El mismo mar de todos los veranos* (1979) de Esther Tusquets, *Caperucita en Manhattan* (1990) y *La reina de las nieves* (1994) de Carmen Martín Gaité, por mencionar sólo algunos.²⁶⁴

2.2.2.5. El cultivo fantástico de Ana María Matute

La contribución de Matute a la literatura fantástica española también es digna de mención. Lo fantástico y lo maravilloso supone en la creación para adultos²⁶⁵ de la autora un cauce importante y alternativo al realismo que practica habitualmente en la primera fase de su escritura. La segunda etapa creativa de la autora es, a su vez un completo sometimiento a la literatura fantástica, ya que casi la totalidad del corpus de esta fase pertenece a este género literario.

El cultivo fantástico de la primera etapa se concentra en algunos cuentos. Concretamente, los tres recogidos en la colección *Tres y un sueño* -“La razón”, “La isla” y “La oveja negra”-, buena parte de los relatos pertenecientes a *Los niños tontos*,

²⁶³ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁴ Sobre el cuento de Caperucita roja, véase Susana González Martín, *¿Existió Caperucita Roja antes de Perrault?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

²⁶⁵ En las obras infantiles escritas por la misma autora, la presencia de los elementos fantásticos es abundante, como por ejemplo “El país de la pizarra” (1957), “El saltamontes verde” (1960), “Carnavalito” (1962), “El polizón del Ulises” (1965), entre otros muchos, aunque este trabajo se centra principalmente en la obra para adultos de la escritora.

“El árbol de oro” y “El perro perdido” de *Historias de la Artámila*, “No tocar” y “El rey de los zennos” de *Algunos muchachos*.

Tendemos a creer que la mayor parte de la producción fantástica de Matute de esa etapa se debe considerar como perteneciente al género de lo maravilloso, si tenemos en cuenta la teoría todoroviana y otras derivadas de ella, porque generalmente lo sobrenatural no produce una “transgresión” ni problematiza a los protagonistas. En realidad, sólo algunos se pueden tomar como cuentos fantásticos; es el caso de “La isla”, “El rey de los zennos” y “El árbol de oro”. “La razón” entrará en el grupo de lo fantástico-maravilloso, siguiendo la misma norma teórica.

Aunque la práctica de lo maravilloso y lo fantástico es recurrente en toda la trayectoria literaria de Matute, la producción de este género en las décadas 50 y 60 no es muy abundante en comparación con las obras de carácter neorrealista publicadas en esa misma época. Generalmente protagonizan estos cuentos no miméticos personajes infantiles o adolescentes, que acuden a los recursos imaginarios o fantásticos a modo de refugio y/o evasión de la realidad. La antefesis del mundo fantástico, -el que queda al otro lado de la realidad-, suele ser una manifestación del orden social establecido coetáneo con el de la escritora, caracterizado por lo aplastante, lo asfixiante y lo hostil.

La manifestación de la adhesión a lo fantástico y lo maravilloso de Matute se evidencia en la segunda etapa creativa, de manera tanto cualitativa como cuantitativa. Casi toda la producción desde la década de los 70 del siglo pasado hasta hoy está compuesta por obras fantásticas/maravillosas, y la nueva cosmología fantástica de Matute ofrece un aspecto muy diferente del de su primera etapa.

La mayor diferencia consiste, primordialmente, en el abandono del tiempo contemporáneo para crear un mundo ambientado en la Edad Media, donde lo fantástico deja de ser un espacio alternativo de carácter evasivo y se convierte en parte de este nuevo mundo imaginario, e incluso llega a ser, en ciertas obras, la doctrina principal del funcionamiento de dicha cosmología. Las obras más representativas en

este sentido son *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*, -novelas denominadas “neo-caballerescas”-,²⁶⁶ a las que no pocos han calificado de “trilogía”;²⁶⁷ consecuentemente, la discusión de la cuestión genérica de estas novelas, así como los problemas estéticos que plantean, supone el centro de preocupación de los últimos estudios analíticos sobre la escritora.²⁶⁸ Tanto *Olvidado Rey Gudú* como *Aranmanoth* pueden calificarse como obras maravillosas, porque ambos textos reconocen la existencia del mundo fantástico como ambiente novelesco, y los acontecimientos sobrenaturales tienen su propia verosimilitud. Los comentarios de Ana María Barrenechea servirán como prueba en nuestro caso: “no porque se los explique como sobrenaturales sino simplemente porque no se los explica y se los da por admitidos en convivencia con el orden natural sin que provoquen escándalo o se plantee con ellos ningún problema.”²⁶⁹ Por otra parte, *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* también pertenecen a la “novela apocalíptica”, según la afirmación de Janet Pérez:

²⁶⁶ La novela neo-caballeresca es una variante de la nueva novela histórica. María Dolores de Asís señala el carácter individualizado e introspectivo como un giro significativo de la novela histórica del siglo XX: “En la etapa existencial, ya en el siglo XX, la novela histórica iba a dar un nuevo giro. Aparece como vía de conocimiento de seres individuales personales. Se camina hacia el ensayo histórico más que la historia objetiva. La historia se toma como pretexto de temas y enigmas humanos: el amor, los sueños, la enfermedad, la muerte. No es extraño que la novela histórica en nuestro tiempo se alíe con el mito y busque en él su coherencia narrativa”. En Asís, María Dolores de, *Última hora de la novela en España*, *op.cit.*, p. 280. Y por lo que respecta a la novela neo-caballeresca de Matute, José María Suárez Díez opina que la autora no tiene como objetivo plasmar la ideología medieval, sino que aprovecha el contexto medieval para transmitir temas de alcance general, como la muerte, la soledad, la injusticia, etc: “[...] Cabe destacar la imposibilidad de plasmar una ideología o mentalidad medieval en la propia obra. No obstante, la metodología mitocrítica no aboga por un estudio fundado en las ideologías que recrean un mito, sino todo lo contrario, el relato mítico, funcionando como una suerte de redundancias, genera figuras que se amoldan al medio objetivo y social, a la ideología imperante”, en Suárez Díez, José María, “La cosmología medieval como modelo/rito narrativo en la novela de Ana María Matute ‘Olvidado rey Gudú’”, *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, Bari, Levante, 2010, p. 505.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 504.

²⁶⁸ Los ensayos críticos que han abordado el problema del género en cuestión sobre las últimas obras de Matute son los siguientes: Pérez, Janet, “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballeros en las últimas obras de Ana María Matute”, *Revista monográfica*, XIV, 1999; Pérez Janet, “More than a Fairy Tale: Ana María Matute’s *Aranmanoth*”, *Letras peninsulares*, 15, 3, 2002, pp. 501-514; Nuñez, Eloy Martos; Gavero, Ana Bravo, “La construcción de mundos imaginarios *Olvidado Rey Gudú* como prototipo de paracosmos”, *Primeras noticias. Revista de literatura*, 208, 2005, pp. 23-33; y Suárez Díez, José María, “La cosmología medieval como modelo/rito narrativo en la novela de Ana María Matute ‘Olvidado rey Gudú’”, *op.cit.*

²⁶⁹ Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana*, 80, 1972, p. 397.

Las dos novelas más recientes de Matute –separadas por un cuarto de siglo –ofrecen amplios materiales apocalípticos. *La torre vigía* (1971) y *Olvidado Rey Gudú* (1996) contrastan vivamente con el Neorrealismo de circunstancias españolas contemporáneas en sus novelas anteriores.²⁷⁰

Entre estas tres novelas *Olvidado Rey Gudú* es la que más atención crítica ha recibido, y la indagación poética y genérica se centra en su estructura de “Paracosmos”, término planteado por García Rivera al que ya hemos aludido anteriormente.²⁷¹ Teniendo en cuenta las características representativas y renovadoras de estas tres obras aludidas, sobre todo reflejadas en la adopción de perspectivas y técnicas diferenciadas para interpretar el tema de la infancia, serán el centro de análisis de la tercera parte del presente trabajo.

²⁷⁰ Pérez, Janet, "Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballeros en las últimas obras de Ana María Matute", *op.cit.*

²⁷¹ Véase a Nuñez, Eloy Martos; Gavero, Ana Bravo, "La construcción de mundos imaginarios *Olvidado Rey Gudú* como prototipo de paracosmos", *op.cit.*

Capítulo III. La infancia y la literatura

Ya hemos señalado al principio del presente trabajo que nuestro propósito principal es hacer un análisis sobre los diferentes aspectos vinculados a la infancia en la creación literaria para adultos de Ana María Matute desde diferentes perspectivas -temática, semiótica y semántica-. Por consiguiente, en este capítulo pretendemos resolver una cuestión estrechamente vinculada al tema principal: para estudiar el tema específico de una escritora del siglo XX, es preciso hacer una referencia histórica al tratamiento del mismo tema de la infancia en la literatura occidental. Al decir la literatura occidental nos referimos, por supuesto, no solamente al ámbito español, sino también al de otros países del continente europeo, fundamentalmente Francia e Inglaterra, donde se observa una preocupación destacada y un interés mayor sobre el tratamiento de la infancia, sobre todo en el Reino Unido, de cuya literatura, en este sentido, se ha nutrido mucho nuestra escritora. Por mencionar algunos títulos de profunda influencia en su trayectoria literaria, citaremos el mundo imaginario de *Alicia en el País de las Maravillas*, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* y sobre la sombra que cubre al niño que se resiste al crecimiento, es fundamental el influjo de obras como *Peter Pan*.

Además de ofrecer un panorama de estas fuentes infantiles y de conocer la evolución de la temática a lo largo de la literatura occidental, también trataremos de analizar cuál fue el entorno literario español sobre el mismo tema, con interés especial en el período de la España de posguerra, ya que una referencia a los escritores coetáneos de Matute nos dará una perspectiva paralela que será significativa cuando nos acerquemos a su obra.

3.1. Perfil histórico de la infancia en la literatura occidental

3.1.1. Punto de partida de la infancia literaria

Es de común consenso en los críticos dedicados al estudio del tema de la infancia, considerar a la niñez como un periodo completamente diferente del de la adultez. Y además, que ha entrado en la creación literaria como una temática de interés específico y diferenciado, que se inició con el surgimiento y la difusión de las teorías del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau en el siglo XVIII. La tradición literaria griega y latina parece no tener un interés especial por el periodo de la infancia, y muy posiblemente es el menosprecio social hacia el niño durante esa época el que provoca este fenómeno.

Si lanzamos una mirada retrospectiva a la Edad Media, descubrimos que el niño no es tratado y educado según las directrices que observamos hoy en día, si se puede decir que en aquel entonces había cierto protocolo de actuación. La infancia no se consideraba como un periodo especial y privilegiado del crecimiento, sino como una etapa preparativa e incompleta para entrar en el periodo maduro de la vida, el de los adultos. Por consiguiente, la actitud hacia la formación de los niños consiste en prepararlos para que consigan cuanto antes la capacidad de cumplir con el trabajo y con su responsabilidad como adultos. “El niño de entonces participaba desde su más temprana edad en la vida del adulto, compartía su trabajo, sus diversiones. La transmisión de los valores y los saberes de la vida no era asumida por la familia ni controlada por ella.”²⁷²

La situación socio-cultural reflejada en la literatura de la Edad Media presenta como consecuencia una escasa presencia de protagonistas niños, a los que se

²⁷² González Hernández, Ana Teresa, “El niño en la novelística francesa del siglo XX”, tesis doctoral no publicada de la Universidad de Salamanca, 1988, p. II.

considera como seres con características menores y más imperfectas que las de los adultos. Esta afirmación no significa que no aparezcan niños en la literatura medieval; al contrario, sí que podemos encontrar la frecuente presencia de estas figuras, algunos bastante bien descritos. Un ejemplo de ello lo encontramos en el *Cantar de Mío Cid*, donde aparece una niña que tiene la valentía de transmitir al Cid la orden del monarca porque ningún adulto se atreve a hacerlo. Sin embargo, no se desarrolla más su carácter, y solo aparece en esta escena. A grandes rasgos, estos personajes han sido perfilados como adultos pequeños, sin que los autores de aquel entonces se dieran cuenta de sus especificidades como niños, y sin que se mencione en las obras la preocupación por la infancia:

La literatura de la Edad Media es una literatura de acción más que de análisis, de ahí que ponga en escena el período de esplendor de la vida del hombre. La niñez en sí misma no le interesa puesto que la idea que se hace la Edad Media del niño es la de un hombre potencial. Lo único que cuenta de él es el porvenir, su cualidad de futuro adulto. La consideración de la infancia como algo incompleto, hace que ni la epopeya ni la novela medieval se detenga en los años de la niñez considerados únicamente como el puente que conduce a la edad adulta.²⁷³

De hecho, el cambio en la imagen de la niñez en la literatura es un proceso largo y complicado. Según Fernando Cabo Aseguinolaza, esto ocurre aproximadamente al compás de la transición del “paradigma cultural clasicista”²⁷⁴ al moderno, caracterizado por una visión renovada que se preocupa por la temporalidad del hombre y sus diferentes especificidades en cada etapa:

Y ello ocurre sobre todo en coincidencia con la sustitución del paradigma cultural clasicista por el paradigma moderno. O si se quiere, con la de la episteme fundada en la analogía y la identidad que prevalece hasta el Barroco, y que caracterizaba por ejemplo la concepción clásica de las edades del hombre, por una visión del mundo en donde la temporalidad y la diferencia se vuelven poco a poco factores determinantes.²⁷⁵

²⁷³ *Ibid.*, p. IV.

²⁷⁴ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, *op.cit.*, p. 39.

²⁷⁵ *Ibid.*

Durante este proceso hay tres personas, según el mismo Cabo Aseguinolaza, que contribuyen fundamentalmente a adaptar el concepto de lo infantil al marco moderno: Charles Perrault, Giambattista Vico y, por último, Jean-Jacques Rousseau.

Perrault, como una de las cabezas de “los Modernos” frente a la cultura clásica, trata inicialmente a los niños como destinatarios de los cuentos y relatos que escribe, por ejemplo en *Parallèle des anciens et des modernes* (1690), *Histoires ou Contes du temps passé* (1697), entre otros. Antes de él la tradición cultural nunca había tomado en consideración la posible participación de la audiencia infantil. Su estrategia verdadera es una “implícita infantilización del adulto”,²⁷⁶ ya que los verdaderos destinatarios de su escritura siguen siendo los adultos, aunque él mismo insiste en destacar la importancia de la participación infantil. Además, la palabra “naïve” o la sencillez infantil ha sido desarrollada y destacada con su escritura, y ha pasado a tener un ídolo propia y específica para los posteriores autores cuando se refieren a los niños.

El mayor tributo de Giambattista Vico, a su vez, consiste en la incorporación de la noción de la infancia a su obra *Scienza nuova* (1744). La trata como un elemento clave para su sistema teórico, en el que el filósofo sabe observar la naturaleza y las características propias de la niñez; además, establece una relación entre la infancia y la poesía:

[...] la noción de infancia se vuelve decisiva en relación con la poesía en la medida en que ésta no se contempla desde una perspectiva preceptiva ni como creación o expresión puramente individual, sino desde una preocupación por su origen en el marco de la historia cultural.²⁷⁷

Sin embargo, a pesar de los atributos más destacables que acabamos de abordar, hay que admitir el hecho de que generalmente en épocas anteriores de Rousseau, el

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 46.

menosprecio hacia el niño y la infancia en la literatura no ha registrado muchos cambios, excepto por lo que respecta a la aparición de algunas referencias religiosas y la obra de ciertos poetas que muestran la relación entre la figura del niño y la inocencia. La simplicidad, la inocencia, la ignorancia empiezan a convertirse en las características primordiales de la infancia en la cultura occidental de entonces. Por citar algún ejemplo, sirva el niño de nueve años de *Athalie* (1691) de Jean Racine, que se caracteriza, precisamente, por la inocencia. Por lo que respecta al aspecto religioso, proponemos la siguiente cita:

[...] Indeed not until the Renaissance blossoms into the baroque does the Christ Child come fully into his own. It is then that the prototypes of sentimental religious art established once and for all: playing on the appeal of motherhood and babyhood in a maudlin upsurge of self-deceptions which ends by making quite good Christians (and parents of actual children) incapable of granting the possibility of infant damnation.²⁷⁸

Por último, nos toca abordar la figura más importante en relación con la introducción de la idea moderna de lo infantil, Jean-Jacques Rousseau, que pone al niño y a la infancia como centro de su pensamiento, y que introduce con la publicación de *Emile* (1762) el nuevo concepto de la infancia dentro de la cultura europea del siglo XVIII.

Las doctrinas de Rousseau se reflejan principalmente en sus teorías educativas sobre los niños. En las doctrinas tradicionales anteriores, los niños habían sido considerados como hombres en potencia, según se ha señalado ya, de modo que la formación que recibieron tenía el propósito de adaptarlos a la moral y a las reglas sociales del mundo adulto. Por el contrario, Rousseau se opone a este método tradicional, y sobre todo ataca la igualdad del niño y el adulto. En su marco teórico, la niñez tiene su propia naturaleza, que es muy diferente de la de los adultos:

²⁷⁸ Fiedler, Leslie A, "Invention of the Child", *New Leader*, XLI (March 31, 1958), p. 22.

Nature wants children to be children before they are man. If we deliberately pervert this order, we shall get premature fruits which are neither ripe nor well-flavoured, and which soon decay [...] Childhood has ways of seeing, thinking, and feeling peculiar to itself; nothing can be more foolish than to substitute our ways for them.²⁷⁹

Por lo tanto él propone animar a los niños a que dejen desarrollar su personalidad innata, y a que sigan sus propias naturalezas en vez de someterlos a controles, restricciones y marcos limitados. Sus formas de educación también dan más libertad al niño, al que trata de manera más amorosa, amable y flexible. Además, cabe señalar que para Rousseau, la naturaleza original del niño es la inocencia. Los niños son sensibles,²⁸⁰ y además en cierto sentido más felices que los hombres:

Man is born to suffer; pain is the means of his preservation. His childhood is happy, knowing only pain of body. These bodily sufferings are much less cruel, much less painful, than other forms of suffering, and they rarely lead to self-destruction. It is not twinges of gout which make a man kill himself, it is mental suffering that leads to despair. We pity the sufferings of children; we should pity ourselves; our worst sorrows are of our own making.²⁸¹

Este conocimiento, junto con el concepto del “cult of sensibility” y la ideología de tratar a los niños con “feeling”, influyen y se reflejan de manera significativa en las creaciones literarias europeas posteriores.

3.1.2. La infancia en la literatura del siglo XIX

La incorporación de la infancia como un elemento básico e importante para la literatura tiene lugar a finales del siglo XVIII, casi de forma simultánea con la “revolution in sensibility”, según señala Peter Coveney:

²⁷⁹ Rousseau, Jean-Jacques, *Emile*, Teddington, The Echo Library, 2007, p. 17.

²⁸⁰ “We are born sensitive and from our birth onwards we are affected in various ways by our environment.”, *ibid.*, p. 4.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 12.

It seems inescapable that the appearance of the modern literary child was closely related to the revolution in sensibility which we call the 'romantic revival'. The creation of the romantic child came from deep within the whole genesis of our modern literary culture.²⁸²

La interpretación simbólica de la infancia desde una perspectiva literaria se inicia en el siglo XIX de forma tanto cuantitativa y como cualitativa. Lo infantil puede ser descrito como manifestación de la desesperación social, o referido como fuente de la imaginación y de la sensibilidad, o entendido como una expresión del concepto del Yo primitivo, sólo por mencionar algunos de los muchos motivos que han sido referidos. Al aludir a la situación de la infancia dentro de la literatura moderna, Cabo Aseguinolaza afirma que:

La infancia constituye un concepto que, en la medida en que se va precisando y definiendo, se introduce progresivamente como un elemento básico en la conformación de la idea de literatura. Pero se halla lejos de ser una mera presencia temática. Más bien ha de entenderse como la expresión e una orientación regresiva que encuentra algunos de sus ecos más perceptibles en la ansiedad por establecer una fundamentación, ya sea cultural (Vico) o personal (Rousseau), que a su vez conduce a una inevitable redefinición canónica (Perrault).²⁸³

De las múltiples obras surgidas en el siglo XIX que toman a la infancia como objeto creativo, destacan algunas de escritores en lengua inglesa y francesa. A continuación vamos a presentar algunos ejemplos, y para ello vamos a tomar como fuente de referencia principal el libro *The Image of Childhood* de Peter Coveney.²⁸⁴ Debo aclarar que no se trata de una lista de los trabajos mejor realizados -el término en sí mismo ya es bastante difícil de determinar-. La presentación que se hará va a seguir dos principios: el de presentar de la manera más amplia posible los diversos

²⁸² Coveney, Peter, *The image of Childhood*, Baltimore, Penguin books, 1967, p. 29.

²⁸³ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *op.cit.*, p. 54. Es una pena que hasta la actualidad todavía no haya suficientes estudios dedicados a la temática de la infancia, si tenemos en cuenta su gran aportación y su funcionamiento destacado dentro de la literatura moderna.

²⁸⁴ Coveney, Peter, *op.cit.*

aspectos y posibilidades temáticas o estéticas de la infancia; y el de poner énfasis en las obras que han influido en la creación literaria de nuestra escritora tantas veces aludida: Ana María Matute.

El primer ejemplo que vamos a citar es el del poeta inglés William Blake. Algunas de sus obras más representativas son *Songs of Innocence* (1789) y *Songs of Experience* (1794). En la primera, admira la inocencia de la niñez, y describe la alegría y la capacidad imaginativa de los niños en su conexión con la naturaleza. Lo sobresaliente de esta obra es su invención de la visión del niño, desde la que vincula la realidad externa a escenarios imaginarios y mágicos. La mirada mágica la atribuye Blake a todos los niños, y aprecia muy positivamente el valor de la infancia para la vida humana en su *Songs of Innocence*.

Songs of Experience, a su vez, ofrece un espacio distinto: el entorno urbano donde la inocencia infantil convive con la sociedad adulta. Revela cómo la socialización humana afecta a la inocencia espiritual, y discute las relaciones entre las restricciones sociales, la religión, el amor y la inocencia infantil. Además, también podemos encontrar el tema infantil en otros poemas suyos, como “My Pretty Rose”, “The Clod and the Pebble”, “The Little Girl Lost”, “The Little Girl Found”, “The Garden of Love”, “The Little Vagabond”, etc.

Otra figura inevitable es la del poeta William Wordsworth, que ha dejado una gran influencia en la literatura inglesa del siglo XIX, con la contribución de poemas u odas en *The Prelude*, e *Intimation of Innortality from recollections of Early Childhood* como las más conocidas. Una de las características de su creación es la referencia a sí mismo. La infancia, en la poesía de Wordsworth está teñida de aspectos autobiográficos, o mejor dicho, autorreflexivos. Se trata de una reflexión y reintegración de una infancia perdida y llena de remordimientos. En este sentido, Peter Coveney lo valora altamente en su libro sobre la oda *Intimation of Innortality from recollections of Early Childhood*:

The Ode became undoubtedly one of the central references for the whole nineteenth century in its attitude to the child. It is indeed of the utmost significance that the most intense emotion of the poem is one of the regretful loss. The weight of the poetry falls so clearly on the poet's sense of his own loss of childhood's spontaneous enthusiasm in Nature.²⁸⁵

Hay que añadir que en esta oda el poeta introduce la idea de la inmortalidad infantil platónica en el terreno poético. En cuanto al concepto de la infancia referida y su entendimiento, Wordsworth, como Blake, considera la infancia como algo esencial para la vida, en sus palabras, "the seed-time of the soul", y valora mucho la conexión estrecha entre los niños y la naturaleza:

For Wordsworth, childhood was the "seed-time" of the "soul". He saw the development of the human mind as organic through infancy and youth to maturity. The relationship between the Child and Nature was fundamental to his concept of the growth of the moral personality. The child was in fact an essential part of the "wisdom" he sought to convey.²⁸⁶

Samuel Taylor Coleridge, poeta coetáneo a Wordsworth y buen amigo suyo, aprecia el valor de la imaginación infantil en la *Ode to Dejection*, y cree encontrar el espíritu creativo, iniciativo e imaginativo en los niños. Estas ideas se transmiten en otra oda suya *Intimation Ode*. Tiene pensamientos sobre la educación en relación con el mantenimiento de la integridad de las virtudes infantiles, con la intención de que estas cualidades sean adaptadas y transmitidas al carácter del adulto de manera integral cuando crezcan los niños.

Con respecto al género de la novela, el interés mayor por el tema de la infancia se observa entre las décadas de los años 30 y 40 del siglo XIX. El suceso quizá más importante de esa época, la Revolución Industrial, y los problemas que conllevó, forman parte de uno de los factores que barnizan la literatura del siglo XIX europeo con un fuerte tinte realista. Por lo que respecta a la temática infantil, también observamos huellas semejantes. Entre los muchos escritores y obras relativas a la

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

infancia, la preocupación por la posición social y las protestas sobre del niño que sufre, ocupan cierto porcentaje. Obras como *Sybil* y *Mary Barton* centran la revelación de la vida de los niños en el contexto de la Inglaterra industrial. Entre los escritores, nombres como Disraeli, Mrs Gaskell, Charles Kingsley son algunos de los más conocidos. La diversificación de la temática y el desarrollo del ángulo infantil llegan a una escala bastante amplia. Por ejemplo, la sensibilidad infantil, el problema de la autoidentificación, la orfandad, la infancia perdida, la inocencia y la imaginación propia, la observación del mundo y la protesta social desde el punto de vista infantil surgen en las creaciones literarias, y muchos de estos temas todavía aparecen en las obras de los escritores españoles de los siglos XX y XXI.

En la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë una de las más representativas del siglo XIX, la autora utiliza la primera persona gramatical para describir la vida infeliz de la protagonista infantil. La descripción de la infancia, la observación y el reflejo del mundo exterior desde el punto de vista de una niña -que cumple al mismo tiempo las cualidades específicas de lo infantil y lo femenino-, la revelación de un mundo interior sensible... Todos estos elementos inspiraron una serie de creaciones femeninas posteriores y han contribuido a la evolución de la literatura moderna.

Probablemente, la figura más importante en relación con la temática de la infancia en la literatura europea del siglo XIX es Charles Dickens. Este autor sitúa al niño y a la niñez como una de sus mayores preocupaciones literarias, e imagina algunos personajes niños que se han convertido en clásicos de la literatura moderna. En palabras de Coveney:

To write of the child in Dickens is not only to survey Victorian childhood; it is to write of Dickens himself, both as man and artist. The child was at the heart of his interest; at the center of the Dickens world. There is perhaps no other major English novelist whose achievement was so closely regulated by a feeling for childhood.²⁸⁷

²⁸⁷ *Ibid.* p. 111.

El mundo infantil de Dickens está inevitablemente vinculado a la propia experiencia del escritor, que sufrió una infancia cruel por causa de la sociedad industrial, y fue testigo de la pobreza y el sufrimiento de la gente pobre.

Por consiguiente, su mundo literario es un mundo de revelación sobre la experiencia de las sensaciones humanas más ricas y variables que puedan darse, desarrolladas y destruidas por la sociedad industrial y burguesa, que se hace demoníaca, devoradora, y que destruye a los individuos con sus propios sistemas e instituciones. Los personajes infantiles en las obras de Dickens, son testigos y víctimas, consecuentemente, de este contexto social:

The child became for him the symbol of sensitive feelings anywhere in a society maddened with the pursuit of material progress. The novels of Dickens are an account of the plight of human sensibility under the cast-iron shackles of the Victorian world.²⁸⁸

Oliver Twist es la primera novela en la historia literaria inglesa que pone al niño en el centro novelesco. Revela lo desesperada, desamparada y miserable que es de la vida del huérfano Oliver ante la crueldad, la maldad y la indignidad del mundo adulto de la sociedad industrial. El niño, por el contrario, representa las bondades más valiosas del hombre; posee virtudes como la sensibilidad, la honestad y la inocencia.

El miedo y la pobre experiencia de un niño de espíritu puro ante un entorno difícil, es el modelo típico de Dickens. Se puede decir que sus personajes novelescos son claros y bien definidos. Es decir, el bien y el mal se distinguen con claridad, y a pesar del entorno cruel y de los antihéroes, siempre existen los protagonistas que creen en la bondad y actúan siguiendo los principios morales correctos. La generosidad, la amabilidad y la inocencia siempre tienen su voz. A veces, incluso, nos extraña que un niño crecido en tan malas condiciones pueda hablar y actuar de una manera tan excelente. Por otra parte, la aplicación de la visión infantil y la recurrencia a la fantasía y a la imaginación, son elementos destacables de su creación. Otras obras

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 115.

suyas como *Dombey and Son*, *Nicholas Nickleby* y *Great Expectations* también siguen una temática similar.

En *Dombey and Son*, Dickens desarrolla el tema del niño moribundo y presenta el tema de la muerte en la niñez. Este mismo asunto también aparece en obras de muchos escritores del siglo XIX, como *East Lynne* (1861) de Mrs. Henry Wood, *The Mighty Atom* (1896) y *Boy* (1900) de Marie Correlli, etc. El niño no puede crecer y entrar en la etapa del adulto, y su muerte es considerada generalmente como símbolo de la desaparición de la inocencia.

En cuanto al término *inocencia* no se puede olvidar la aportación de Henry James, que también revela el conflicto entre la inocencia y la sensibilidad infantil y las restricciones sociales hasta la corrupción o destrucción de la misma virtud, que se introduce en el mundo interior de los protagonistas detalladamente descrito:

The child in Henry James is very much the child of an expatriate American, intimately concerned with problems of the influence of an “old” culture upon the “innocent” new, the product of a sensibility functioning in the society of a wealthy expatriate. The symbol of the sensitive child developing into an awareness of the complexities of life seems to have been specially attractive to him, perhaps as a reflection of his developing awareness of the complexities of his own European initiation.²⁸⁹

Se puede encontrar la representación del tema en obras como *What Maisie Knew* (1897), *The Turn of the Screw* (1898), *The Awkward Age* (1899), entre otras. Y la interpretación del George Eliot sobre la alegría infantil y el remordimiento y la añoranza ya entrada en la etapa del adulto, se presenta en *The Mill on the Floss* (1860) y *Silas Marner* (1861), que también son obras apreciables.

La literatura francesa, por su parte, tiene una huella parecida con respecto a la evolución del tema infantil. Influida por las teorías educativas de Montaigne y Rousseau, el interés por la infancia no se despierta hasta después de la revolución de 1798. En la literatura francesa los niños también han sido considerados como

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 194.

s símbolos de la inocencia, y han sido descritos como víctimas frágiles. Los escritores más destacados en este terreno son Alphonse Daudet, Alphonse de Lamartine, Anatole France, Benjamin Constant, Charles Nodier o Chateaubriand. Además, en algunas obras de Víctor Hugo, por ejemplo en *Les Misérables* (1862), también encontramos el mismo interés por los niños.²⁹⁰ Por otra parte, *La Vie de Henry Brulard* (1835) de Stendhal, ha sido considerada por algunos críticos como el primer libro importante que estudia todo el proceso de la infancia. Cabo Aseguinolaza comenta, por ejemplo, que “sólo a partir de *La Vie de Henry Brulard* se precisará un rasgo contemplado como decisivo: la delimitación clara e incluso enfática entre el sujeto vinculado a la infancia y el que se identifica con el narrador.”²⁹¹

Volvemos al terreno inglés, a Wordsworth y Coleridge a Mrs Henry Wood y Marie Corelli. Si observamos sus interpretaciones del tema de la infancia y tratamos de perseguir la huella de su evolución, podemos descubrir el siguiente cambio: los primeros poetas consideran la infancia como parte inseparable de la etapa adulta. Aunque las sensaciones de nostalgia y remordimiento han sido referidas, su propósito, como el planteamiento filosófico y educativo de Coleridge, consiste en completar la personalidad e integridad de la persona, como resume Convey: “In writing of the child, their interest was continuously adult; their children function within their total response to adult experience. In talking of the child, they were talking of life.”²⁹²

Sin embargo, a finales del mismo siglo, en Mrs Henry Wood, Marie Corelli, incluso en algunas obras de Dickens, los escritores prefieren que los niños mueran en vez de seguir creciendo para que se hagan adultos. El crecimiento ha sido rechazado; la nostalgia y el remordimiento dejan de ser sentimientos destinados a mejorar la personalidad y la vida, y presentan, por el contrario, una tendencia a apartarse y escaparse de tal periodo de la vida. La infancia registra también la imagen de cortar la vida; sin un deseo de continuidad, funciona, por el contrario, como una rehuída, una

²⁹⁰ Cannon, Emilie Teresa, “Childhood as Theme and Symbol in the Major Ficción of Ana María Matute”, tesis doctoral no publicada de The Ohio State University, 1972, pp. 26-27.

²⁹¹ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *op.cit.*, p. 31.

²⁹² Convey, Peter, *op.cit.*, p. 240.

opción alternativa de evitación. Esto significa, sin duda alguna, un giro transcendental para la interpretación de la infancia en la literatura moderna.

Los escritores más representativos de este tipo de giro, son Lewis Carroll por sus novelas *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking Glass* (1871); y James Matthew Barrie con sus relatos sobre Peter Pan.

El mundo que Alicia encuentra es un mundo fantástico realizado en un sueño. Para Convey, Alicia es un símbolo mixto de la infancia inocente y la sensación de culpabilidad y pena del autor:

Alice was then the expression of the romantic pastoral child, the symbol of Blake's innocent Life, but also the expression of Dodgson's frustrated exclusion from Life, the means through which his sense of guilt and sorrow could become for him "empty words signifying nothing".²⁹³

Dicho de otra manera, el autor, por una parte, muestra el mundo infantil vinculado con la alegría y la imaginación, inagotables y fantásticas; pero por otra parte, tiene una conciencia muy clara de la imposibilidad de volver a esa época de la vida. Por lo tanto, cuando Alicia despierta y vuelve a la realidad, el escenario es descrito con una notable simbología de muerte, y es el motivo, asimismo, de que en *Through the Looking Glass* el tono del escritor se convierta en satírico.

Casi un siglo más tarde, las historias de Alicia y el mundo infantil de una niña, relacionado con la fantasía y las aventuras, fascinará extraordinariamente a una escritora española y le dejará profundas huellas como persona y como autora. Este espacio caracterizado por la Alicia que atraviesa el espejo ha sido referido repetidas veces en la obra de Ana María Matute. Para ella, ese "otro mundo" es tan fascinante como real:

El momento en que Alicia atraviesa la cristalina barrera del espejo, que de pronto se transforma en una clara bruma plateada que se disuelve invitando al contacto con las manitas de la niña, siempre me ha parecido uno de los más

²⁹³ *Ibid.*, p. 244.

mágicos de la historia de la literatura, quizá el que ofrece un mito más maravilloso y espontáneo: el deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos.

[...]

Cuando Alicia cruza la neblina del espejo, no pasa a un mundo que, por el mero hecho de ser inventado, resulta totalmente imaginario e irreal. Por el contrario, Alicia se introduce en un mundo que es mágico simplemente porque, en él, realidad y fantasía se entremezclan, se sitúan en un mismo plano.²⁹⁴

¿Pero será apropiado decir que Matute hereda de la novela de Lewis Carroll esa nostalgia y remordimiento? Nostalgia, sí Pero no solamente se limita a ello. El mundo de Alicia, es para ella una búsqueda del origen, del recuerdo común del ser humano, o sea, una reintegración e identificación de sí misma:

Y una vez al otro lado del espejo, una vez en el bosque, escritores y lectores podemos comprobar que Alicia, más que descubrirnos pasadizos desconocidos, nos ayuda a recorrer rutas ya conocidas: todo el mundo de Alicia, creo yo, puede residir en la vida o por lo menos en el recuerdo de lo que pudo ser la vida de muchos seres humanos. Porque escribir es, qué duda cabe, un modo de la memoria, una forma privilegiada del recuerdo: yo sólo sé escribir historias porque estoy buscando mi propia historia, porque acaso escribir es la búsqueda de una historia remota que yace en lo más profundo de nuestra memoria y a la que pertenecemos inexorablemente.²⁹⁵

Esta afirmación de la identificación de la infancia como origen y fuente de la cultura no es pura invención matutiana, sino que también ha sido expresada y reafirmada por otros críticos contemporáneos:

La infancia es también emblema de la plenitud, del pasado común a todos los hombres, de la fundamentación, casi en un sentido platónico, de cualquier realidad, de todo aquello que, en suma, la cultura moderna identifica con el origen.²⁹⁶

Por otra parte, según hemos señalado ya en el primer capítulo, la propia Ana María Matute se autoidentifica con una niña de catorce años dentro del cuerpo de una

²⁹⁴ Matute, Ana María, “En el bosque”, discurso pronunciado de ingreso en la Real Academia de la Lengua, 18 de enero de 1998.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria, op.cit.*, p. 71.

mujer de más de ochenta. Este interés en permanecer en la niñez coincide precisamente con el caso de Barrie, inventor del famoso niño eterno que rechaza el crecimiento, y nunca crece: Peter Pan. Volviendo a Matute de nuevo, la obvia actitud de resistencia contra el ingreso en el mundo adulto se refleja en novelas como *Primera memoria*, *Los hijos muertos*, *Olvidado Rey Gudú*, *Aranmanoth*, entre otras. Parece que esta tendencia tiene su origen, o por lo menos deja sentir la influencia, en la obra literaria de Barrie.

Toda la vida creativa de Barrie es una expresión de su atracción por la infancia, y el dolor y la pena de convertirse en adulto. Peter Pan es una figura idealizada de sí mismo, y plantea el mundo ideal de una vida “always to be a little boy and to have fun”. La valentía, amabilidad y sabiduría del niño eterno son las verdaderas virtudes que le gustan al autor, mientras rechaza la responsabilidad social y el crecimiento, lo que supone un desacuerdo con los valores sociales de su época e implica el rechazo de adaptación al mundo realista, así como el deseo de escaparse.

Esta completa actitud de refugio o de escape, para un crítico del siglo XIX de ideología victoriana como Coveney, sería una tendencia negativa y enfermiza. De hecho, se opone a esta “enfermedad” que padece Barrie, y lo critica como “a generally sick sensibility”²⁹⁷. Comenta:

Just as it is important to distinguish true art from distracting biographical entanglements; it is none the less important to disentangle the idea of art from the meretricious products which are the exact expression of an author's sickness.²⁹⁸

En este párrafo, aparece con bastante obviedad su actitud crítica. Aquí surge un fenómeno interesante. *Peter Pan* y otros trabajos de índole similar²⁹⁹ de Barrie, suponen un gran éxito de público ya en la época. Esta buena acogida del lector puede

²⁹⁷ Coveney, Peter, *op.cit.*, p. 242.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 251.

²⁹⁹ Por ejemplo, *Sentimental Tommy* (1896) y *Margaret Ogilvy* (1896) también son libros que tienen ediciones muy numerosas.

servir como índice del cambio del gusto del lector. Lo que hace la situación más interesante es que un siglo después, el surgimiento del gusto en la literatura por lo feo, lo angustioso, el placer de desagradar, y la fuerte voluntad de cortar, o de ruptura con el pasado –que son características de lo llamado *posmoderno*-, se han convertido en la doctrina principal de lo “nuevo sublime”. En realidad, cada cambio trascendental tiene sus huellas y procedimientos largos. En cuanto al tema de nuestro estudio, la fisonomía presentada a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX ya empieza a dar muestras de cambio.

3.1.3. Cambios trascendentales sobre la infancia literaria en el siglo XX

Entre los escritores que hemos abordado, un punto en común consiste en aceptar la idea de que lo principal e innato en los niños es la inocencia y la pureza. Este concepto experimenta desafíos precisamente a finales del siglo XIX, cuando la complejidad de la infancia empieza a ser expresada en las creaciones literarias. Pero el niño, además de su “inocencia original”, también posee otras características opuestas a ésta, e incluso totalmente negativas. La malicia, la crueldad, la maldad forman parte, asimismo, de su carácter, y la naturaleza infantil ofrece una imagen tan complicada y paradójica como la de los adultos. Esta revelación de la convivencia de las dos caras -angélica y demoníaca- se debe, en gran medida, al desarrollo y a la evolución de la Psicología, que ofrece nuevas técnicas y estándares para la observación e investigación de la naturaleza infantil.

La teoría psicoanalítica de Sigmund Freud dejó un indudable y trascendental influjo en la literatura del siglo XX, como señala Peter Convey:

It is not easy to define the precise relationship between psychoanalysis and modern literature, but there can be no doubt that Freud's theories concerning human personality and motive, and especially, his emphasis on the importance

of the child's consciousness in the formation of adult personality, created an intellectual climate within which many authors have, if not always consciously, developed.³⁰⁰

La investigación psicoanalítica freudiana toma la infancia como terreno importante para el estudio de la neurosis. El descubrimiento del despertar de la sexualidad en la niñez, y la observación de cómo este sentido ha sido reprimido y cómo se ve reflejado después en lo inconsciente del adulto, sirve como orientación e inspiración para que los escritores sepan profundizar con respecto a la revelación de la naturaleza humana; el establecimiento del marco teórico sobre el *Ego*,³⁰¹ y sobre todo la propuesta del término *libido*, que significa el impulso sexual oculto y no resuelto en el hombre, promueven la revelación literaria de la complejidad infantil; y el descubrimiento freudiano de lo inconsciente y su interés en la observación del periodo infantil y adolescente cuando la relación entre la conciencia y lo inconsciente es más dinámica, enriquecen la estética, la técnica literaria y las formas de expresión en la literatura.

A continuación ponemos ejemplos para dar prueba de las afirmaciones apuntadas más arriba. Con respecto a la temática, el mito del niño inocente, en vez de desaparecer más bien se amplía y se complica. Asimismo, aparecen en esa época algunas obras dedicadas a la revelación de la parte oscura y a la complejidad de la personalidad infantil como búsqueda o localización del origen primitivo:

Children as they appear in art, literature, drama, or films embody a complex mixture of fantasy and reality. They represent memories and dreams of adults about their own lost childhood, as well as feelings about those mysterious beings, their own children.

Earthly children similarly assume a variety of guises as they appear in literature and art. The ways in which they are portrayed express a complex of feelings about children prevailing in a given culture at a given time: the legend of the

³⁰⁰ Coveney, Peter, *Poor Monkey: the Child in Literature*, London, Rockliff Publishers, 1957, p. xiii.

³⁰¹ Para Freud, la vida del adulto está en gran medida determinada y decidida de si el *Ego* ha sido configurado o no en el periodo de la infancia.

childhood one had or should have had, the image of the ideal child or the demonic child, models and hazards for relations between adults and children.³⁰²

De hecho, la preocupación por la complejidad de la personalidad infantil, sobre todo por lo que respecta a la maldad del niño, se convirtió en un tema obsesionante para los escritores del siglo XX. Ejemplos³⁰³ de niños demoníacos los podemos encontrar en *The Innocent Voyage* (1944) de Richard Hughes o en *The Lord of the Flies* de William Golding (1954). Ambas novelas tienen a un grupo de niños como protagonista colectivo, y coinciden en la revelación de la parte oscura e innata de la naturaleza infantil, en estos casos ante situaciones de apartamiento de la cultura civilizada y las restricciones sociales. Los escritores intentan presentar la fragilidad de la civilización y la potencialidad maldita de la naturaleza humana, intensificada en los “inocentes” niños frente a condiciones extremas.

Otra obra destacada que tiene como protagonista individual al niño demoníaco es *The Bad Seed* (1954) de William March. Se trata de una novela que discute la cuestión de la normativa moral y la responsabilidad de los padres. Rhoda Penmark, la hija, es un personaje impresionante que ejemplifica muy bien a los niños demoníacos: tiene una apariencia angelical y finge ser una niña de comportamientos perfectamente correctos ante los adultos, pero en realidad comete delitos, engaña e incluso mata para satisfacer su vanidad.

Otro ejemplo de niña en cierto sentido demoníaca es el de *Lolita* (1955; 1958) de Vladimir Nabokov. La niña Lolita, hermosa, sexy y demasiado madura para su edad, supone una subversión completa de la imagen del niño inocente. En el desarrollo de la trama del adulterio entre la niña y el hombre maduro, la chica se convierte en agresora en vez de ser víctima.

³⁰² Mead, Margaret; Wolfenstein, Martha, *Childhood in Contemporary Cultures*, Chicago, University of Chicago, 1955, p. 277. Citado también por Cannon, Emilie Teresa, “Childhood as Theme and Symbol in the Major Fiction of Ana María Matute”, tesis doctoral no publicada de The Ohio State University, 1972, pp. 28-29.

³⁰³ La elección de estos ejemplos se basa en la tesis de Emilie Teresa Cannon, *ibid.*, pp. 29-31.

La figura del niño en la literatura del siglo XX ha logrado amplias dimensiones. David Herbert Richards Lawrence por ejemplo, nos ofrece otro nivel de posibilidad. La perspicacia psicológica y la elección de ángulos especiales y precisos, de reflejo social y moral, son algunas de las características más sobresalientes del escritor. La discusión de las relaciones emocionales constituye uno de los temas novelescos más recurrentes de Lawrence:

He was himself insistently concerned with the emotional relationships which concerned so much psychological theory, the relation between child and parent, the relation between mother and son, between man and wife; these were after all the psychological heart of his interest.³⁰⁴

La infancia, situada en estos parámetros, y sus valores emocionales, se encuentra dentro de las preocupaciones centrales del autor. En *Son and Lovers* (1913) el niño, personaje de marcado carácter autobiográfico, forma parte del eje central novelesco -la relación madre e hijo-, y resuelve el problema de “the stultification of the life of an individual through entanglement in a false emotional relationship.”³⁰⁵

Otras imágenes de niños de Lawrence aparecen en obras como *The Rainbow* (1915), “The Rocking-Horse Winner” (1926), etc.

La teoría psicológica de Freud inspiró a los escritores del siglo XX no sólo por lo que respecta a la ampliación y profundización temática, sino también en el aspecto estético. En los siguientes párrafos mencionaremos algunos ejemplos de ello. La influencia freudiana más obvia e inmediata en la estética novelesca del siglo XX, es la técnica del fluir de la conciencia, representada en escritores como James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson o May Sinclair, entre otros.

Es indudable que a Joyce no se le puede clasificar como escritor dedicado a la infancia; pero ya su colección de cuentos *Dubliners* (1914) propone una nueva forma de escribir sobre esa temática, y su contribución a este campo no consiste en la

³⁰⁴ Coveney, Peter, *op. cit.*, p. 322.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 323.

renovación de temas sino en la técnica. Se trata de expresar unas historias desde la conciencia interior de un niño. En *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) el autor sigue experimentando la técnica del *fluir* de la conciencia hasta tal punto que la narración parece una observación psicoanalítica clásica. Todo el entorno exterior se resigna a la experiencia del protagonista y se somete a una recreación personal según la conciencia del niño Stephen. El mundo exterior sólo existe a través de sus sensaciones: la visión, el tacto, el olfato, etc. Así la estructuración del mundo infantil resulta un verdadero éxito:

The childhood of Stephen is a brilliant instance of Joyce's technique. It conveys the disconnected, sporadic quality of the infant's sensations, the grotesque, exaggerated and passionate appearance to the child of the world of adults, and the deep and painful impression of that adult world upon the child's emotions.³⁰⁶

Virginia Woolf también recurre al *fluir* de la conciencia en sus novelas. El mundo interior de sus protagonistas niños, a su vez, ofrecen un carácter más sensual, soñador e irrealista, como se aprecia en *To the Lighthouse* (1927) y *The Waves* (1931). Su conocimiento principal de los niños es una obsesión pesimista dada la fragilidad y la vulnerabilidad de su personalidad soñadora, que conduce inevitablemente a la destrucción:

The sensibility, however, is placed at the disposal of an ambiguously pessimistic philosophy of life. The sense of children conveyed within the sensibility is one of fragility, enchantment, joy, and painful vulnerability to the disenchantment of experience. For Virginia Woolf, no less than for Walpole, the catastrophes of childhood are "eternal".³⁰⁷

En cuanto a Francia, entre los escritores del siglo XX que acogen a los niños como protagonistas y toman la infancia como parte importante de su creación literaria,

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 308.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 317-318.

destacan Marguerite Audoux, Beauvoir, Gau, Jules Renard, Jules Verne, Mme de Ségur, entre muchos otros.

3.2. El tema de la infancia en la literatura española

Puesta en el panorama literario europeo, la infancia en la literatura española, forma parte del mapa general, obedeciendo a la trayectoria de su evolución y con sus propias características. Una de las particularidades españolas es la recurrencia al tema de la infancia en épocas determinadas de la posguerra, lo que supone un verdadero “boom”, como se verá.

3.2.1. La infancia en la historia literaria española antes de la guerra civil

Aunque en obras anteriores como el *Cantar de Mío Cid* o el *Amadís de Gaula* hay intervención de niños, el primer ejemplo literario de un niño con categoría de protagonista dentro de la narrativa española es el de Lázaro en la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554).

Como ya hemos señalado, en la Edad Media no existe la idea de que la niñez constituya una época especial, ni se la separa tratándola como una etapa diferente de la de los adultos. El héroe tradicional suele mantener una edad constante en la historia, y la imagen menospreciada o casi ignorada de los niños es indudable. Según Fernando Lázaro Carreter:

[L]a niñez del protagonista se menciona sólo para que alguien trate de matarlo, o para que puedan ser formuladas profecías acerca de su futuro. Cumplidos estos

trámites, el personaje ingresa en la adolescencia y se lanza a cumplir su destino.³⁰⁸

En este sentido, la incorporación de la infancia a la historia biográfica del protagonista en *Lazarillo del Tormes*, como ha señalado Lázaro Carreter, es una contribución importante para el relato europeo, ya que a partir de ahí se empieza a contar la vida del héroe desde el principio hasta la madurez:

Se comprenderá la originalidad del incógnito autor del *Lazarillo*: [...] él plantea la proeza, por vez primera quizás en el relato europeo, de describir una vida desde el nacimiento hasta la madurez: no puede tener otro sentido el que Lázaro desee dar “entera noticia” de su persona, y el que una serie de referencias cronológicas vayan jalonando los hechos por él recordados, hasta su boda.³⁰⁹

Sin embargo, la referencia a la niñez de Lázaro parece demasiado breve: su narración sólo ocupa unas dos páginas, y se limita a descripciones externas de los acontecimientos que incluyen revelaciones sobre las dificultades familiares y la injusticia social. No aparece ninguna descripción interior del niño en estas pocas páginas. Aunque hay crímenes posteriores que ven ahí la simplicidad y la inocencia como características propias del niño,³¹⁰ es indudable que el cuerpo principal de la historia empieza desde que Lázaro deja de ser niño y aprende con el maestro ciego a ser capaz de sobrevivir en la vida adulta. En este sentido, al protagonista se le toma por un “adulto pequeño”, como hemos señalado, o como un adolescente que se prepara para ser adulto, y todo ello como suceda de manera habitual en la literatura de su época.

³⁰⁸ Carreter, Fernando Lázaro, “*Lazarillo de Tormes*” en *la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 80.

³⁰⁹ *Ibid.*, pp. 81-82.

³¹⁰ Por ejemplo, Cabo Aseguinolaza corrobora esta idea con las siguientes palabras: “El vacío principal y sobre cuya presencia se nos advierte es el de ese sueño infantil de doce años que Lázaro deja atrás al tiempo que abandona Salamanca y, con ella, a su madre para acompañar al ciego camino de las tierras toledanas. Y este silencio, sólo apenas roto, se deja explicar fácilmente por una concepción del niño, simple (inocente, pero a veces idiota, en su acepción etimológica: como el hermano que se asusta del color de su padre), sin capacidad de elección, que iba de la mano de una incapacidad para su representación literaria.”, *op.cit.*, p. 18.

La presencia de protagonistas niños en la narrativa española anteriores al siglo XIX es escasa, y uno de los pocos ejemplos que se pueden rastrear es el de la novela picaresca *Historia de la vida del Buscón* (1626) de Quevedo, donde el autor describe las dificultades de la vida por medio de las experiencias del niño Pablos, haciéndolo, además, en un tono satírico.

La situación no da señal de cambio hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando se empieza a dar importancia al niño y la niñez, al igual que sucedía en otros países europeos. Los niños aparecen en las novelas y en poemas costumbristas; también lo hacen en obras de apariencia autobiográfica como por ejemplo en *Noticia autobiográfica* (1863) de Juan Valera, y *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860) de Pedro Antonio de Alarcón, etc. En *La Regenta* (1884), el autor, Clarín, también se refiere a la infancia de la protagonista, Ana, para hacer más completa su personalidad.

José María de Pereda, en su novela más representativa, *Sotileza* (1884), describe el protagonismo colectivo de un grupo de chicos. La historia empieza desde la infancia, cuando los niños tienen de diez a doce años de edad. Esta novela costumbrista está ambientada en una ciudad costera y presenta los escenarios folklóricos de la vida de ciertos españoles del siglo XIX, de pescadores pertenecientes a una clase social baja y de gentes de clase media, y describe, al mismo tiempo, el amor, nacido en la infancia, entre dos protagonistas que pueden considerarse los personajes individuales más importantes en la novela, Sotileza y Andrés. Sherman H. Eoff concluye su análisis de la infancia en esta novela de la siguiente forma:

[...] The novel thus becomes a colorful and sympathetic presentation of the ageless story of childhood blossoming into maturity, stumbling and bruising its collective nose, but emerging at last on an even keel in accord with the traditions of old and the lessons of experience hands down from generation to generation.³¹¹

³¹¹ Eoff, Sherman H., *The Modern Spanish Novel*, New York, New York University, 1961, p. 45.

Benito Pérez Galdós también es un escritor destacado en relación con el tratamiento de la infancia durante el siglo XIX. Su preocupación por los niños parte principalmente de ciertas preocupaciones científicas, psicológicas, educativas y políticas. Así en la mayor parte de la obra literaria de Pérez Galdós, la infancia se ve desde un punto de vista social, y cumple su función en el ámbito moral más que desde las perspectivas estética y semiótico-literaria. En lugar de contribuir a establecer la imagen de personajes niños, el autor nos ofrece observaciones sobre el carácter del niño y sobre el comportamiento del hombre desde la infancia, y discute una serie de problemas y preocupaciones sociales relacionadas, como por ejemplo la delincuencia infantil, la educación o los factores del desarrollo infantil, entre otros.

Ángel Casado Marcos de León, en su tesis dedicada al estudio del mundo infantil de Galdós, llega a resumir las observaciones sobre los tipos reflejados en la obra del novelista canario, y señala que el niño es observador y curioso, alegre, soñador e ingenuo de carácter, está fácilmente entregado a la vida imaginativa y fantástica y tiene la capacidad intuitiva de imitar, aunque es fácil para el olvido:³¹²

En los niños ve Galdós a los españoles de mañana: por eso considera esencial cuidarlos, mimarlos incluso para que lleguen a ser adultos maduros, perfectamente preparados para desempeñar la tarea que les corresponda; con los pies en el suelo, pero siempre ilusionados y orgullosos de su destino individual y colectivo.³¹³

Entre las novelas galdosianas que tocan el problema infantil se pueden destacar *Marianela* (1878), *La familia de León Roch* (1878), *La desheredada* (1881), *Lo prohibido* (1884), *Torquemada en la hoguera* (1889) o *El abuelo* (1897), entre otras.

Por otra parte, entre los escritores de la generación del 98, Miguel de Unamuno muestra un cierto interés por el tema de la infancia. En *Paz en la guerra* (1897), el protagonista, Pachito Zabalbide, aparece como uno de los personajes típicos

³¹² Casado Marcos de León, Ángel, “El mundo infantil en las novelas de Pérez Galdós”, tesis doctoral de la Universidad Pontificia de Salamanca, 1975, pp. 287-288.

³¹³ *Ibid.*, p. 289.

unamunianos que vacila entre la fe y la duda, y en otra obra suya *Abel Sánchez* (1917), se observa una representación vívida del síndrome del cainismo, tema que fascina también a algunos escritores de la posguerra como Ana María Matute o Juan Goytisolo, por mencionar algunos. La descripción del mundo del niño Joaquín Monegro, torturado por el deseo y la envidia, con sentimientos de amor y odio hacia su amigo Abel, sirve como figuración exitosa de la parte oscura de la naturaleza del ser humano.

En *Camino de perfección* (1902), *Zalacaín el aventurero* (1908) o *El árbol de la ciencia* (1911) de Pío Baroja;³¹⁴ en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de Azorín; en *Sonata de primavera* (1904) de Ramón María del Valle-Inclán, y en *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936) de Antonio Machado, también hay presencia de niños, aunque la preocupación primordial de los autores de la generación del 98 se centra, según señala Emilie Teresa Cannon³¹⁵ en su tesis, en el periodo de adolescencia y de madurez de los protagonistas.

En cuanto a la generación del 1927, se pueden encontrar imágenes de niños como símbolo de inocencia y fragilidad en poemas de Federico García Lorca.

Sin embargo, el interés prestado por los escritores y poetas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, no se puede comparar con la gran preocupación por la infancia en la posguerra. Los niños se convertirán desde entonces en centros narrativos importantes, y aparecerán como uno de los temas básicos en los escritores de posguerra.

³¹⁴ Sobre Pío Baroja, vid. Ascensión Rivas, *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*, Cáceres, Uex, 1998 y *Cincuenta años sin Pío Baroja*, Madrid, Ínsula, 2006.

³¹⁵ Cannon, Emilie Teresa, *op.cit.*, pp. 35-40.

3.2.2. La infancia en la literatura española de posguerra

En la literatura española de posguerra la referencia a la infancia es importante, y la preferencia de estos escritores, sobre todo de los de la Generación del Medio Siglo, a referirse a esta temática, es muy cuantiosa en comparación con lo que sucede en el resto de Europa.

3.2.2.1. Observación del fenómeno y búsqueda de los motivos

Juan Carlos Curutchet observa este fenómeno del tratamiento de la infancia y lo analiza de la siguiente forma:

El tema de la infancia y la adolescencia reaparecerá constantemente en todas estas novelas y llegar a convertirse en algunos casos en rasgo distintivo de uno o varios autores de esta generación: Juan Goytisolo, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio [...] Muchos de los jóvenes novelistas de hoy eran niños durante la guerra civil. Con sus ojos de niños, vieron impasibles cosas atroces. Las olvidaron. Pero en el transcurso de su crecimiento, llegó un momento en que se acordaron de ellas. Y el recuerdo se precisaba a medida que sus huesos se hacían más duros y su sangre más rica. Entonces, no para olvidar esas cosas- eso habría sido imposible- sino para librarse de ellas, se pusieron a escribir novelas.³¹⁶

En este párrafo Curutchet señala, con acierto, al menos dos aspectos: en primer lugar, está la observación de la abundancia del tema. La afirmación de la presencia de la infancia en “todas estas novelas” no se puede considerar demasiado exagerada, si tenemos en cuenta la cantidad apreciable de obras centradas en dicha temática o que hacen referencia a ella. Eduardo Godoy Gallardo anota ciertos ejemplos de novelas españolas que tocan la infancia entre 1942 y 1978; aunque su estadística es imprecisa

³¹⁶ Curutchet, Juan Carlos, *op.cit.*, p. 60.

y aunque no cita algunas obras importantes -quiz á no tendr á mucho sentido y ser á dif ícil hacer una lista que incluyera todas las novelas-, el gran n úmero de escritores de los que habla es ya bastante llamativo, y es buena prueba a la importancia del tema para la literatura espa ñola de posguerra.³¹⁷

En segundo lugar, Curutchet se ñala uno de los motivos primordiales por el que surge este fervor por la infancia, que es la guerra civil. La novela espa ñola de posguerra y la de los a ños sesenta atiende al realismo y al reflejo social como temas b ásic os. Los ni ños como v íctimas b édic as, con su propia sensibilidad e inocencia, situados en ese contexto, pueden ser un buen punto de partida y un ángulo adecuado desde el que observan las consecuencias negativas de la guerra y el conflicto social derivado de ella. De hecho, a los escritores de la Generaci ón del Medio Siglo -los “niños asombrados”, de acuerdo con una denominaci ón muy conocida de Matute-, el trauma causado por la guerra les deja huellas indelebles tanto en su personalidad como en su trayectoria literaria. Los propios autores se identifican como v íctimas infantiles y aceptan la influencia de la guerra sobre sus vidas. Probablemente es un clich é acudir a un párrafo de Ana Mar ía Matute, ya que ha sido citado muchas veces, pero resulta muy preciso a la hora de explicar el motivo psicol ógico de los escritores de su é poca:

[...] La guerra civil espa ñola, no s ólo fue un impacto decisivo para mi vida de escritora, sino que, me atrevo a suponer, para la mayor ía de los escritores espa ñoles de mi generaci ón. Fuimos, pues, unos ni ños fundamentalmente asombrados. Los ni ños del largo estupor que podr á decirse. Bruscamente, se nos

³¹⁷ Seg ún el c áculo de Godoy Gallardo, las obras espa ñolas de posguerra que han tocado el tema de la infancia son las siguientes: *La catedral y el ni ño* (1948) de Eduardo Blanco Amor; *Duelo en el para ío* (1955) y *La resaca* (1958) de Juan Goytisolo; *Los cipreses creen en Dios* (1953) y *Condenados a vivir* (1971) de Jos é M. Gironella; *Perdimos el Para ío* (1955) de Ricardo Fern ández de la Reguera; *La sombra del ciprés es alargada* (1948) y *El príncipe destronado* (1973) de Miguel Delibes; *Fiesta al noroeste* (1953) y *Los hijos muertos* (1958) de Ana Mar ía Matute; *Tamb én se muere el mar...* (1958) de Fernando Mor án, *Tanguy* (1953) de Michel del Castillo, *Han matado a un hombre, han roto un paisaje* (1959) de Francisco Candel, *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965) de Elena Quiroga, *La zancada* (1966) de Vicente Soto, *El ni ño asombrado* (1967) de Antonio Rabinad, *Los d ías de odio* (1969) de Antonio Albal á, *Los ni ños de los perros* (1976) de C ándido Sanz. Godoy Gallardo, Eduardo, *La infancia en la narrativa espa ñola de posguerra*, Madrid, Playor, 1979, pp. 15-16.

reveló en toda su crudeza aquel mundo que se nos escamoteaba, que se nos relegaba y ocultaba [...] ³¹⁸

Asimismo una declaración de Miguel Delibes también destaca el elevado valor que tenía la infancia para él:

[...] La infancia, por una parte, es la edad que verdaderamente merece la pena de ser vivida y en la recreación de esa edad -muy frecuente en mi obra- encuentro una posibilidad de reincorporación a un estado espiritual que ya perdí donde el desengaño, la mezquindad y la muerte todavía no tienen sitio. Por otra parte, todos los problemas humanos pueden plantearse a escala infantil y de esa manera obran un patético relieve, un acento dramático, que imprimen a la obra una mayor fuerza, una más acentuada eficacia que si fueran planteadas en el mundo de los adultos. ³¹⁹

Parece ser, entonces, que la referencia a la guerra como motivo inevitable llega a tener un consenso común. Incluso hay quien lo considera como un factor determinante y un ícono. Por ejemplo en opinión de Godoy Gallardo:

Para nosotros, [...] existe una razón clara y concreta: la guerra civil que bañó en sangre a España entre los años 1936-1939. Dicho motivo -la guerra civil- funciona como correlato histórico y todos los relatos que tienen en su centro el motivo de la infancia se encuentran enmarcados por la lucha fratricida. Para nosotros, el asunto -en el sentido kayseriano- es factor central y determinante en la visión del mundo que se da en la novela española de hoy. ³²⁰

La referencia a la guerra en relación con la búsqueda de factores directos, históricos y psicológicos no constituye problema alguno, ¿pero será la única razón que explique el surgimiento y apogeo del tema de la infancia literaria? Por supuesto que no.

Desde la perspectiva cultural, y para algunos críticos dedicados al estudio de la (pos)modernidad literaria, la infancia tiene conexiones innatas con el concepto

³¹⁸ VV.AA. *El autor enjuicia su obra*, Madrid, Nacional, 1966, p. 143.

³¹⁹ Olmos García, Francisco, "La novela y los novelistas españoles de hoy", *Cuadernos Americanos*, 4, 1963, pp. 230-231.

³²⁰ Godoy Gallardo, Eduardo, *op.cit.*, p. 10.

(pos)moderno que la sitúan en una posición básica e incluso imprescindible para la representación de ideales en textos literarios posmodernos. La complejidad del carácter infantil descubierto en el siglo XX por la evolución del psicoanálisis; el dilema infantil de la ruptura o del enlazamiento con la etapa madura de la vida humana en un sentido cultural; la potencia inagotable de la niñez de conectar con nuevos espacios imaginarios o mágicos -entre otros aspectos propios de la infancia-, permiten múltiples posibilidades de indagación e interpretación bajo el contexto (pos) moderno. Esta es, a mi juicio, la explicación más razonable y profunda de los motivos del “boom” del tema de la infancia surgido en la literatura española de posguerra. Como ha indicado Cabo Aseguinolaza, la infancia deja de ser solamente una temática, y cumple unas funciones semióticas más amplias capaces de evolucionar:

En este sentido, la infancia ha actuado modernamente como un concepto liminar o fronterizo que ha hecho posible el afianzamiento contradiscursivo de la literatura, su asentamiento en torno a determinados valores y tendencias que representan, a la par que un elemento de prestigio social en ciertas circunstancias, la otra cara de los que un tanto ilusoriamente se han considerado discursos dominantes desde el punto de vista tanto social como epistemológico. Su función ha sido, en suma, la de frontera que ha permitido integrar semióticamente determinados valores y ámbitos en principio extraños dentro del núcleo conformador de la mentalidad moderna, aunque, precisamente por ello, ésta no resulte tan unívoca y definida como puede acaso parecer.³²¹

3.2.2.2. Presentación de obras y escritores representativos

A continuación, vamos a presentar a los autores más representativos de diferentes posturas que contribuyen al desarrollo de la infancia literaria después de la guerra civil española, siguiendo el modelo con el que trabajamos en la primera mitad del presente capítulo. Por supuesto, el escritor que, a mi juicio, ha contribuido más en relación con la interpretación de la infancia es Ana María Matute, y a ese tema se

³²¹ Cabo Aseguinolaza, Fernando, *op.cit.*, p. 9.

dedicará de forma sistemática y detallada la parte central de esta la tesis. Los escritores de los que vamos a tratar a continuación servirán como coordenadas de referencia, en las que se podrá percibir el ámbito semiótico y semiántico de la infancia y la adolescencia en dicha época literaria española, al tiempo que nos facilitarán los posibles ejercicios comparativos entre la obra de Matute y la de otros escritores casi coetáneos con ella, a fin de poder interpretar y analizar la infancia matutiana de forma más integral y rigurosa.

3.2.2.2.1. *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela

La imagen de la infancia acompaña desde el principio a los escritores de la primera generación de posguerra. En *La familia de Pascual Duarte* (1942), por ejemplo, las referencias a la infancia del protagonista –Pascual-, y a la de sus hermanos –Rosario y Mario-, ocupan parte de la narración. La infancia en esta novela está marcada por la sombra de la destrucción y la violencia. Los personajes jóvenes actúan como víctimas directas del ambiente opresor, y el tono dominante de toda la novela es de una negación absoluta. Godoy Gallardo se refiere a la descripción de las condiciones de vida de Pascual como de “una situación de abandono absoluto y total. Nada hay de positivo en la infancia de Pascual.”³²² En cuanto a la infancia de Rosario y Mario, el escritor tampoco les deja espacio para la esperanza, pues su vida está acompañada de la violencia, la dureza y la crueldad, y Mario, amenazado por la muerte, al final muere como si fuera todavía un niño.

Aunque hay críticos como Curutchet que critican esta novela debido a la falta de verosimilitud “tanto de lógica humana como de coherencia imaginativa”,³²³ y la clasifican como “una obra de difícil lectura, prematuramente envejecida”,³²⁴ cuyo

³²² Godoy Gallardo, Eduardo, *op.cit.*, p. 11.

³²³ Curutchet, Juan Carlos, *op.cit.*, p. 44.

³²⁴ *Ibid.*, p.46.

valor ya ha sido superado por otras novelas posteriores, aquí queremos señalar, sin embargo, la presencia colectiva de los niños, estrechamente vinculada al reencuentro con la realidad. La revelación de una visión absolutamente negativa de la infancia y de los niños como víctimas de una desesperada crueldad social, se repetirán en muchas de las novelas posteriores y, para bien o para mal, pocas logran apartarse de la sombra del pesimismo atroz que domina la infancia literaria en la posguerra. E igual que sucede en *La familia de Pascual Duarte*, muchas de las referencias a la infancia que aparecen en las novelas de esa época se caracterizan por una mirada realista sobre los problemas de carácter social.

3.2.2.2.2. *Nada* de Carmen Laforet

La publicación de *Nada* de Carmen Laforet en 1944 no sólo supone una contribución importante a la novela de posguerra, sino que también marca la iniciación de una nueva forma de interpretación de la infancia en la literatura. En primer lugar, a pesar del enfoque de crítica social, representado en la experiencia de una joven estudiante, Andrea, en Barcelona, esta novela muestra características diferentes del estilo objetivo y realista que se habían dado antes y después de la publicación de la obra. La imagen del mundo exterior está barnizada de un notable subjetivismo, limitado y personalizado por el punto de vista de la chica y su sensibilidad. En palabras de Eugenio de Nora: “C. Laforet consigue expresar una sensibilidad nueva, dotar de interés cuando roza, ligar apretadamente su historia sin menoscabo de una a veces encrespada, pero siempre fresca, bullente fluidez.”³²⁵

Además, es muy notable el modelo autobiográfico en la novela, y la coincidencia entre la propia experiencia y las sensaciones de la protagonista-narradora es fácil de percibir.

³²⁵ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 103.

En muchas obras de escritoras españolas posteriores, la huella autobiográfica se convierte, desde entonces, en un fenómeno generalizado, por ejemplo, se puede encontrar en *Los Abel* y en *Primera memoria* de Ana María Matute, o en *Tristura* de Elena Quiroga, por mencionar sólo algunas. Para Blanca Torres Bitter, el modelo autobiográfico “supone ya un primer indicio de la reflexión que incluyen estas novelas sobre la conexión de sus protagonistas-narradoras con las condiciones sociales circundantes.”³²⁶ Es decir, en esta novela de Laforet el autobiografismo está destinado a relacionar al yo con el problema social, por consiguiente la búsqueda de la autoidentificación, que es uno de los temas más discutidos en las novelas de posguerra, también se toma en consideración como referencia el estándar social: “la cuestión de la individualidad propia del narrador, de su realidad problemática presente, vivida como fresco y más o menos, esperanzada.”³²⁷

En segundo lugar, la figuración de la protagonista, Andrea, da inicio a la llamada “chica rara”, o “mujer nueva”, que supone un tipo de protagonista específica; se trata de chicas muy populares y recurrentes en la narrativa española de posguerra. Generalmente son niñas o adolescentes que quedan confundidas ante el entorno moral, lo que se refleja sobre todo en la relación familiar. El problema de la familia que encuentran estas chicas, la dificultad de adaptación y aceptación de la moral de sus predecesores, la oscilación entre posturas de ruptura y de sucesión, o el conflicto irreconciliable entre los miembros de una misma familia, suponen una “traumática experiencia colectiva”, según la afirmación de Gonzalo Sobejano:

No se trata de conflicto entre generaciones o entre padres e hijos, ni tampoco de la alineación que separa trágicamente a los miembros de la comunidad familiar, sino de una discordia originada por las violencias de la guerra y avivada por la miseria cotidiana de la posguerra.³²⁸

³²⁶ Bitter, Blanca Torres, *Reescribir la infancia perdida: la perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 11.

³²⁷ *Ibid.*, p. 11.

³²⁸ Sobejano, Gonzalo, *La novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 147.

La ausencia del poder paterno, como se revela tanto en *Nada* como en otras novelas -en *Primera memoria* de Matute-, convierte a una mujer mayor en la autoridad familiar, que, en la mayoría de los casos, es la que manda en todo, la que toma decisiones y la que controla a los jóvenes de la familia. Así el choque y desentendimiento ocurre generalmente entre las chicas y las demás generaciones femeninas. Bitter lo interpreta de la siguiente forma:

El caso coincidente en todos estos relatos es, por supuesto, [...] los representantes de la “otra generación” sí quieren imponerles a las jóvenes su modo de ver las cosas. La Andrea protagonista hace un esfuerzo por comprender las razones de su rebeldía juvenil frente a la autoridad representada por la tía Angustias.³²⁹

Por las razones que se acaban de señalar, la contribución que ha hecho *Nada* a la interpretación de la temática de la infancia, la adolescencia y la primera juventud es importante.

3.2.2.2.3. El camino de Miguel Delibes

La infancia para Miguel Delibes tiene un tratamiento constante en sus obras, tanto novelas como cuentos, entre las que destacan textos como *La sombra del ciprés es alargada* (1948), *El camino* (1950), *Las ratas* (1961), y *El príncipe destronado* (1973). *El camino*, sobre todo, constituye una obra importante para entender el mundo infantil literario de Delibes, y además ha sido considerada como una de sus obras maestras.

En la obra se ofrece un espacio temporal reducido a una noche de desvelo del protagonista, Daniel, de once años. Es la última noche que pasará en su pueblo natal, porque al día siguiente tiene que marcharse a la ciudad para recibir la educación que

³²⁹ Bitter, Blanca Torres, *op.cit.*, p. 29.

le permita progresar en la vida. Durante esta noche de desvelo, el niño recuerda sus años pasados en el pueblo, es decir, a las personas, el paisaje y las aventuras, que se convierten en recuerdos valiosos y que constituyen el cuerpo principal de la novela.

De la repugnancia que siente este niño hacia el viaje a la ciudad se puede percibir un conflicto de valores entre diferentes generaciones familiares, la de sus padres y la del niño mismo, por la elección de un “camino” en la vida, pero lo más significativo de esta repugnancia indica una intuición infantil, aunque de forma vaga e inconsciente, pero acertada en cuanto al dolor que supone el crecimiento; de ahí la nostalgia y el recuerdo de la infancia pasada. Godoy Gallardo comenta lo siguiente en relación con este aspecto:

Lo que sucede es que el pequeño percibe, inconsciente y oscuramente, que su ida a la ciudad significa dejar su infancia, etapa desproblematizada y natural que él identifica con las pecas de la Ucauca, y su incorporación a un mundo aparte y distinto: el de los otros dos.³³⁰

La reducción temporal, circunscrita al periodo clave de la transición entre la infancia y la juventud, pone el pasado y el futuro en los dos platos de la balanza, y entre ellos, la preferencia por el pasado y la memoria es evidente.

De ahí se puede sacar la conclusión de que el propósito de la obra es la nostalgia y el recuerdo de la etapa infantil irremediabilmente perdida, que es también una temática muy recurrente en los escritores de posguerra. Para Eugenio de Nora, el propio tema de la nostalgia infantil no es nuevo, pero el verdadero valor de esta novela consiste en “la gracia expresiva de un ritmo narrativo tan suelto, ágil, natural y jugoso”,³³¹ y sobre todo, en el acierto en describir una mirada limpia y fresca en el niño:

A nuestro juicio, esta mirada limpia, fresca, tan equidistante de una morbosidad obsesiva como de cualquier ñoñez o mojigatería, es un acierto sustancial del

³³⁰ Godoy Gallardo, Eduardo, *op.cit.*, p. 107.

³³¹ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 113.

novelista; la simpatía humana con que esa mirada infantil nos introduce en el pueblo, haciéndonos conocer toda una galería de tipos [...]; en fin, la difícil (pero tan conseguida que parece espontánea) amalgama de nitidez realista, humor sutil, ternura contenida e irrisación poética, convierten *El camino*, [...] en la obra culminante, por hoy, de Miguel Delibes.³³²

Además, las manipulaciones técnicas de elementos autobiográficos, la estrecha vinculación entre el niño y la naturaleza, representada en este caso en forma de recuerdos cariñosos, y el punto de vista y espacio narrativo personalizados y subjetivizados, son las técnicas destacadas para mostrar el mundo infantil por parte de Delibes, algunas de las cuales se generalizan y son desarrolladas por los escritores posteriores.

3.2.2.2.4. *Alfanhu í* de Rafael Sánchez Ferlosio

Sánchez Ferlosio trata el tema de la infancia en dos de sus novelas más representativas: *Industrias y andanzas de Alfanhu í* (1951) y *El Jarama* (1956). La segunda trata de los problemas de un grupo de adolescentes reducido a un periodo temporal de menos de un día. Por medio de un estilo narrativo objetivo, esta obra ha sido considerada como una de las cumbres del behaviorismo social, y su estructura y significado moral y social han merecido un buen número de estudios críticos.

Sin embargo, para nuestro caso nos interesa más la otra novela, cuyo estilo y objeto resultan completamente distintos. Como hemos señalado en el segundo capítulo, se trata de una obra en la que se vinculan el mundo fantástico y el real. Las aventuras y episodios del protagonista niño, que tiene la capacidad de percibir el significado verdadero de las cosas, y que está situado en un espacio donde la fantasía y lo maravilloso es posible. En el contexto de una narrativa caracterizada por el

³³² *Ibid.*, pp. 115-116.

realismo, la aparición de esta novela de estilo impresionista-surrealista,³³³ y las aventuras del niño -parecidas al modelo de la novela fantástica de escape, aunque también con huellas de la novela picaresca tradicional- suponen un verdadero caso de excepción en la narrativa de los años cincuenta del siglo XX.

Esta novela es una de las pocas obras, dentro de la narrativa española de posguerra, que enlaza la niñez con la fantasía; otros ejemplos se hallan en algunos cuentos escritos por Ana María Matute en los años sesenta, y de ellos hablaremos más tarde; finalmente, ya en los años noventa se pondrá de moda la fantasía y las novelas neo-caballerescas, y será entonces cuando aparezca la exploración de los elementos fantásticos de la infancia en la literatura española.

Los episodios sucedidos durante el viaje del protagonista niño suponen, para Blanca Torres Bitter, una aventura con historias simbólicas en busca de la identificación propia:

Pues Alfanhu í y su historia -es decir, la novela- devienen en una misma realidad: el recorrido de un largo camino. Un camino que es, por supuesto, físico trazado por el que avanza Alfanhu í y con él el lector; pero sobre todo es un camino espiritual -que conduce al protagonista hasta su autoconocimiento, al mismo tiempo que estructural- y en este sentido lleva hasta los fueros más intrincados y autónomos de la novela.³³⁴

Hemos señalado con anterioridad que la autoidentificación del protagonista joven en obras como *Nada* está estrechamente vinculada a la referencia social. En esta novela, por el contrario, se da a conocer otro factor importante para el tema de la infancia: la autoidentificación o autoconocimiento de los niños se realiza al margen de lo social, y se nutre de un mundo irrealizado, imaginario o fantástico. En este entorno, el niño logra una mejor integración de su propia personalidad sin la necesidad de

³³³ Es una denominación de I.I. Fernández Arias: “*Industrias y andanzas de Alfanhu í* queda identificada como una obra plástica impresionista-surrealista. Lo físico, aunado al cromatismo expresivo, pleno de contenidos simbólicos, revela la unidad universal y la imposible dispersión de sus elementos, entre los cuales el hombre, las plantas y los organismos menores son una parte del Todo.” *Dos actitudes de posguerra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 89.

³³⁴ Bitter, Blanca Torres, *op.cit.*, pp. 70-71.

apegarse a los recursos sociales. La exploración simbólica interior, hacia el descubrimiento de la potencialidad imaginativa propia de la infancia y el reconocimiento de su importancia, ampliará el espacio y los niveles narrativos con respecto a la interpretación de dicha temática en la literatura.

3.2.2.2.5. *Juego de manos, Duelo en el Paraíso y Fiesta de Juan Goytisolo*

En comparación con la mayoría de los escritores coetáneos, Juan Goytisolo, al igual que Ana María Matute, es uno de los que más preocupación e interés ha prestado al tratamiento de la infancia. Como su obra presenta en cierto sentido una semejanza temática a la de nuestra escritora de interés -aunque por supuesto los dos se expresan de manera distinta - vamos a dedicar más espacio al acercamiento que hace este autor al mundo infantil.

María Dolores de Asís divide a la creación literaria de Juan Goytisolo en dos etapas que presentan diferentes características. Según ella, la primera etapa abarca el periodo de 1954 a 1966, y, a su vez, se subdivide en un “periodo subjetivista”,³³⁵ representado por las novelas *Juego de manos* (1954) y *Duelo en el Paraíso* (1955); y en otro periodo “de transición político-revolucionaria”³³⁶ reflejado en obras como la trilogía “*El mañana efímero*”, compuesta por *Fiestas* (1957), *Circo* (1957) y *La resaca* (1958). La segunda etapa abarca desde la publicación de *Señas de identidad* (1966), las novelas publicadas a continuación de ésta -*Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin tierra* (1975), *Makbara* (1980)-, los ensayos *Furgón de cola* (1967), *Obra inglesa de José María Blanco White* (1972), así como obras de tinte autobiográfico *Coto Vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986) etc.³³⁷ Aunque el propio Goytisolo considera esta etapa como la de un “mero aprendiz” al valorar la

³³⁵ Asís, María Dolores de, *op.cit.*, p. 237.

³³⁶ *Ibid.*, p. 237.

³³⁷ *Ibid.*, p. 238.

creación literaria de su primera etapa, la mayor y más intensa preocupación por el tratamiento de la infancia se encuentra, precisamente, en este periodo.

La publicación de *Juegos de manos* (1954) supone el enlace entre el tema de la infancia y la adolescencia con la guerra civil española. La verdad es que la infancia literaria de Juan Goytisolo siempre aparece inseparable de la influencia, bien directa bien indirecta, del suceso bélico. A pesar de que Eugenio de Nora, al hablar del estilo de las obras de este periodo dice que aunque “visiblemente pretenden ser realistas, son más bien en algún grado novelescas, con todo lo bueno y bastante de lo malo (o, cuando menos, peligroso y equívoco) que ello comporta”,³³⁸ la crítica social es en ellas bastante notable, al menos en las novelas que vamos a tomar como ejemplo.

Si la mayoría de los protagonistas niños que hemos señalado anteriormente han sido descritos como poseedores de la inocencia o son víctimas por su causa, Juan Goytisolo contribuye al enriquecimiento de estos dos aspectos. Por ejemplo, el protagonista de *Juegos de manos* es precisamente un grupo de adolescentes que quedan como víctimas de la guerra, pero en un sentido espiritual, por la pérdida del juicio y de un sentido moral. El fratricidio, el engaño, junto con otros crímenes como consecuencia de la guerra, han sido aceptados como juegos por estos jóvenes, y ese “desenfado y la anarquía de una juventud desubicada y al borde de la prostitución”³³⁹ -en palabras de Curutchet- es precisamente la revelación explícita del problema mental y moral que padecen las generaciones jóvenes. Como señala Eugenio de Nora:

Libro inquietante, acaso, desde el punto de vista del lector conformista y burgués al que parece ir dirigido, pero confuso, e irritante incluso, en cuando presentación desvinculada, parcial, al borde de la complacencia equívoca, de algo tan claro y concreto [...] como es ese mínimo sector de juventud mimada, estropeada, repudrida en un confort engrasado, en general inconscientemente, por el cinismo, la hipocresía, el oportunismo o la simple estupidez moral de los papás que aportan todo, todo, menos una justificación válida de su misma privilegiada presencia en el mundo.³⁴⁰

³³⁸ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 239.

³³⁹ Curutchet, Juan Carlos, *op.cit.*, p. 73.

³⁴⁰ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, pp. 295-296.

Otro ejemplo de la decadencia moral se ve en *Duelo en el Paraíso* (1955), que empieza con el descubrimiento del cadáver del protagonista, Abel, y por medio de una serie de *flashbacks* de otro protagonista, Martín, se plantea el cuerpo novelesco principal, que consiste en cómo se desarrolla la historia que indica al asesino trágico del final. El nombre de la víctima –Abel– ya apunta al tópico central de la novela, que es el tema del fratricidio –también conocido como el *cainismo*–, derivado del cuento bíblico de Caín y Abel. En realidad, el síndrome cainita se convierte en un tema bastante recurrente para los escritores españoles de posguerra, y también constituye una de las preocupaciones permanentes y principales de Ana María Matute. Pero si hacemos un trabajo comparativo del tratamiento del mismo tema entre estos dos escritores, encontraremos que el fratricidio cainita de Juan Goytisolo siempre señala directamente a la guerra civil como causa de la decadencia moral del ser humano. Precisamente, es lo que revela Kessel Schwartz: “Continuing to mix brutal realism, tenderness, and cruelty, Goytisolo portrays children who are so accustomed to tales of death that they burn, torture, and murder just as their parents had done during the Civil War.”³⁴¹ Es decir, el autor señala al fratricidio cainita como reflejo y consecuencia de la guerra civil, donde el fuerte tinte de crítica social es casi explícito. Ana María Matute, por otra parte, trata el tema del cainismo desde la perspectiva psicológica, y así lo presenta en un nivel más profundo, considerándolo como el impulso primitivo del carácter innato e inseparable del ser humano. De ello vamos a discutir en los capítulos posteriores.

Fiesta (1958), que da inicio a la trilogía “El mañana efímero” de Juan Goytisolo, significa un “cambio de rumbo”, en palabras de Eugenio de Nora, del estilo subjetivista del autor en rumbo hacia un objetivismo narrativo. Es una de las novelas más representativas de Goytisolo de las que se centran en la vida de los niños. En ella, el autor trata muchos temas relativos a la infancia, en ocasiones generalizadas en la

³⁴¹ Goytisolo, Juan, *Fiestas*, New York, Dell Publishing, 1964, introducción y notas por Kessel Schwartz, p. 12.

creación literaria de su época. Los protagonistas, Pira y Pipo, son personajes que sufren problemas espirituales y materiales en una sociedad que ofrece un ambiente inadecuado para el crecimiento de los niños, y ambos, al final aparecen como víctimas de una forma u otra. La presencia de la huella negativa de la guerra civil ocupa un lugar explícito en la novela, y sus efectos han sido descritos por el autor como uno de los factores que conducen a la decadencia social. Godoy Gallardo al comentar el ambiente novelesco y su impacto sobre los niños, escribe:

Ellos se debaten en medio de las circunstancias de un mundo que no es adecuado para el desenvolvimiento natural de su infancia y, por otra parte, tienen ante sí la experiencia negativa de sus mayores.³⁴²

Entre los aspectos con carácter de crítica social, se encuentra, en primer lugar, la soledad de la infancia. El crecimiento de ambos protagonistas se sitúa en un entorno de soledad colectiva e individual; la ineficacia de la comunicación y la ausencia o pocas amistades que tienen los niños, revelan un contexto en el que la soledad funciona como un telón de fondo básico. Este ambiente alienante de soledad se convierte en uno de los aspectos más significativos de la novela de posguerra.

Como tema paralelo al de la soledad, hay que citar el tratamiento del problema de la orfandad. En esta novela de Goytisolo, tanto Pira como Pipo se quedan huérfanos en la niñez; la falta de lazos familiares directos, la situación desamparada de los niños y el sufrimiento espiritual derivado de esta situación, se presentan como centro de preocupación para el autor. La falta de confianza, el pesimismo y la sensación de soledad forman parte, consecuentemente, del sufrimiento de los niños, que se encuentran en un ambiente “negativo y asfixiante”, donde “toda la circunstancia humana, [...] limita con la miseria y el dolor del hombre que ve ante sí un mundo sin esperanzas.”³⁴³

³⁴² Godoy Gallardo, Eduardo, *op.cit.*, p. 110.

³⁴³ *Ibid.*, p. 118.

Frente a esta difícil condición de vida, los niños buscan salidas de diferentes maneras, aunque todas resultan fracasadas. Para Pira, el recurso que utiliza para huir de la crueldad real es la figuración de su propio mundo fantástico. Para esta “exaltada y fantástica chica”,³⁴⁴ la imaginación constituye una parte importante y alternativa de su vida; y su sueño de viajar a Italia ha sido interpretado por los críticos como la búsqueda del paraíso perdido de la infancia. Pero a diferencia de las novelas de escape del siglo XIX, la protagonista no encuentra en el mundo de su propia fabulación fantástica la alegría ni la satisfacción y el cumplimiento de sus deseos -como suele ocurrir a los protagonistas en las novelas de escape-, sino que halla la destrucción propia, la muerte. De ahí se deriva una información importante sobre la narrativa de posguerra, que es el fracaso de la fabulación fantástica en su intento de salvación o de huida.

El otro protagonista, Pipo, también es una víctima infantil pero de forma distinta. En este caso interviene el tema de la traición. Si definimos el acompañamiento de su amigo Gorila como una búsqueda del mundo falseado e imaginario en contra de la realidad que disgusta a los niños, la traición del protagonista señala el abandono de la inocencia infantil, y el sometimiento espiritual a la maldad real.

En los casos de ambos personajes -Pira y Pipo-, la infancia queda cortada, o físicamente por la muerte, o espiritualmente por la necesidad de formar parte del mundo que la infancia inocente rechaza. La conclusión de Godoy Gallardo sobre esta novela es parecida:

La presencia de la infancia quebrada, problematizada y perdida es, entonces, el motivo central de *Fiesta*. Los dos niños, Pira y Pipo, son portadores de tal condición y concretizan los dos desenlaces de la trama: para la primera, la muerte; para el segundo, el desencanto, la culpabilidad y la negación. Ambos son víctimas inocentes. Sueños y esperanzas son destrozados por la realidad: he ahí los casos de Pira y Pipo.³⁴⁵

³⁴⁴ Nora, Eugenio de, *op.cit.*, p. 298.

³⁴⁵ Godoy Gallardo, Eduardo, *op.cit.*, p. 136.

PARTE II

PRIMERA ETAPA: LA INFANCIA EN LA OBRA REALISTA DE ANA MARÍA MATUTE

En los capítulos de esta sección trataremos de dividir el tópico infantil en partes detalladas, poniendo al centro de discusión el niño situado en diversas circunstancias y ambientes. Así ofreceremos un esquema más claro y sistematizado, y la infancia matutiana será puesta en valor desde nuevos criterios y dentro de marcos que se distinguirán de forma más clara. Y aunque divididos por temáticas, siempre procuraremos hacer el trabajo en otra línea paralela, es decir, destacar las técnicas estéticas representativas y personales de la autora, y tratar de añadir nuevos puntos de vista, observaciones semiótico-literarias y análisis textuales que han sido ignorados en los ensayos críticos anteriores.

Capítulo IV. El protagonista infantil anti-héroe

La novela del siglo XX registra la tendencia al desvanecimiento del héroe novelesco tradicional, como hemos señalado en el capítulo anterior. La misma tendencia tiene lugar en la literatura española contemporánea, que ha dado lugar a los denominados “anti-héroes”.³⁴⁶ La nueva caracterización del protagonista moderno se puede resumir, de acuerdo con el estudio de Ángeles Encinar, de la siguiente forma:

En todas ellas aparece un individuo dominado por la soledad, el abatimiento, el miedo, la enajenación, la impotencia y la desvalorización de la existencia. Se trata de seres con graves problemas psicológicos e incluso patológicos que no han podido sobreponerse al entorno histórico-social adverso en que les ha tocado vivir.³⁴⁷

Y personajes que dan cobertura al nuevo concepto del anti-héroe abundan en obras de Aldous Huxley, Evelyn Waugh, William Faulkner, Ernest Hemingway, Virginia Woolf o James Joyce, por mencionar algunos de los más conocidos.

Los niños y adolescentes de la obra de Ana María Matute pueden contarse también como ejemplos de estos personajes señalados.³⁴⁸ De forma parecida a lo que sucede con los protagonistas infantiles en la obra de otros escritores coetáneos, los

³⁴⁶ Una definición del llamado anti-héroe se puede encontrar en la obra de Sean O Faolain, *The vanishing Hero. Studies in Novelist of the Twenties*, London, Eyre&Spottiswoode, 1956. La descripción original es la siguiente: “This personage is not a social creation. He is his own creation, that is, the author’s personal creation. He is a much less neat and tidy concept, since he is always presented as groping, puzzled, cross mocking, frustrated and isolated, manfully or blunderingly trying to establish his own personal, supra-social codes. He is sometimes ridiculous through lack of perspicacity, accentuated by a foolhardy if attractive personal courage. He is sometimes intelligent, in the manner of Julien Sorel or Stephen Dedalus. Whatever he is, weak or brave, brainy or bewildered, his one abiding characteristic is that like his author-creator, he is never able to see any Pattern in life and rarely its Destination.”, pp. 16-17.

³⁴⁷ Encinar, Ángeles, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990, pp. 13-14.

³⁴⁸ La propia autora es consciente de la tendencia literaria antiheroica de su época, y se manifiesta afectada por ella: “La temerosa adivinación que me hace identificar a Delia con la víctima de nuestra antiheroica época (empujada por un moderado egoísmo, justificando la resignación de la ilusión estremecedora de alcanzar, al precio del acatamiento, una mejora) me lleva a la inquietante visión de una comunidad humana dispuesta a hipotecar su libertad y sus derechos, o el simple reconocimiento a su mayoría de edad, por un bíblico plato de lentejas.” Matute, Ana María, “Prólogo al volumen”, *La obra completa de Ana María Matute, Tomo I*, Barcelona, Destino, 1971, p. 23.

personajes de Matute se encuentran en entornos sofocantes, y los niños padecen generalmente la dificultad de adaptarse al ambiente que les toca vivir. La autora hace referencia a la importancia de la infancia opresiva de su obra en una entrevista:

[...] En primer lugar la infancia, que es la época más importante de los seres humanos, y a la que, sin embargo, se respeta muy poco; los niños son muy importantes en mis obras, así como sus relaciones familiares, casi siempre opresoras. [...]³⁴⁹

Pero algo diferente y típicamente matutiano que aparece en estos protagonistas se hace evidente en su actitud de enfrentamiento al ambiente asfixiante en el que se encuentran. A grandes rasgos, en estos personajes jóvenes se aprecia un espíritu rebelde; la rebeldía se desarrolla bajo el ambiente opresivo y deformado que tan bien sabe describir la escritora, de tal forma que llega, en la mayoría de los casos, a un extremo sorprendente, a veces con rasgos de maldad.³⁵⁰

Por medio de la figuración de estos niños y adolescentes, Ana María Matute acierta al mostrarle al lector hasta qué punto puede llegar a ser complejo el mundo interior en la infancia. Además, la observación y revelación de la autora ha enriquecido sin duda alguna la presencia de estos “protagonistas infantiles malvados” en la literatura de siglo XX, siguiendo la huella pos-freudiana, como hemos señalado en el capítulo anterior.

En este capítulo trataremos precisamente la faceta demoníaca del protagonista infantil matutiano, y se dividirá en los siguientes subapartados: análisis del síndrome Caín-Abel, que es uno de los temas más importantes para Matute y que está vinculado estrechamente al tratamiento infantil de la misma autora; la crueldad de la infancia y

³⁴⁹ Redondo Goicoechea, Alicia, “Entrevista a Ana María Matute”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, 4, 1994, pp.15-23

³⁵⁰ Rafael María de Hornedo ha realizado un resumen de las características rebeldes de los protagonistas adolescentes en la obra de Matute: “Mundo de rebeldías, de egoísmo y dureza, de doloroso descubrimiento de los mayores, de desvalida soledad, de injustificados entusiasmos, de esa indigente debilidad del niño, que es todavía, en tanto parte, el adolescente.”, “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *Razón y fe*, CLXII, 1960, p. 335.

la ingenuidad como pecado; y la discusión de la función semántica y semiótica de la muerte en la niñez en la obra de Ana María Matute.

4.1. El síndrome Caín-Abel

Las interpretaciones sobre la historia de Caín y Abel han sido siempre, en la literatura española, una temática recurrente. Dentro del ámbito literario español, además del especial interés que ha mostrado Miguel de Unamuno por este tema bíblico, el síndrome del fratricidio ha tenido una presencia importante³⁵¹ en los escritores de la Generación del Medio Siglo. En este sentido la crítica llega a una especie de consenso al aceptar que el tema aludido y la denominación de “cainismo” se refieren alegóricamente a la España dividida en dos bandos durante la guerra civil, y también está generalmente aceptado como explicación del propósito creativo de los escritores que recurren a esta metáfora bíblica.

En el caso de Ana María Matute, una autora que ha manifestado en más de una ocasión que el amor-odio entre hermanos es uno de los temas más importantes de toda su trayectoria literaria,³⁵² esta temática no supone sólo una referencia alegórica a un periodo determinado -la guerra-, aunque admitimos que éste es también un aspecto imprescindible para la interpretación completa del tema, como se observa en las novelas *En esta tierra*, *Los hijos muertos*, y cierta parte de *Primera memoria*. Según comenta la misma escritora en una entrevista, el tema de Caín y Abel, aunque nace de la guerra, no tiene que ver necesariamente con ella:

³⁵¹ Juan Goytisolo por ejemplo, es uno de los escritores que prefieren el tema del cainismo, por ejemplo en su novela *Duelo en el paraíso*, etc.

³⁵² “Ese amor oscuro que le empuja, ese deseo de ‘beber’ y ‘devorar’ la pureza del hermano despojado de todo, es una constante del odio entre hermanos que desde *Los Abel* he sido para mí otro tema predilecto.” Couffon, Claude, “Una joven novelista: Ana María Matute”, *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, 54, 1961, p. 55. Otra cita semejante: “En el mundo hay tres o cuatro problemas y uno de ellos es Caín y Abel, quizá el más fuerte.” Doyle, Michael Scott, “Entrevista con Ana María Matute: recuperar otra vez cierta inocencia”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 10, 1-3, 1985, p. 238. Además de estas dos, la alusión a la importancia del tema cainita ha sido mencionado por Matute en otras muchas ocasiones.

Quiz á (el tema) viene de que yo, cuando era ni ña, viv í la Guerra Civil de una manera muy intensa. Yo o á que un hermano estaba en un bando, otro estaba en el otro, y que se estaban matando. Y eso me marc ó, nunca lo he podido asimilar del todo. Y como la vida me ha demostrado que esto ocurre con guerra o sin guerra, quiz á eso es lo que ha hecho que est é latente en m í tu “Caín y Abel”. El odio entre hermanos, el odio y el amor mezclado, entre hermanos.³⁵³

Por otra parte, creemos que el énfasis del análisis debe ponerse en cómo la relación Caín-Abel capta el carácter primitivo y potencial del ser humano que caracteriza a los protagonistas matutianos, la mayoría de los cuales son niños y adolescentes.

A continuación tratamos de hacer un análisis de dos facetas como punto de partida: por una parte la interpretación temática (4.1.1) del síndrome Caín-Abel que padecen algunos protagonistas infantiles y adolescentes, basada en obras de la autora donde se ofrece un hilo continuo sobre la preocupación temática matutiana; y por otra parte, la observación estética (4.1.2) que revela la técnica evolutiva de la escritora en la fabulación textual.

4.1.1. La idea del otro “yo”

En *Los Abel* Ana María Matute toca por primera vez el tema Caín-Abel.³⁵⁴ La novela narra la historia de siete hermanos de una familia rural inmersa en el caciquismo tradicional español. La historia principal se narra desde el punto de vista de la protagonista y narradora, Valba, una de los siete hermanos. Por medio de la

³⁵³ Farrington, Pat, “Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6, 1, 2000, p. 81.

³⁵⁴ Aunque la autora no aprecia mucho esta novela, considera el tratamiento del tema Caín-Abel como uno de los valores más importantes de la obra: “[...] Sin embargo, posee alguna cualidad que me la hace estimable. [...] La otra, porque la obsesión Caín-Abel que (al parecer) merodea de cerca o de lejos a lo largo de todos mis escritos, aparece aquí por vez primera, y de forma tan visible como poco sagaz.” Matute, Ana María, “Prólogo al volumen”, *La obra completa de Ana María Matute*, Tomo I, *op.cit.*, p. 19.

historia de los Abel, se revela la inquietud y la pasión potencial de la juventud, y la desorientación y confusión de los adolescentes ante “la selección de un rumbo” para entrar en la órbita de la vida madura. Los Abel son un grupo alienado del entorno general, como les sucede habitualmente a los protagonistas matutianos; en la descripción de los otros, son unos niños que “nunca se portaron bien”,³⁵⁵ y que tienen “una marcada tendencia hacia lo trágico” (172). Pero por medio de la narración de Valba, dentro del pequeño grupo de hermanos se ve cómo domina un ambiente irracional, inquietante, con carácter destructivo. En ese ambiente, la relación entre el primogénito –Aldo- y su hermano Tito, que conduce a un final trágico y fratricida, supone la iniciación de Matute en la relación Caín-Abel.

Es interesante volver a ver el primer cuento cainita matutiano desde una perspectiva integral y a más de cincuenta años de distancia de la publicación de la obra, porque en él se ve el modelo primitivo que varía del modelo cainita en obras posteriores que han sido consideradas maduras y representativas.

En la relación Aldo (Caín)- Tito (Abel), la huella del cuento bíblico original es fácil de percibir. Aldo, igual que el Caín del Antiguo Testamento, amaba la tierra y es el verdadero dueño y administrador de la tierra de toda la familia: “si no existiera Aldo, nuestra tierra andaría en manos de ladrones como Lázaro” (37); “Pero Aldo medía la vida de la tierra palmo a palmo con su propia vida” (68). La madre lo llamaba “el señor de la tierra de Dios”, que indica casi explícitamente la metáfora del Caín bíblico. A diferencia de los otros caínes sufridos y torturados de Matute, Aldo actúa como el más respetable y responsable ante la desorientación y arbitrariedad que caracteriza al resto de los hermanos. La narradora –Valba- nunca esconde su expresión cariñosa hacia su hermano mayor, que tiene un carácter fuerte y conservador: “Le gustaba mandar, mandar. Y pegaba fuerte. Pero cuando yo me cansaba me llevaba sobre la espalda, aunque le ahogara con los brazos alrededor del

³⁵⁵ Matute, Ana María, *Los Abel*, Barcelona, Destino, 1948, p. 31. Todas las citas de la novela están recogidas de la misma edición.

cuello. Acordándome de esto le besé rápidamente, y él se pasó la mano por la mejilla.” (37)

La admiración que se ha ganado Aldo, cosa extraña al Caín de la obra de Matute, abunda en esta novela:

Aldo se sentó entre ellos. Y cuando Aldo hablaba, ellos le miraban fijamente. Yo creo que, aunque le aborreciesen, no podían evitar admirarle, y escucharle. [...] A veces, Aldo hacía una pausa y miraba hacia la puerta involuntariamente. Sus ojos brillaban enormes, en la oscura piel. (83)

Incluso la admiración llega a tal punto que lo compara con Dios: “Sólo Aldo parecía un dios.”(44) Esta es una señal muy extraña porque en el resto de las obras realistas matutianas de la primera etapa esta comparación divina siempre se lanza hacia el otro de la pareja, es decir, hacia el “Abel”.

Frente a un Caín raramente bueno, el Abel-Tito, por el contrario, carece de esa virtud, que es la que destaca en sus otros tocayos. Ciertamente se percibe la señal del chico “preferido por Dios” en esta novela, pero su capacidad para evitar angustias mentales está basada en una actitud arbitraria, sin rumbo, y en su falta de responsabilidad ante la vida:

Aldo aseguraba que Tito era y sería por siempre un irresponsable. Y él se reía. [...] Y a veces era cariñoso, y como infantil; y otras burlón y un poco cínico. Pero sin esforzarse: siempre con su sonrisa, que le hacía cautivador. A veces pensaba que tendría un alma inasequible. (52)

Y sobre los incidentes que conducen al final trágico, también es difícil juzgar cuál de los dos es más culpable. Tito ha sido un irresponsable al unirse a Jacqueline, la hija del ingeniero, para traicionarla más tarde y salir con la madre de ésta. La chica, enferma y triste, elige casarse con Aldo, que también la ama, y obliga a su marido a abandonar la tierra para irse con ella a la ciudad. El viraje trascendental del fratricidio ocurre cuando Aldo, dominado por la envidia al enterarse del amor secreto de su

mujer hacia Tito, y por la irritación al ver el fácil éxito que logra su hermano en la tierra con sus nuevos experimentos, le mata con una escopeta.

Así nos presenta Ana María Matute su primera pareja Caín-Abel. El motivo del crimen es precisamente una versión moderna del cuento bíblico. La ira de no poder lograr lo que se desea, en este caso el amor de Jacqueline, y la envidia hacia el otro (Tito) que fácilmente consigue lo que a él le falta, motiva al Caín matutiano a cruzar el límite para llegar a ser el demoníaco, el culpable.

También es interesante observar la reacción de la narradora Valba ante el crimen cometido por Aldo, que nos permite conocer la actitud de la propia escritora. Como ya se ha señalado, la admiración y el respeto de Valba hacia Aldo es muy evidente en la obra, y el brusco viraje del bien al mal le causa una gran confusión y desesperación:

[...] De niña, él (Aldo) me cargaba sobre sus hombros cuando no podía seguirles. De niña, él hacía balsas de ramas para que todos pudiéramos navegar río abajo chocando con las piedras. Pero Tito empezaba a dar gritos de mando, con un gorro de papel y todos nos fijábamos en él, y nadie recordaba que era Aldo el verdadero capitán, el que había unido con fuerza los maderos. [...] La locura de Tito era la felicidad. Aldo y yo éramos sombras, reflejos, ecos de la vida tan solo; éramos aquellas cenizas grises que parecían muertas. (231)

Además de la notable preferencia por el Caín que muestra la narradora, se percibe también una protesta por la injusticia ejecutada sobre el culpable Caín. La propia escritora es muy consciente de su actitud y del propósito de su creación. En una entrevista, revela que su preferencia por Caín proviene de la soledad y la injusticia, y que ella siempre está del lado de éste:

Yo siempre he estado del lado de Caín. No lo puedo remediar. Desde que era niña y tenía aquellas láminas del colegio de las monjas, yo veía que Caín se iba llorando, y el otro, con sus rizos, era el bueno. Era más amiga de Caín que de Abel.³⁵⁶

³⁵⁶ Farrington, Pat, "Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera", *op.cit.*, p. 81.

Margaret Jones en su libro *The Literary World of Ana Mar á Matute* ha planteado que la autora ha establecido un modelo casi fijo del cainismo en sus obras: “The description of two men -at times, although not always, related- with entirely different natures. On feels strangely drawn to the other and tries to conquer o destroy him.”³⁵⁷

Aunque var á ligeramente del cuento que acabamos de aludir, esta afirmaci3n de Jones se ñala muy acertadamente el modelo m ás habitual de la relaci3n Ca n-Abel matutiana. Por ejemplo en *Fiesta al Noroeste*, una de las novelas m ás representativas y m ás comentadas de la autora, el deseo, mezclado de amor y odio, del protagonista Juan Medinao desde la ni ñez hacia su hermanastro Pablo Z ácaro, es el objeto central analizado por los cr ficos interesados por el tema cainita.³⁵⁸ Aunque se corre el riesgo de repetir un clich é, considero necesario presentar la complejidad sentimental de Juan desde que surge en é la sensaci3n hasta su completo y tremendo estallido. Juan Ni ño aparece como un ni ño t ípicamente matutiano, que sufre de una profunda soledad derivada tanto del ambiente familiar como del entorno social: de padre brutal, cruel, poderoso, a menudo lejano y ausente, y de madre enfermizamente sensible y d ébil,

³⁵⁷ Jones, Margaret E. W., *The Literary World of Ana Mar á Matute*, *op.cit.*, p.113.

³⁵⁸ Muchos cr ficos han comentado la presencia constante del tema de Ca n y Abel en la obra de Ana Mar á Matute. Véanse por ejemplo: Couffon, Claude, “Una joven novelista espa ñola: Ana María Matute”, *op.cit.*, pp. 52-55; Fuentes, Victor, “Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute”, *Revista nacional de cultura*, XXV, 160, 1963, p. 84; Wythe, George, “The World of Ana María Matute”, *Books Abroad*, 40, 1,1966, pp. 17-28; Winecoff Díaz, Janet, “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”, *Kentucky Romance Quarterly*, 15, 2,1968, pp. 139-144; Jones, Margaret W., “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute”, *Hispania*, 51, 3, Septiembre 1968, pp. 416-423 y *The Literary World of Ana Mar á Matute*, *op.cit.*; D áz, Janet, *Ana Mar á Matute*, *op.cit.*; Nora, Eugenio G. de, *La novela espa ñola contempor ánea (1939-1967)*, *op.cit.*, p. 292; Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela espa ñola actual (1950 -1970)*, *op.cit.*, p. 173; El Saffar, Rush, “En busca de Edén: Consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *Revista Iberoamericana*, 47, July-December, 1981, pp. 223-231; Scalia, Giovanna, “Una perspectiva de la guerra civil espa ñola: conflictualidad y amonestaci3n en *Los mercaderes* de Ana María Matute”, AISPI, Actas XII, 2004, etc.

En cuanto a la cr fica centrada en la novela *Fiesta al Noroeste*, véanse la introducci3n a la novela de la edici3n de José Mas, Madrid, C áedra, 1983, pp. 11-76; Busetle, Cedric, “Dos novelas tremendistas: *La familia de Pascual Duarte* y *Fiesta al noroeste*”, *Duquesne Hispanic Review*, IX, 1, 1970, pp. 13-29; Spires, Robert C., “Lenguaje-t écnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*”, *Papeles de Son Armadans*, XVIII, LXX, CCVIII, julio 1973, pp. 17-36; Jerez Farr án, Carlos, “La presencia intertextual de ‘El grito’ de Munch en *Fiesta al noroeste* de Ana María Matute”, *Revista hisp ánica moderna*, 43, 2,1990, pp. 218-237; Mas, José “La sombra incendiada. *Fiesta al Noroeste* de Ana Mar á Matute”, *Comp ás de letras. Monograf ías de literatura espa ñola*, 4,1994, pp. 89-109, por mencionar los trabajos m ás significativos.

que termina suicidándose; además, la deformación corporal del niño le convierte en objeto de burla de los otros chicos.

El nacimiento del hermano, hijo del padre y de la criada Salomé aún enturbia más su mundo desequilibrado y miserable. La idea de poder salvarse de la soledad profunda le despierta el amor y el cariño: “Por un momento, Juan Niño pensó entonces: <<Tal vez si ese nace, yo no estaré más solo>>”;³⁵⁹ pero la identidad de bastardo del hermano le inquieta: “Pero un hijo de Juan Padre y Salomé será como un río atravesando resacas llanuras bajo un gran sol.”(103), y la inquietud conduce al odio inmediato.³⁶⁰ Pasan los años, y el hermano Pablo Zúcaro crece y se convierte en un chico firme, fuerte y saludable. El contraste con él mismo, añadido el elogio del padre a Pablo, le causa una tortura espiritual insoportable:

Aquella noche, Juan Niño no pudo dormir. Un dolor nuevo y violento le consumía. [...] El hermano. Otro con su sangre, con sangre idéntica, viviendo debajo del mismo cielo. Otro que quizá fuera un elegido de Dios. Se mordió el puño. Un extraño desasosiego le mantenía en vela. Que Juan Padre le hubiera alabado, que le viera y conociera sus pasos, no tenía importancia comparado con el supuesto de que el pequeño Zúcaro pudiera compartir a Dios con él. Esta idea se hacía insoportable, horrible. (118)

Y por ello le domina la idea de vencer y poseer a su hermanastro: “Se quedará allí junto al hermano. Su soberbia se humanizó, se le hizo sangre. Tenía que vencer a Pablo Zúcaro. Tenía que poder a Pablo Zúcaro.”(120) Pero al ser rechazado por el hermano, el fallo espiritual junto con el deseo homosexual se transforman en una compensación criminal: obliga a la novia de Pablo a casarse con él, y al final seduce a la madre de su hermano, Salomé

El deseo de vencer hace necesaria una mayor indagación. Se puede entender que las personalidades contrapuestas de los dos hermanos que aparecen en la novela

³⁵⁹ Matute, Ana María, *Fiesta al Noroeste*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1953; Cátedra, 1983, p. 103. Todas las citas de esta novela están tomadas de esta edición.

³⁶⁰ Sobre el amor-odio, véanse también “Introducción de la novela”, *Fiesta al Noroeste*, *ibid.*, pp. 60-61.

constituyen las manifestaciones de las dos caras de la naturaleza humana. La cara feliz, tranquila y firme, en contraste con la faz oscura, torturada e inquieta. La idea de conquistar al otro implica el fuerte deseo de cumplir algo que le falta en la vida a éste. La mención de la falta o de la pérdida es muy recurrente en la obra de la autora, como sucede por ejemplo con la falta de virtudes, con la pérdida del tiempo, etc., y el deseo de complementación que nunca se ve cumplido. Entonces, vencer a Pablo Zácaro significa el encuentro de la otra parte del propio “yo”, que es mejor que el propio, y que sirve para integrar una personalidad completa:

Entonces, Juan tuvo conciencia plena de su amor. Su amor como cáncer, que Pablo no sentirá ni comprenderá nunca. [...] Ahora comprendá que Pablo era parte de sí mismo. El era como el molde hueco de su hermano, y lo necesitaba, deseaba su contenido más allá de toda razón. (151)

Tená que obligarle a volver y enterrarle a su lado, dentro de la casa granate, para beberle toda su fría pureza. Cercarle la vida con sus paredes y su sed de hombre que sólo encuentra agua envenenada. El hermano y él debían formar uno solo. Eran realmente un solo hombre y la separación se hacía dolorosa, tan cruel como cuando el alma abandona el cuerpo. Tená que ganarle, [...] No podía quedarse así incompleto, partido. (153)

De ahí que podamos acercarnos al significado esencial del tema Caín-Abel en Matute, que consiste en la búsqueda del otro “yo” idealizado, y simbolizado por Abel. Abel simboliza el modelo idealizado del Caín que espera alcanzarse a sí mismo; y por el contrario, Caín es la imagen real, imperfecta, que nunca puede llegar al estado ideal por más esfuerzos que haga. De ahí nace el odio de no poder ocultar ni superar los defectos que conlleva, así como la envidia proyectada hacia el modelo perfecto porque es como un espejo inalcanzable, pero que, sin embargo, le tortura extraordinariamente. Podemos encontrar afirmaciones semejantes por parte de la

misma escritora en el prólogo que escribió para la obra completa de la edición Destino del año 1975:³⁶¹

No fue caprichoso, ni creo que gratuito, el aspecto indudablemente homosexual e incestuoso de las relaciones Juan Medinao-Pablo Zúcaro. No es con su hermano Pablo, sino con una parte de sí mismo, con quien Juan se hallaba en conflicto. Ven en Pablo su propia naturaleza –la que hubiera querido ser-desgarrada, “como rara que intenta desgajarse del podrido tronco en que nació”. Su amor tiene un punto de antropofagia: desde devora a Pablo, devolverlo a sí mismo. “Su amor es mi peso- piensa- ya vaya donde vaya lo llevaré conmigo”. La enfrentación de estas fuerzas -la que se niega a abandonar una presa y la que se rebela a continuar sojuzgada -fue, obviamente, la razón de este libro.³⁶²

Sin embargo, la integración siempre es algo inalcanzable. Matute ha dicho más de una vez que “el niño no es el proyecto de un hombre, sino que el hombre es lo que queda.”³⁶³ Para Juan-Caín, el amor-odio cainita que nace en él desde la niñez le empuja a cometer los “siete pecados capitales”,³⁶⁴ después de lo cual no le queda nada sino un vacío profundo:

Pablo no estaba. Pablo había huido: pero ya no importaba, porque aunque lo hubiera tenido a su lado, en su casa, enterrado en su vida, comprendía que estaría siempre fuera de él, que siempre estaría fuera de su alma y de su cuerpo, más allá de su sangre y de su espíritu. Él era un hombre condenado al vacío a la ausencia.(161)

³⁶¹ Otra interpretación de la relación Caín-Abel por parte de la propia escritora que nos ayuda a entender la idea del otro yo, es la siguiente: “Caín vio que Abel era su imagen más bella en el mundo, lo que él hubiera querido parecer a los demás. Y sabía que Abel iba a crecer y que iba a ser mayor como los demás. Y al mismo tiempo tuvo envidia, profunda envidia. No la envidia pequeña y mediocre del que él tiene yo quiero. No, era la envidia de Dios, el hambre y la sed de Dios. Dios no acepta mis sacrificios, acepta los de Abel porque Abel es mi más bella imagen. Entonces él tuvo tan enorme amor por Abel que se convirtió en odio. Y mató su más bella imagen porque sabía que si no lo mataba él, lo mataría la decepción, las arrugas, la vejez y los desengaños. Y se dijo, <<Abel será siempre un niño hermoso y bello cuyos sacrificios Dios acepta.>> Y entonces mató a Abel- esto es una teoría matutiana-para que no se convirtiera en Caín. Porque Caín fue el primer niño del mundo, y el primer niño del mundo es un asesino. Todos los niños del mundo asesinan su más bella imagen -la infancia.” Doyle, Michael Scott, *op.cit.*, p. 245.

³⁶² Matute, Ana María, “Prólogo al volumen”, *La obra completa de Ana María Matute*, Tomo I, *op.cit.*, pp. 22-23.

³⁶³ Farrington, Pat, *op.cit.*, p. 77.

³⁶⁴ Matute, Ana María, “Prólogo al volumen”, *op.cit.*, p. 22

Lo arriba aludido es el modelo cainita más representativo según la interpretación matutiana. Semejantes modelos se encuentran en Borja (Caín)- Manuel (Abel) en *Primera memoria*, y en el cuento “Noticias del joven K.” de *Algunos muchachos*. En *Primera memoria*, Borja adora al pariente misterioso de la familia Jorge de Son Major como ídolo y sueña con ser hijo de éste porque parece que su madre tenía una relación romántica con Jorge. Pero resulta que el verdadero hijo es Manuel; y además, envidioso de la amistad que han contraído Manuel y su prima Matia, plantea un ardid por el que se lleva a Manuel al reformatorio. En “Noticias del joven K.” el rencor del protagonista nace de que su hermano siempre es mejor que él, de modo que la bondad que muestra el otro se le hace insoportable hasta que comete el crimen: “Que ya se lo tenía advertido, hace mucho tiempo, ya le dije: no te me pongas por delante. Pues bueno, no se le ocurre mejor cosa que meterse con su escopetita en mi camino.” (146)

A diferencia del intento primitivo que encontramos en *Los Abel*, creemos que en una típica pareja Caín-Abel, observada en la obra de la primera etapa, normalmente Abel se muestra como alguien que posee unas virtudes tan valiosas que casi le aproximan a la perfección. Pero estos personajes nunca actúan como protagonistas de las novelas, y la autora transmite siempre de ellos, intencionalmente o no, una idea de vaguedad e irrealidad en relación con estos personajes. Por el contrario, el Caín torturado siempre queda vivamente interpretado.

4.1.2. Más observaciones estéticas

A continuación, observaremos cómo la escritora interpreta el tema cainita, que subraya la figura de Caín por medio de un análisis estético, con el propósito de revelar una trayectoria evolutiva de la interpretación del mismo tema.

4.1.2.1. Desde la voz externa a la propia voz de Caín

Aunque la primera historia matutiana, la de Aldo y Tito, forma parte importante de la trama de *Los Abel*, la protagonista de la novela es Valba Abel. Como toda la historia está narrada en primera persona gramatical, y limitada consecuentemente por el punto de vista de Valba, frente al conflicto cainita -la competencia entre Aldo y Tito-, el punto de vista de Valba propone una focalización circunscrita a su papel de testigo. Dicho de otra manera, la narradora juega el papel de observadora, y la voz narrativa se limita a lo que observa externamente.

Más concretamente, la presentación de la historia entre Aldo y Tito se restringe a una perspectiva exterior, como por ejemplo el habla y el movimiento de los protagonistas, comentarios de otros miembros de la familia, etc. Durante todo el cuerpo principal de la novela, exceptuando a otra narradora, cuya función se limita a presentar el descubrimiento del manuscrito de Valba, el punto de vista y la voz narrativa de ésta nunca cambia, y por ello en todo el texto no se nos permite entrar en el mundo interior de los dos hermanos varones en conflicto. A pesar de que la subjetividad y la fragmentalidad constituyen algunas de las características más representativas de la escritura matutiana, en cuanto a la relación Aldo-Tito, da la impresión de que Valba piensa y habla demasiado, pero es un monólogo fuertemente subjetivo, incluso a veces la chica manifiesta que no entiende a sus hermanos:

Muchos cuerpos vivían con su sangre, su santidad o su maldición. Cada hombre era como una estrella, y cada estrella era un mundo que yo no conocía... ¡Ni siquiera sabía nada de mí! Nunca había medido la extensión de mi alma, no conocía las distintas modulaciones de mi voz; ni siquiera sabía si había en ella varios matices.

No sabía nada, nada. (137)

Nunca entendía yo aquello. Y le miré y pensé que llevábamos una sangre idéntica en las venas, y me sentí su hermana.

<<Pero...- reflexioné con amargura-, ¿qué importancia la sangre?>> Sólo importaba el alma que se desbordaba dentro. No éramos, pues, hermanos, no lo éramos. (151)

En cuanto a la figuración de los dos personajes varones, lamentablemente no quedan suficientemente descritos. Son personajes de mucha acción y poco lenguaje;³⁶⁵ los movimientos resultan a veces demasiado vagos y fallan al transmitir el mensaje primitivo de la autora. El texto tiende a mostrar la información para obligar al lector a aceptar la impresión y el pensamiento subjetivo de Valba en vez de entrar en el interior de la pareja cainita, con el fin de que el lector pueda formular su propio comentario sobre el texto. Por otra parte, la historia de otros hermanos de la familia, la de Gus o Juan, por ejemplo y el propio cuento de Valba, que es otro hilo argumental de la novela, interviene e interrumpe a veces la fluidez del cuento cainita.

El argumento tampoco está bien distribuido. En más de dos terceras partes de la novela los dos protagonistas mantienen sus historias casi en paralelo, y el conflicto no aparece explícitamente hasta el final, cuando Tito abandona a Jacqueline y Aldo se enamora de ella sin ninguna señal previa. Y como el amor de Aldo por Jacqueline no ha sido descrito suficientemente, su abandono de la tierra, que constituye un viraje crucial y que conduce directamente al final trágico, no parece suficientemente persuasivo y así falla la verosimilitud. Cabe preguntar desde cuándo y cómo se enamoró Aldo de Jacqueline, y hasta qué punto habrá llegado el amor para que él abandonara la tierra, a la que consideraba como el tesoro más valioso de su vida.

Sin embargo, en *Primera memoria*, otra observación externa narrada en primera persona por Matia, la figuración de Borja- Manuel, resulta, a su vez, todo un éxito. Esto se debe en mayor grado a la aplicación de una doble visión, la de la adolescente Matia cuando observa la vida en la isla de Mallorca durante el conflicto bélico, y la visión retrospectiva de la mujer ya madura.³⁶⁶ Esta doble visión permite no sólo un

³⁶⁵ Medido desde otro ángulo, tal vez estas descripciones son afectadas por el objetivismo realista, que estaba de moda en los años cincuenta del siglo XX.

³⁶⁶ Sobre el estudio de la doble visión en *Primera memoria*, véanse por ejemplo a Eugenio de Nora, "Los mercaderes (notas de una relectura)", *Compás de letras. Monografías de literatura española*, 4,

espacio narrativo más amplio, ya que el punto de vista de la adolescente da la sensación de “presenciar” la anécdota y permite una observación cercana y detallada, sino que profundiza el nivel narrativo, puesto que la visión retrospectiva y reflexiva revela más acertadamente el significado esencial de los sucesos que no llega a entender cuando los protagonistas eran niños. La figura del Cañ- Borja se presenta, entonces, como un personaje completo y verosímil gracias a la descripción tan penetrante y detallada de la autora y a su tono sutil y sensible. Desde el punto de vista de la adolescente Matia, encontramos la descripción generalizada, que presenta el carácter principal de Borja en la siguiente cita:

Borja odiaba a la abuela, pero sabía fingir muy bien delante de ella. Supongo que desde muy niño alguien le inculcó el disimulo como una necesidad. Era dulce y suave en su presencia, y conocía muy bien el significado de las palabras herencia, dinero, tierras. Era dulce y suave, digo, cuando le convenía aparecer así antes determinadas personas mayores. Pero nunca vi redomado pillo, embustero, traidor, mayor que él; ni, tampoco, otra más triste criatura.³⁶⁷

Y también la observación cercana y detallada, que revela el dolor que sufre Borja al saber la verdadera identidad de Manuel y ver fracasado su sueño:

Borja se quedó quieto, con los hombros un poco encogidos. Retrocedió tanto que salió fuera del porche, y la lluvia le caía por la frente y las mejillas, sin que pareciera notarlo. Miraba hacia San Jorge, de forma que éste nunca podrá comprender. (Yo sí pobre amigo mío, yo sí te entendía y sentía piedad). Intentó sonreír, pero sus labios temblaban, y se cobijó de nuevo en el porche, humillado como jamás le viera nadie. (207)

Y Borja, a su vez, también tiene voz en el texto. Sus pensamientos, movimientos y habla tienen una presencia importante en la estructuración textual y son observados desde distintos ángulos, según tratamos de mostrar en los ejemplos arriba citados. Se puede afirmar que es el segundo personaje más importante de la novela después de la

1994, pp. 123-137.

³⁶⁷ Matute, Ana María, *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 1960 (primera edición); Barcelona, Plaza&Janés, 1960, p. 16. Todas las citas de esta novela se sacan de esta edición.

narradora Matia. Empieza a tomar participación en la fabulación novelesca desde el primer párrafo del texto:

Repasando antiguas fotografías creo descubrir en aquella cara (de la abuela) espesa, maciza y blanca, en aquellos ojos grises bordeados por un círculo ahumado, un resplandor de Borja y aún de mí Supongo que Borja heredó su gallardía, su falta absoluta de piedad. Y, tal vez, esta gran tristeza. (13)

En comparación, Manuel-Abel aparece mucho más tarde en el texto. Su nombre lo hace por vez primera en la página 42, y el verdadero enfoque sobre este personaje, que debe contarse desde la estabilidad de la amistad entre él y Matia, empieza en la página 137, que es casi la mitad, ya que la obra tiene en total 253 páginas. Es decir, en la primera mitad de la novela, las dos partes en conflicto son precisamente Matia y Borja, y se centra en su relación de lucha por controlar y dejar de ser controlada, y la extraña amistad y necesidad mutua basada en la soledad que padece cada uno de ellos. Durante todo el proceso, Matia forma parte de la relación Borja-Matia, así como de la posterior Manuel-Matia-Borja. Es la participante activa en vez de ser solamente observadora y testigo. Esta es probablemente otra explicación posible de la exitosa representación -penetrante y completa- del síndrome cainita en esta novela.

Con respecto a la obra *Fiesta al Noroeste*, que a mi juicio muestra la interpretación clásica del tema Caín-Abel matutiano, Juan Medinao-Caín se convierte indudablemente en el centro de la novela. Existen demasiados trabajos dedicados al análisis de la obra, una novela corta de estilo impresionista, expresionista, con fuertes tintes barrocos, desfigurada como una sombra sonámbula y deforme en relación con la proyección del mundo cerrado del protagonista, Juan Medinao. Para José Mas:

El estilo de *Fiesta al Noroeste* es sugerente y plástico, armonioso y denso, precioso y preciso. De la atmósfera onírica, prieta de dramatismo, que preside los actos y las impresiones del protagonista, brotan las imágenes, fulgurantes, variadas, incontenibles; de hechura barroca, unas, de corte expresionista, otras; y

los procedimientos irracionales como el símbolo, el desplazamiento calificativo, la sinestesia y la superposición temporal.³⁶⁸

La narradora tiene un carácter heterodiegético.³⁶⁹ La mayor parte de la novela se narra en tercera persona y relata el cuento desde el punto de vista omnisciente –focalización cero–, que permite una penetración sin obstáculos en los pensamientos y sensaciones de Juan-Caín. En algunas ocasiones también aparecen frases sueltas o párrafos en primera persona de Juan. Por ejemplo, el primer párrafo del capítulo VII, que es la parte más intensa en la que se encuentran las anécdotas más importantes para el desarrollo del amor-odio deformado de Juan hacia Pablo Zácaro:

Yo tuve un hermano. Hablo aquí de él porque condicionó mi vida y mis pecados. No quiero culparle, pero desde que le conocí la envidia y la ira hicieron su infierno dentro de mí Y también el amor. Su amor ha sido mi culpa más grave. Su amor aún es mi peso, y vaya donde vaya lo llevaré conmigo. (139)

Es posible que este párrafo narrado en primera persona forme parte de la confesión interior de Juan, ya que sabemos que la rehuída a un Dios falsificado por él mismo es una parte importante en la novela. Pero este tipo de revelación directa en primera persona es muy escasa en la obra.

La estructura fabulada, mezcla de *flashbacks* y sucesos del presente, ha sido estudiada sistemáticamente por José Mas,³⁷⁰ y no veo la necesidad de repetir aquí este trabajo.

Sólo quiero añadir que el punto de vista omnisciente aplicado a la obra tampoco permanece inalterable, sino que de vez en cuando cambia del narrador extradiegético-heterodiegético al intradiegético-homodiegético. Y la voz narrativa también experimenta alternaciones entre la intervención explícita de la voz de la autora, que es libre de comentar sus impresiones y opiniones, y una voz que viene del propio

³⁶⁸ Mas, José, “Introducción”, *op.cit.*, p. 32.

³⁶⁹ La teoría está basada en Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998.

³⁷⁰ Para conocer el esquema estructural de la estructura de *Fiesta al Noroeste*, véanse Mas, José, “La sombra encendida. *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, *op.cit.*, pp. 104-105; y del mismo autor, “Introducción”, *Fiesta al Noroeste*, *op.cit.*, pp. 65-68;

protagonista, Juan Medinao (Caín), bien desde la visión sensible de Juan Niño, bien de la del Juan Adulto, deformada por prejuicios psicológicos. Teniendo en cuenta que Robert C. Spires ya ha analizado varios ejemplos de esta novela partiendo de la perspectiva del lector,³⁷¹ pasamos a añadir sólo un ejemplo más, y esperamos que el análisis sobre el siguiente párrafo citado de la novela pueda servir como muestra de nuestra afirmación:

(1) Y vio el vaho del agua que hervía en la cocina. (2) Nació un hombre, allí tras la puerta del dormitorio. (3) ¿Acaso se le parecería? ...No. No. Nadie sería como él. El estaba solo entre todos. ¿Por qué había nacido? (4) Las lágrimas, largas y lentas, le cayeron calientes sobre una mano. (5) Sus cinco años aparecen sacudidos por la conciencia de su soledad. Iba marcado, tal vez. (103)

En el párrafo citado, la escritora primero describe el movimiento de Juan Niño desde el punto de vista exterior en la frase (1) para trasladarse inmediatamente al del mismo Juan Niño en la segunda y tercera frase. “Allí, tras la puerta del dormitorio” indica claramente que el lugar ha sido observado por el protagonista, y la frase que sigue se desliza al monólogo interior de éste en estilo indirecto libre sin que el lector se dé cuenta. El cambio de perspectiva facilita al lector la visualización de la escena y la experimentación personal de lo que siente un niño deformado. O sea, el lector ya está viendo a través de los ojos de Caín. Por último, en las frases (4) y (5), el punto de vista vuelve a un narrador extradiegético- heterodiegético (4); y la última frase ya es un comentario que intenta imponer la narradora, de una voz en tercera persona.

Como conclusión, en esta obra el modelo anti-heróico Juan (Caín) se ha convertido en el indudable centro novelesco; el lector comparte su visión y sus pensamientos, incluso la propia voz narrativa del mismo Juan, aunque éste se interna en otra voz narrativa en tercera persona.

³⁷¹ Véase Spires, Robert C. “Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*”, *op.cit.* En este ensayo, Spires afirma que “el valor de la novela consiste en hacerle al lector experimentar la sensación de soledad. En efecto, éste experimenta una doble sensación de soledad: se siente alejado de los personajes de la novela pero a la vez (por medio del punto de vista cambiante) experimenta la misma sensación de enajenación que sienten estos personajes.” p. 18.

En las obras matutianas que tratan del mismo tema, una asimilación entre la voz narrativa y la voz del anti-héroe Caín concluye en que las ambas se convierten en una. Una prueba de esta afirmación se ve en el cuento “Noticias del joven K.” de *Algunos muchachos*, que es, en gran medida, un monólogo interiorizado en el mundo de Caín.

“Noticias del joven K.” tiene catorce capítulos desiguales, que se presentan en sólo dos formas narrativas: los capítulos 2, 5, 6, 7, 10, 12 y 14 son diálogos entre el protagonista y su maestro, aunque en el sexto los dialogantes son el maestro y otro estudiante; por otra parte los capítulos 1, 3, 4, 8, 9, 11 y 13 están contados en primera persona por el protagonista que desempeña el papel del Caín. Por los diálogos se le hace saber al lector lo que le pasa al protagonista, pero el mundo de Caín se nos revela principalmente por los capítulos en forma de monólogo personal. Hasta aquí Caín tiene la voz narrativa novelesca, y Abel, por el contrario, se ha visto reducido a un perfil que sólo se percibe por escasas menciones en el diálogo y por la narración personalizada de Caín.

4.1.2.2. Abel inalcanzable- el héroe tradicional en desaparición

Por medio de “Caín”, del modelo Caín-Abel que presenta Ana María Matute, percibimos la imagen de unos protagonistas niños y adolescentes que transmiten la idea de enajenación, soledad, sufrimiento, y sobre todo, la incapacidad de integrar la personalidad completa de la identidad del “yo” y el fracaso en la tarea de reconciliarse consigo mismos. Estos anti-héroes cainitas actúan como eje y centro de preocupación en la narrativa matutiana. Sin embargo, también merece la pena indagar en su antécesis, en “Abel”, que se presenta en la línea de los héroes tradicionalmente as indefinidos. Es interesante observar en nuestro caso cómo se describen estos personajes en un nuevo ambiente textual que tiende a la desaparición del “héroe”.

Según el resumen de Ángeles Encinar sobre las características del héroe tradicional:

El héroe como individuo posee unas características personales que le separan y definen del resto de los hombres. Quizás de entre todas ellas, las que más se destaquen son la fuerza de voluntad y su profunda convicción en los ideales que le mueven. El héroe, hombre o mujer, ha sido alguien capaz de combatir sus limitaciones personales e históricas y transformarlas a formas válidas y humanas.³⁷²

Siguiendo la anterior forma de valorar, Pablo Zácaro, el Abel en *Fiesta al Noroeste*, puede considerarse como uno de los héroes tradicionales. Janet Winecoff afirma que se trata de una de las pocas figuras matutianas que tienen capacidad de lograr la felicidad.³⁷³ Está seguro de sus convicciones y capacidades, y se muestra firme a la hora de llevar a cabo lo que espera:

Pablo Zácaro sabía lo que quería, e iba sin vacilar hacia su objetivo. Ya de niño, le había hecho pensar en las espigas y las flechas, en un camino duro y sin recodos. Si estaba equivocado, llevaría su equivocación hasta el fin. (143)

A pesar de ello, y a diferencia de la experiencia habitualmente aludida en las obras tradicionales o clásicas, este “héroe” queda en este caso marginado e incluso abandonado en cierto sentido por la normalidad social en que se encuentra. Es el dirigente de la huelga que posteriormente será abandonado por los otros campesinos de la región; su comportamiento no es entendido por los demás, incluso su madre manifiesta el desacuerdo con él ante la imposición social proveniente de Juan, el

³⁷² Encinar, Ángeles, *op.cit.*, p. 27. Para conocer la teoría del héroe, véanse Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Princeton University Press, 1949; Hook, Sidney, *The Hero in History. A Study in Limitation and Possibility*, New York, The John Day Company, 1943; O Faolain, Sean, *The Vanishing Hero. Studies in Novelist of the Twenties*, *op.cit.*, entre otras.

³⁷³ “Pablo Zácaro, fiercely independent and self sufficient, is one of the few characters created by Ana María Matute with the psychological potential for happiness.”, Winecoff, Janet, “Style and Solitude in The Works of Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 64.

cacique: “Amo, yo no puedo hacer nada...- dijo Salomé. Él no se parece a nosotros, ni a nadie. ¡Antes se lo llevaría el diablo que volverse atrás!” (146)

En la figuración del personaje, la distancia intencionalmente marcada entre Pablo Zácaro y la percepción del lector es fácil de observar. En palabras de José Mas, es un ser “rectilíneo, puro y elemental”,³⁷⁴ y la descripción de él “siempre se nos presenta desde fuera, visto a través de un prisma admirativo, que es la emotiva luz que Juan proyecta sobre él.”³⁷⁵ Efectivamente, en la mayoría de los casos este personaje se presenta desde una perspectiva lejana y externa. No faltan palabras que indiquen el lugar de observación, como por ejemplo “distante” (120), “observando a su hermano de lejos” (121), y la observación se queda en un nivel exterior y superficial. Se limita a revelar el aspecto externo, el habla y el comportamiento de Pablo y se oculta al mismo tiempo el mundo interior de este personaje. Por otra parte, utilizando las sensaciones visuales y olfativas, al referirse a “Abel”, la autora suele crear el ambiente que le rodea como brillante y casi divino. En cuanto a Pablo, lo vincula siempre con la luz brillante y el color amarillo del trigo, como sucede en estos ejemplos: “lo brillante como el sol” y “un moreno bronce como el trigo” (81); “Había nacido su hermano. En la primera era, estaba amontonado el trigo a medio limpiar.” (105); “El niño era alto para su edad, fuerte, con mechones de pelo negro y brillante, cayéndole sobre los ojos. Sus dientecillos, muy blancos y afilados, brillaban.” (119), por citar sólo algunos.

Lo brillante y la luz producen una sensación sagrada que simboliza la bondad de Abel, y a la vez también crean una distancia psicológica entre el protagonista descrito y el lector, que es, sin temor a equivocarnos, como la distancia entre la figura divina y el ser humano ordinario. El “héroe” Abel se convierte así en una figura valiosa, pero lejana e inalcanzable, difícil de percibir, y lamentablemente marginado al mismo tiempo del entorno que le toca vivir.

³⁷⁴ Mas José, “Introducción”, *op.cit.*, p. 62.

³⁷⁵ *Ibid.*, p.68.

Otro ejemplo casi más explícito de la alienación y la marginalidad de “Abel” es Manuel, el personaje de *Primera memoria*. Hay muchos estudios que se dedican a analizar la alegoría de Dios según se refleja en este personaje.³⁷⁶ La aureola divina brillante se ve con más claridad en él: “había sol en el color de su pelo quemado, seco por su fuego, en franjas como de cobre”; (44) “brillaba su pelo cobrizo, quemado por el sol y el aire”; (140) “[C]aminaba hacia mí por la calle de los artesanos, y el sol -un pálido y resplandeciente sol- le aureolaba de oro la cabeza”. (228) La alienación se repite en la observación de Matia varias veces, al considerar que Manuel “no era de nadie”, (42); el chico rechaza heredar la propiedad y posición social de su verdadero padre -Jorge de Son Major- y elige quedarse con la familia que le había criado. Ha sido despreciado y eliminado de la sociedad, no puede encontrar un lugar donde trabajar a pesar de las virtudes que posee, y al final es víctima de una trampa planteada por Borja (Caín) y es enviado al reformatorio.

La figura del héroe se ve cada vez más debilitada en el conflicto Caín-Abel. En “Noticias del joven K.” sucede de forma vaga, sin voz ni imagen, para simbolizar la antefesis del protagonista. En “Las rondas” de *El tiempo*, las dos partes en conflicto muestran tanta debilidad, odio y rencor incontrolado que la parte buena de la pareja en conflicto desaparece; sólo quedan dos adolescentes demoníacos que intentan matarse por un rencor tremendo.³⁷⁷ El cuento termina con la sonrisa escalofriante del asesino, que señala el completo vencimiento de Caín (Silbano):

³⁷⁶ Margaret W. Jones quizá ha sido la primera en señalar el símbolo religioso que caracteriza a Manuel, “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 420; además, James R. Stevens en “Myth and Memory: Ana María Matute’s *Primera memoria*” enumera la relación de los nombres de la familia de Manuel y los de las figuras bíblicas. *Symposium*, 25, 2, Summer 1971, pp. 199. Una referencia semejante se ve también en el trabajo de Frame, Scotte Macdonald, “A Note on Biblical Referencing in *Los mercaderes* by Ana María Matute”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 80, 2, 2003, p. 212.

³⁷⁷ Michael Abel Fernández considera el modelo observado en “La ronda” como una variante del tema cainita, y ha señalado la existencia del odio mutuo con claridad: “De forma que uno odio mutuo toma cuerpo entre los dos; [...] Si Caín no asesina a Abel, éste habría acabado matándolo a él.”, “Temas bíblicos en la obra de Ana María Matute: su expresión y significado”, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985, p. 122.

Se cayó a ú n dos veces más. Silbano le levantaba, con gran paciencia. Parec í que aquella carretera no iba a acabarse nunca. La luz iba haci éndose más di áfana.

-Tal vez a ú n aparecer á dec á Silbano, con sonrisa indefinida.

Pero el otro segu í gritando:

- ¡Cobarde, cobarde! Se escap ó por las monta ñas!

As í cay éndose el uno y el otro ayud ándole, iban los dos avanzando. Extra ñamente hermanos.³⁷⁸

Lo arriba aludido indica el notable inter é s que pone la autora en el protagonista opresor y demon íco –Ca ñ- dentro de la relaci ó n Ca ñ-Abel al que recurre en su creaci ó n de la primera etapa. Sin embargo, un fen ómeno muy interesante que hemos observado es que la tendencia a la eliminaci ó n del h éroe en la obra de Ana Mar ía Matute experimenta un viraje trascendental en la segunda etapa de su creaci ó n literaria, ya que ofrece unos protagonistas de car ácter fant ástico bastante diferentes a los de la primera. La recuperaci ó n de la confianza en los h éroes aparece en novelas como *La torre vig ía* y *Aranmanoth*. El an á lisis de las nuevas caracter ísticas observadas en estos personajes ser á analizado en la tercera parte del presente trabajo.

4.2. La crueldad de la infancia

En el cap ítulo III hemos aludido a la doctrina de lo “nuevo sublime” que forma parte de las caracter ísticas más representativas de lo llamado *posmoderno* y que muestra el surgimiento del gusto en la literatura por lo feo, lo angustioso, por el placer de desagradar, y por una fuerte voluntad de ruptura con el pasado, etc.³⁷⁹ Tambi én hemos aludido a que los ni ños y adolescentes protagonistas de la literatura del siglo XX cambian su imagen mitificada de inocencia y pureza, y revelan el interior oscuro

³⁷⁸ Matute, Ana Maria, “La ronda”, *El tiempo*, Barcelona, Mateu, 1957 (primera edici ó n); Barcelona, Plaza & Jan é s, 1963, p. 107. Todas las citas de este libro pertenecen a esta ú ltima edici ó n.

³⁷⁹ Véanse por ejemplo, Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1987; Della Volpe, Galvano, *Cr ítica del gusto*, Barcelona, Lumen, 1973; Adorno, Theodor; Horkheimer, M., *Dial éctica de la Ilustraci ó n*, Madrid, Trotta, 1994, etc.

y malvado que se encuentra en la naturaleza humana. En esta parte, tenemos como objetivo otro aspecto demoníaco observado en los protagonistas infantiles matutianos, como es la manifestación de la crueldad. En este subcapítulo vamos a centrarnos en las distintas formas estéticas que ha utilizado Ana María Matute para describir la crueldad infantil, entre las cuales está la vinculada con el maltrato a los animales (4.2.1., 4.2.4). También se analizará una característica muy destacada de los protagonistas infantiles matutianos, la ingenuidad, para ver cómo este aspecto se convierte en un pecado según la interpretación novelesca de la escritora.

4.2.1. El animal muerto: parte del ambiente asfixiante

El animal muerto es una imagen de frecuente presencia en el texto literario matutiano. Por ejemplo, la muerte de un gorrión aparece en el primer capítulo de *Los Abel* en el recuerdo del narrador, pariente de la familia Abel. La novela empieza así “Una vez, siendo niño, estuve enfermo. Y después, cuando empezaba la nieve a derretirse, mi madre me prometió llevarme al campo.” (9) A pesar de que la principal función de este narrador consiste en introducir el diario de Valba, la primera frase de la novela indica que las impresiones primitivas se ofrecen desde la sensibilidad, y así se nos permite conocer la parte más oscura de la vida de los Abel, que recuerda al lector el ambiente de *Wuthering Heights* de Emily Brontë³⁸⁰ La muerte del gorrión, contribuye al establecimiento de un ambiente extraño y asfixiante: “Una vez, entre las púas amarillas del campo recién segado, encontré el cadáver de un gorrión medio devorado por las hormigas. Lo enterré y erigí sobre su tumba un monumento de chinitas blancas del arroyo.” (10)

³⁸⁰ En este sentido, comparto la misma impresión que Eugenio de Nora cuando afirma que “La idealidad de los tipos, el apasionamiento, la prosa poética; la técnica barroca de violentos claroscuros, el vigor del planteamiento (dentro de ese clima convencional y morboso de viejo caserón abandonado en el que aparece el manuscrito de una hipersensible y desquiciada muchacha), hizo pensar a mucho en Cumbres borrascosas de Emily Brontë”. Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea, op.cit.*, pp. 268-269.

Otra imagen de un animal muerto también aparece en el primer capítulo de *Fiesta al Noroeste*. Cuando Dingo atropella al niño en su intento precipitado de cruzar la Artámila, la muerte del niño le obliga a quedarse en el pueblo, que le trae a la memoria los miserables recuerdos de la infancia:

Dingo miró fijamente la cara de su niño partido. Todo igual. Treinta años habían transcurrido tal vez, y eran los mismos años, con las mismas pisadas y la misma sed. Las mismas casas mías, el mismo arado bajo el cielo., la misma muerte al Noroeste. Treinta años, ¿para qué...? <<Los niños de Artámila, los niños sin juguetes que ríen detrás de las manos y bajan al río a ahogar las crías excesivas de los gatos.>> [...] Habían contemplado, en el silencio sin principio de la aldea, desprenderse aquella rueda grande y encarnada. La vieron rodar, rodar, en dirección al río, hacia los fantasmas de perros y gatos ahogados. (86)

Entonces, se puede entender que la novela empieza con una doble muerte. La muerte accidental del niño es el suceso real que da inicio a todo el recuerdo de Juan, y el cuento termina con la vuelta a la realidad, a la ceremonia de la muerte. Por otra parte, el escenario de la muerte de las crías es una presencia secundaria aunque permanente en la novela. Para los niños de la Artámila, la muerte es una forma de entretenimiento, de alegría salvaje; su completo desconocimiento y la indiferencia manifestada ante la muerte enfatizan sensorialmente el ambiente inhumano como telón de fondo novelesco, y también coinciden con la alegría observada en la ceremonia al final de la obra. Además, la muerte de las crías tendrá otra función vinculada al estallido del mundo interior del protagonista –Juan-, del que vamos a hablar muy pronto.

Otra presencia de muerte de un animal se encuentra en el último capítulo, cuando Juan se casa con Delia, la querida de Pablo Zácaro:

En el cuarto desnudo de Juan Medina no había una sola modificación. La cruz negra de sobre la cama parecía caer sobre el pecho de la chica, hecha de sombra. Delia estaba quieta en el centro de la habitación, con su vestido negro y su mantilla negra. Por la ventana pasó un pájaro, flechado. (160)

El pájaro flechado puede simbolizar, como José Mas señala, el “símbolo de la libertad perdida” (160). Pero como la narración de la obra se adentra al mundo de Juan como protagonista central, y este escenario forma parte del proceso de desahogo del personaje en el deseo de poseer a su hermanastro, desde el punto de vista de Juan, el pájaro muerto será la pérdida de la esperanza y la señal del sometimiento al vacío.

4.2.2. Matar al animal: alivio del odio

Siguiendo el análisis de Juan Medinao, la muerte de las crías no sólo ayuda a establecer el ambiente general, sino que también sirve como muestra del rencor y la crueldad reprimidos en el mundo psicológico del personaje. La inquietante represión de los sentimientos de amor y odio –mezclados- y de la desesperación ante el deseo frustrado, estalla con el estrangulamiento del mastín. Para Cedric Busetle, “matar el perro simboliza el asesinato de Pablo”³⁸¹:

En el patio de la casa estaba el mastín que Juan Padre comprara a Pablo hacía trece años. Juan Medinao fue al establo y buscó una soga. La ató al cuello del perro y, desde el otro extremo de la cuerda tensa, con los pies hundidos en el polvo, fue viendo cómo el animal, estúpidamente indefenso, con su nudo corredizo al cuello, se estrangulaba a sí mismo. Una baba espesa manchó el suelo. No le fue posible ni aullar, y un solo ladrido de espuma roja le caía por las fauces y la lengua. (151)

El tema del desahogo en la figura de los animales como alivio del odio de los protagonistas infantiles, se repite en varias obras de Matute. Así ocurre, por ejemplo en “La ronda”, donde Víctor Silbano le reprocha a Miguel Bruno todo el rencor que guarda desde la infancia, antes de cometer el asesinato: “¿Y aquel perro que ahorcaste en el puente? Luego me perseguías con él, me perseguías y me lo lanzabas muerto,

³⁸¹ Busetle, Cedric, “Dos novelas tremendistas: *La familia de Pascual Duarte* y *Fiesta al noroeste*”, *op. cit.*, p. 27.

porque yo le hab í dado parte de mi merienda. Para que yo viera su lengua llena de moscas y de sangre.” (102) También en “Cuaderno para cuentas”, en el diario que narra la protagonista, la hija leg ítima del amo mata al gato de aqu élla, bastarda del mismo padre, por el rencor ante la posibilidad de que la otra vaya a compartir con ella las propiedades de la casa despu é de la muerte del progenitor. La muerte del gato es narrada por la protagonista:

D éjame, dijo la flonflona, y le dije, bueno, porque no pod í decir que no, y me qued ó zozobra cuando la vi que se lo llevaba. Y ahora he cogido el cuaderno otra vez, porque me muero por dentro, que la flonflona le ha dado una bola de carne al gato, con cristales rotos mezclados, y el gato se me ha muerto ayer, en las rodillas, retorcido y con la boca llena de espuma colorada. (96)

4.2.3. Humanizaci ón del animal y la p érdida de la inocencia

Aparte de contribuir al establecimiento del ambiente, a la muestra del desenvolvimiento interior del personaje o al desarrollo de la trama, el animal tambi én act úa como protagonista en algunas obras de Ana Mar ía Matute. Por ejemplo, en el cuento “Fausto” de *El tiempo*, el gato tiene un papel muy importante en toda la textualizaci ón del cuento. El gato es una figura humanizada, para la protagonista, una ni ña de nueve a ños y nieta de un viejo enfermo y pobre que toca el organillo en la calle para ganarse la vida. El proceso de encontrar, amar y criar al gato y de matarlo al final, sirve a modo de met áfora que muestra el desarrollo del mundo psicol ógico de la protagonista. El destino simb ólico del gato tambi én se observa acomp a ñado de otra imagen manipulada en este cuento, que es la de los “pedacitos de espejo roto” que suele coleccionar la ni ña. Las primeras frases del cuento son como sigue:

La ni ña ten í nueve a ños y coleccionaba pedacitos de espejo roto. Iba buscando siempre entre los desperdicios y las hierbas de los solares, y en cuanto algo brillaba lo cog í y lo guardaba en aquel bolsillo con visera y bot ón que llevaba a

un lado del vestido. Alguna vez se cortaba los dedos, pero no lloraba nunca, y volvía a su tarea. (147)

Además de indicar la baja posición social de la niña, la descripción le muestra al lector un mundo personalizado visto a través de las pupilas de una niña sensible y con carácter soñador. Los pedazos de espejo roto son como un reflejo y una representación de la belleza y lo bueno para la niña, cuya hermosura ha sido descrita por la autora con mucha sutileza, con cierto halo onírico:

La niña pegaba todo aquello en la pared de su barraca, al lado de la ventana. Así al llegar la noche, cuando encendían la luz en la taberna de enfrente, toda su colección se ponía a chispear con tantas tonalidades que la niña creyó conocer más colores que nadie. (147)

El descubrimiento del gato feo, cojo y flaco, significa, en la visión infantil, un hecho muy valioso. Aunque en el texto no da ninguna señal explícita de ello, una asimilación entre los ojos del gato y las “estrellas falsas” (149) que aprecia la niña lo deja todo bastante claro. Como ha comentado George Wythe: “Her fiction rests on a solid substratum of realistic and concrete detail, but Matute’s special talent lies in extracting the invisible interior reality from the visible reality of the external world.”³⁸² El descubrimiento del gato de la niña es así “Una mañana en que la niña iba buscando estrellas, como siempre, vio dos cachitos que relumbraban junto a la tapia del solar. Eran los ojos de un gato, como espejos partidos.”(149) Por este motivo la niña lo coge y lo cuida, a pesar de la protesta y amenaza de matarlo manifestada por el abuelo. Mientras se humaniza al gato, el personaje también siente cierta identificación con el animal; la compasión de la niña por él se relaciona con la situación, semejante, en la que se encuentran ella misma y su abuelo:

Apretándolo bajo su brazo, la niña lo miraba compasivamente. No era un animal vulgar, no era como los otros. Siempre tenía frío y había sido arrojado a un

³⁸² Wythe, George, “The World of Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 19.

mundo más fuerte que él. ¿Qué culpa tenía de haber nacido demasiado débil?
¿Qué culpa de haber nacido? (150)

No es sólo el sentimiento de pena y compasión por el animal, sino que el monólogo también se lanza como una protesta ante la injusticia social que la oprime. Por consiguiente, los intentos de la niña de buscar un sitio donde pueda vivir el gato, coinciden precisamente con la experiencia miserable del viejo y su nieta. La siguiente tabla propone un breve resumen del suceso ocurrido al personaje, y cómo se proyecta la misma injusticia en la experiencia del gato cuya acción aparece humanizada:

Experiencia del abuelo	Experiencia del gato
Era un cojo, joven, con las cejas juntas. Le gritó que se callara, que estaba él primero allí. El viejo, que se había quedado algo sordo con el último catarro, no le oía o no le quería oír. (153)	El gato grande, despertándose, dio un fuerte bufido y se abalanzó sobre Fausto. ¡Ah, malvado egoísta! En el plato sobraba comida, pero no quería ceder a nadie ni una migaja de lo ganado por él. (158)
El abuelo no tuvo más remedio que empujar el organillo hacia otro lugar. De pronto empezaron a caerle lágrimas por la nariz. Era ya muy viejo, muchísimo, pensó la niña. (153)	Fausto salió como llorando. Había surgido el sol de tras las nubes y, pálido, alumbró su piel, que aparecía apolillada y casi muerta. (158)
-Yo no tengo nada contra usted, abuelo-decía el del acordeón-. Pero a cada uno lo que es de uno. Yo estaba allí primero. Donde esté yo, no puede haber otro al mismo tiempo, ¿no?, ¿no es cierto? Ahora, fuera de allí pues tan amigos, ¿estamos? (155)	De pronto, el gato grande miró a Fausto. A la niña le pareció descubrir en su mirada la misma expresión que cuando don Paco le regalaba a ella los terrones de azúcar. Largo rato, muy largo rato, el gato negro miró a Fausto. Y de repente la niña recordó la voz del cojo: “Hola, abuelo...Yo no tengo nada contra usted, pero yo estaba allí primero. Donde yo esté no puede haber otro al mismo tiempo.” (159)

El proceso fracasado de búsqueda de un hogar para el gato también simboliza un viraje trascendental del mundo interior de la niña. El fracaso sobre el gato, que resulta

raro, rompe simbólicamente la imaginación, y con ello hace desaparecer la mirada hermosa hacia el mundo, propia de un corazón infantil. Con el paso del amor a la muerte -del gato- la escritora logra exteriorizar el endurecimiento interior, así como mostrar la pérdida de la inocencia infantil. Acompañando a la acción de matar, que manifiesta más evidentemente la muerte de la ternura y de la inocencia infantil, se sitúa la alegórica pérdida de brillo de los ojos del gato, así como el espejo roto. Esta es la nueva visión de la niña transformada: “Sus ojos (del gato) brillaban, brillaban. Pero ya no parecían estrellas. Ningún cascote de botella parece un lucero.” (162) Lo que anteriormente había sido valioso pierde su valor, y aparece sustituido por una conciencia quizá más realista, aunque barnizada de un tono de amargura y soledad: “Sólo brillaban en el cielo, y muy lejos, demasiado lejos. Y tal vez- ya estaba ella casi segura de eso-, al mirarlas de cerca, las estrellas deben de resultar muy diferentes.” (162)

La pérdida de la inocencia y la transformación psicológica de la niña se realiza a través del gato, y se proyecta en el destino del mismo animal. La muerte del gato³⁸³ coincide casi paralelamente con el despertar del endurecimiento y la crueldad en la niña, e incluso se ve reflejado en su aspecto físico: “La niña no se movía. Una fina arruga aparecía entre sus cejas, y apretaba los labios.” (161)

Pero el cuento no termina así porque la autora siempre intenta revelar lo más profundo de la maldad del espíritu infantil hasta un extremo sorprendentemente llamativo. Tras la muerte del animal, lo que presenta al final del cuento es la figura de una niña deshumanizada que finalmente revela cómo por dentro ha muerto su inocencia. Una asimilación entre la experiencia humana y la del animal, según hemos mostrado en la tabla de arriba, reaparece, pero esta vez el hombre se ha convertido en una sombra, o en la proyección que va a ver cumplido un destino anunciado:

-Abuelo- dijo de pronto-, he matado a Fausto. No servía para nada.

³⁸³ “La niña cogió a Fausto por las patas de atrás y le golpeó la cabeza contra el bordillo de la acera. Fausto tosió por última vez. Y, ésta, sí que parece un hombre.” (162)

El viejo levantó la cabeza y abrió la boca. Un extraño miedo llegó hasta él. Un miedo como viento, como temblar de circos, como voces sin eco. Sus huesos se hacían rígidos, inmóviles. Tenía la piel como la de un muerto. La niña prosiguió con su vocecita clara y fría:

-Abuelo, apuesto por algo a que te vas a morir muy pronto... (163)

4.2.4. La indiferencia infantil horrorizada

Los niños tontos es una colección de veintiún cuentos que escribió Ana María Matute en una cafetería mientras esperaba a su marido. Según la misma escritora, se trata de un libro muy especial para ella, incluso teniendo en cuenta todo el conjunto de su obra.³⁸⁴ Los “tontos” que son estos niños protagonistas que aparecen en el libro, se caracterizan por su ingenuidad, o dicho de otra forma, por la ignorancia, que es una denominación típica de Ana María Matute para definir uno de los rasgos de sus protagonistas desde una perspectiva negativa. La ingenuidad, bien por el juicio social adaptado al mundo maduro, bien por el desconocimiento completo de la muerte, bien por la falta de la curiosidad, o el deseo de jugar, entre otras características consideradas tradicionalmente como propias de la infancia, revela los reflejos deformados, aunque poéticos, de la realidad, proyectados en el mundo propio de los niños, que sorprenderán a veces a un lector maduro, por lo sencillo, lo fantástico o incluso lo crudo y lo cruel que puede ser ese mundo infantil.

“El niño que no sabía jugar” es uno de los cuentos que describe precisamente el tema de la crueldad infantil, en el que la autora sabe interpretar con toda crudeza el comportamiento del niño, aplicando una técnica casi cinematográfica y de observación objetiva:

³⁸⁴ “Realmente este libro es algo que podría definirse como una isla, o quizá un refugio en mi obra. Mentiría si dijese que conozco el motivo por el cual lo escribí [...] Fue mi marido quien reunió estos pequeños fragmentos – no sé cómo titularlos- y formó con ellos un volumen. [...] Y ahora es uno de los libros más queridos por mí.” Couffon, Claude, “Una joven novelista española: Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 55.

Hab á un ni ño que no sab á jugar. La madre le miraba desde la ventana ir y venir por los caminitos de tierra, con las manos quietas, como ca ñas a los dos lados del cuerpo. Al ni ño, los juguetes de colores chillones, la pelota, tan redonda, y los camiones, con sus ruedecillas, no le gustaban. Los miraba, los tocaba, y luego se iba al jard ín, a la tierra sin techo, con sus manitas, p áidas y no muy limpias, pendientes junto al cuerpo como dos extra ñas campanillas mudas. La madre miraba inquieta al ni ño, que iba y ven á con una sombra entre los ojos. “si al ni ño le gustara jugar yo no tendr ía fr ío mir ándole ir y venir.” Pero el padre dec ía, con alegr ía: “No sabe jugar, no es un ni ño corriente. Es un ni ño que piensa.”

Un d á la madre se abrig ó y sigui ó al ni ño, bajo la lluvia, escondi éndose entre los á rboles. Cuando el ni ño lleg ó al borde del estanque, se agach ó, busc ó grilitos, gusanos, cr ías de rana y lombrices. Iba meti éndolos en una caja. Luego, se sent ó en el suelo, y uno a uno los sacaba. Con sus u ñitas sucias, casi negras, hac á un leve ruido, ¡prac!, y les segaba la cabeza.³⁸⁵

Se trata de un cuento breve, compuesto por dos pá rrafos desiguales, en el que se percibe una observaci ón objetivada, como revelar á una c ámara. La forma est ética aplicada en este relato hace recordar las t écnicas m ás populares del objetivismo influido por la manipulaci ón de las t écnicas cinematogr áficas de los a ños cincuenta y sesenta. Toda la narraci ón se rige por la mirada preocupada de la madre, y el ni ño, como foco de observaci ón, aporta s ólo una acci ón silenciosa, sin voz y sin pensamiento, porque las dos ú nicas frases habladas son las de los padres que comentan el comportamiento de su hijo. El comentario de la madre sugiere la sensaci ón que intenta mostrar la narraci ón -el “tener fr ío” al ver al chico-, y la respuesta del padre suaviza el ritmo narrativo y alivia la tensi ón causada por la narraci ón objetiva y fr ía del primer pá rrafo. Este intervalo y la pausa intensifican, sin embargo, el efecto crudo y escalofriante que transmite el segundo pá rrafo. Con la ú ltima frase, que enlaza sencillamente una serie de acciones del ni ño narradas en

³⁸⁵ Matute, Ana Mar ía, *Los ni ños tontos*, Madrid, Ari ón, 1956 (primera edici ón); Barcelona, Destino, 1956, pp. 56-58. Todas las citas de este libro pertenecen a esta ú ltima edici ón.

pretérito indefinido, se muestran la crueldad infantil y su indiferencia ante el sufrimiento ajeno.

4.2.5. La ingenuidad como pecado

En el concepto de Ana María Matute, la inocencia y la ingenuidad son dos cosas bien diferenciadas. De hecho, en más de una ocasión aclara las características de ambas palabras:

Una persona ingenua se deja engañar; una persona inocente no se deja engañar, porque percibe algo. Éstas son cosas que dice la tía; ésta es mi opinión. Puede que otra persona lo explique de otra manera. Por ejemplo, cuando yo era pequeña era inocente, pero no ingenua. Yo no me creía todas las cosas que me contaban del diablo, no me creía lo del infierno y todo eso. Por lo tanto, ingenua no era. Pero sí era inocente.³⁸⁶

Según la definición del *Diccionario* de la Real Academia Española, la palabra “inocente” significa “libre de culpa”, e “inocencia”, quiere decir consecuentemente “estado del alma limpia de culpa”; “ingenuo” a su vez, lleva el significado de “candoroso, sin doblez”, y de forma similar “ingenuidad”, referido a “candor, falta de malicia”.

Es una definición bastante clara para apoyar la afirmación a la que vamos a referirnos. La inocencia propia de la infancia, es el tema que originariamente ha interesado más a la literatura que ha tratado el mundo infantil, y se entiende como sinónimo de limpieza o pureza, referida a la parte más tierna y frágil de la naturaleza humana. La ingenuidad, cuyo significado se entiende como similar a la falta de juicio o a una sencillez exagerada, es considerada como uno de los defectos que se observan en ciertas obras del siglo XX en las que se tratan temas infantiles.

³⁸⁶ Gazarian- Gautier, Marie- Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio, op.cit.*, p. 28.

En la obra de Ana María Matute, la ingenuidad infantil se revela desde un ángulo bastante negativo. Los niños ingenuos son indefensos, fáciles de engañar,³⁸⁷ o incluso de convertirse en víctimas, o son culpables de haber cometido crímenes. La sencillez y la estupidez infantil se marcan, en este último caso, como una especie de pecado.

“Cuaderno para cuentas”, un relato perteneciente a la colección de *Algunos muchachos*, narra un asesinato cometido por una niña a causa de su ingenuidad. El soporte novelesco del cuento es la escritura de Claudia, nacida de la relación entre una criada y el amo de la casa. Su escritura es una especie de diario, y su propósito, según la protagonista, consiste en “apuntar la vida, contar por qué he venido aquí con mi madre.” (76) Este diario consta de quince capítulos titulados respectivamente según la página del cuaderno, de la “Página uno” a la “Página quince.”

Observando el estilo normal de un diario, la narración se hace en primera persona, y su contenido se puede agrupar en dos bloques. Por una parte, se narra la experiencia de la vida que le toca vivir, en este caso la presencia de la chica entre la vida de los criados y la de los amos. Las anécdotas principales son el descubrimiento de su verdadera identidad como hija del amo, el conflicto y el odio entre ella y la hija legítima, y el asesinato del padre que comete al final.

Ana María Matute cuida mucho la forma de contar, ya que la narración refleja una proyección del mundo real reconstruida desde la visión y el juicio sencillo de una niña. El propio soporte del diario, un cuaderno para cuentas, ya indica la baja posición social en la que se encuentra la narradora, y por lo tanto el estilo es sencillo, poco cultivado, en el que dominan las repeticiones de palabras, como es normal en una niña poco educada e instruida. Por ejemplo, al describir al amo: “El amo, que es el amo de la casa, aunque en la casa ésta hay otros amos también, que son sus hijos, sus nueras y sus nietos, el amo más amo es él, que fue el primero, los otros vinieron luego.” (81)

El otro núcleo del diario es el monólogo interior de la protagonista, formado por las reflexiones de la niña sobre los acontecimientos diarios, o sobre el hecho mismo

³⁸⁷ Del niño ingenuo, Ilé Eroriak de *Pequeño teatro* puede servir como un buen ejemplo también. Matute, Ana María, *Pequeño teatro*, Barcelona, Planeta, 1954.

de escribir el diario. La reflexión sobre la finalidad del escrito implica la evolución emocional de la chica y su cambio de actitud hacia la vida por su presencia cada vez más acusada en la vida de los adultos. Al principio le interesa la anotación de la vida: “no voy a hacer cuentas, para qué sirven, para nada, mejor cuento la vida” (78); pero ese interés se pierde poco a poco y se sustituye por una amargura ligera:

Ha pasado mucho tiempo desde que cogí el cuaderno para cuentas, luego ya no apunté la vida, no había cosas para decir, todo era igual, siempre había gritos en la cocina por algo, pero ya no me llamaban tanto la atención como a los primeros tiempos, cuando todo era nuevo. Así que pensé que para qué apuntar la vida, si no tenía interés. (94)

Y por último, una sensación dominada por el odio: “Y ahora he cogido el cuaderno otra vez, porque me muero por dentro, que la flonflona le ha dado una bola de carne al gato, con cristales rotos mezclados, [...] y el gato se me ha muerto ayer [...]” (96)

El segundo tipo de monólogo interior de la protagonista consiste en comentarios y reflexiones sobre los acontecimientos diarios en los que la ingenuidad infantil se presenta con crudeza. La presencia ante el padre tras el descubrimiento de su identidad, la reacción ante el acontecimiento, sólo despierta la curiosidad y es causa de confusión:

[...] y no tenía ganas de echar a correr, como casi siempre, sino que quería quedarme allí para mirarle y ver por qué, por qué tenía yo que ser hija suya y no de otro cualquiera, que le pegara más a mi madre, como el Gallo mismo, sin ir más lejos. Pero nadie entiende esas cosas, no porque yo sea todavía menor, es que nadie las entiende, no los maestros, ni nadie. (86)

Al padre no le tiene ni amor ni odio, y la causa del asesinato se basa en el simple deseo de tener una buena vida, al margen de una posible conciencia criminal que esa muerte va a traer:

Y yo dije: ¿es que vamos a ser ricas cuando se muera? Y ella dijo: calla, calla, Celestina, por Dios y por los santos, cálate y duerme, no me hables nunca más de eso.

Pero ahora lo sé que cuando se muera, vamos a ser ricas mi madre y yo, y nos iremos de aquí y he pensado, que nos podríamos comprar una casa, allí donde le dicen la playa, donde el mar. (98-99)

La ingenuidad llega a tal punto que perdura incluso hasta el último momento del cuento. De hecho, a la chica se la llevan sin que ésta reconozca la razón:

No sé por qué no me la dejan ver, no sé por qué nos tiene que separar, ahora él ya está muerto, si se murió casi enseguida, no sé por qué me van a llevar allí donde ella no quería que fuese, aunque tuviera el nombre bonito, ahora yo tampoco quiero ir, [...] y ahora por qué no me la deja ver, quién se la ha llevado, por qué ella Ernestina doblando mi ropa, qué pasa, no entiendo nada. [...] (100)

4.3. La muerte en la niñez

Según lo analizado más arriba, el niño ingenuo de Matute vive en un mundo propio introspectivo y encerrado, ajeno al mundo de los adultos, lo que implica la tendencia hacia la imposibilidad de una conciliación. La visión de Ana María Matute desde el punto de vista infantil, narrada en muchas ocasiones con un lirismo poético, conlleva el efecto de un contraste muy acusado entre los dos mundos referidos.

El extremo de esta irreconciliación, observada en la obra de la escritora, es la muerte en la infancia. Para Matute, la infancia es una vía bloqueada, un circo cerrado, un periodo imposible de transformarse, cuyo fin no conduce al ingreso en el mundo de la madurez, sino que termina en sí misma con la eliminación de la propia vida.

La muerte del niño de Pedro Cruz, atropellado por Dingo, en la anécdota que da inicio a la novela *Fiesta al Noroeste*, ha sido ampliamente comentada por la crítica. José Mas interpreta la muerte de los protagonistas en la obra matutiana como una

“liberación de los problemas insolubles que atenazan al ser humano”,³⁸⁸ y, desde esta perspectiva, la muerte del niño despierta en Dingo la envidia.³⁸⁹ Pero lo que realmente nos interesa aquí es la prosa poética que utiliza la autora al referirse al momento de la muerte del niño, que transmite una belleza de sensación extraordinariamente tranquilizadora:

Dingo trató de hablarle a aquella carita flaca y fija. La lluvia seguía resbalando, indiferente. Le pasaba al niño sus hilos brillantes por la frente, las pestañas, los labios cerrados. En aquel instante, Dingo creyó ver reflejadas las nubes dentro de los ojos del niño; los cruzaron y, lentamente, se alejaron hacia otros países. (82)³⁹⁰

Y en el entierro del niño, la forma de adornar al muerto vincula la muerte infantil con los objetos de la naturaleza, en este caso, la flor.

Al niño partido, sin pizca de ironía, alguien le había metido una flor en la boca. Debía ser una flor de papel, porque en aquel mes el campo estaba seco. Y así quedaba con el tallo de alambre entre los labios, ignorante de que le habían ahorrado para siempre la palabra sed. (94)

La alusión a una belleza extraordinaria, impresionista, aunque tal vez de forma extraña, vinculada a la referencia al escenario de la muerte, se ve también en otro cuento matutiano, “El incendio”, cuento perteneciente a *Los niños tontos*:

El niño tenía los ojos irritados de tanto blanco, de tanto sol cortando su mirada con filos de cuchillo. Los lápices del niño eran naranja, rojo, amarillo y azul. El niño prendió fuego a la esquina con sus colores. Sus lápices- sobre todo aquel de color amarillo, tan largo- se prendieron de los postigos y las contraventanas,

³⁸⁸ Mas, José, “Introducción”, *op.cit.*, p. 25.

³⁸⁹ “¡Ah, si en aquel tiempo, cuando aún era niño y descalzo, le hubiera arrollado también un carro de colores...! Si le hubiera abrazado la tierra. Abrazado, toda roja, los costados, la frente, la boca que tenía sed. El niño que llevaba ahora en brazos, tal vez era él mismo. ¿Cómo podrá eludir su propio entierro...? Nadie. Nadie puede. <<Los niños que no mueren, ¿dónde andarán?>>”, Matute, Ana María, *Fiesta al Noroeste*, *op.cit.*, p. 85.

³⁹⁰ Estos dos párrafos de la novela han sido señalados por José Mas en su análisis sobre el tema de la muerte en *Fiesta al Noroeste*. Véanse Mas José, “Introducción”, *op. cit.*, p. 24; o del mismo autor, “La sombra incendiada. *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *op. cit.*, pp. 93-95.

verdes, y todo crujía, brillaba, se trenzaba. Se desmigó sobre su cabeza, en una hermosa lluvia de ceniza, que le abrasó (25)

En este cuento, la muerte se presenta como en un dibujo impresionista; la mezcla de diversos colores es la imagen principal que transmiten las palabras, como si formaran parte de una pintura en la que la muerte interviene para añadir el color más fuerte, el rojo. Por lo tanto, la función estética de la muerte se impone aquí sobre la temática.

La muerte ha sido tratada con un lirismo sutil por la autora; en vez de suponer simplemente un suceso temible y trágico que conduce hacia un final irreversible, en la obra matutiana la muerte de los niños siempre conlleva un tinte añadido que suele tener algún otro significado.

Por ejemplo, “Polvo de carbón” puede servir como prueba. En este texto se nos hace saber el contraste entre la fisonomía de la niña de la carbonería y la de la limpieza de la luna, que también se puede entender como la diferencia entre lo real y lo ideal. “La niña de la carbonería tenía polvo negro en la frente, en las manos y dentro de la boca. Sacaba la lengua al trozo de espejo que colgó en el pestillo de la ventana, se miraba el paladar, y le parecía una capillita ahumada.” (15). Por otra parte, la luna simboliza la imagen que a ella le gustaría tener, aunque no es posible: “La niña de la carbonería miró a la luna con gran envidia. ‘Si yo pudiera meter las manos en la luna’, pensó. ‘Si yo pudiera lavarme la cara con la luna, y los dientes, y los ojos.’”(16) Entonces entra en la tina en busca de la imagen de la luna y se ahoga. Además de la muerte trágica a ojos de los adultos, para la niña la muerte significa la realización de su sueño. Como todo el cuento intenta asimilar el mundo infantil de la niña, el ojo de la autora se fija en la presentación de la parte poéticamente subjetivada desde el punto de vista infantil: “La niña abrió el grifo, y, a medida que el agua subía, la luna bajaba, bajaba, hasta chapuzarse dentro. Entonces la niña la imitó. Estrechamente abrazada a la luna, la madrugada vio a la niña en el fondo de la tina.” (16)

Otro cuento de la misma colección *-Los niños tontos-*, titulado “El tiovivo”, tiene una finalidad simbólica y una estructura muy similar a “Polvo de carbón”. El niño pobre nunca tiene dinero para montar en el tiovivo de los caballitos. Cuando por fin coge una moneda del suelo y puede hacerlo, muere en él. Esta idea de representar el final trágico también se asemeja al otro cuento anteriormente referido. La muerte del niño logra dos efectos contractivos: por un lado, el terror y la pena que despiertan en el resto de la gente, y por otro lado, la experiencia de una hermosura completamente nueva “como él no vio nunca” (54), que supone el grado más alto de una alegría nunca antes experimentada por el niño:

Y el tiovivo empezó a dar vueltas, vueltas, y la música se puso a dar gritos por entre la gente, como él no vio nunca. Pero aquel tiovivo era tan grande, tan grande, que nunca terminaba su vuelta, y la lluvia, se alejaron de él. “Qué hermoso es no ir a ninguna parte”, pensó el niño, que nunca estuvo tan alegre. Cuando el sol secó la tierra mojada, y el hombre levantó la lona, todo el mundo huyó, gritando. Y ningún niño quiso volver a montar en aquel tiovivo. (54)

En resumen, en el circo cerrado de la infancia de Ana María Matute, la muerte suele aparecer como algo absurdo, y se entiende como símbolo de la ruptura y el rechazo de la madurez. Ésta es ya una idea generalmente aceptada por la crítica.³⁹¹ Lo que querríamos añadir aquí es que para los niños protagonistas matutianos, la muerte, a pesar de su absurdidad observada en ciertos momentos, es una elección voluntaria, espontánea y activa. Para ellos, la muerte significa un proceso, o mejor dicho una vía de indagación, de cumplimiento de sueños o del intento de búsqueda de la felicidad. Por consiguiente, el matiz estético vinculado a la descripción de la muerte por parte de la autora es de una hermosura impresionista, o sutilmente lírica, o bárbaramente absurda, o desesperadamente expresiva, aunque esa belleza permanece siempre tangible.

³⁹¹ Véanse por ejemplo Flores-Jenkins, Raquel, “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”, *Explicación de textos literarios*, III-2,1975, p. 188; Mas, José “La sombra incendiada. *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *op. cit.*, pp. 93-95; entre otros.

Capítulo V. La subjetividad del “yo”

Muchos críticos, al referirse al estilo narrativo de Ana María Matute, coinciden en señalar que el suyo es un estilo muy peculiar, caracterizado por lo poético, lo subjetivo y lo personal. Para Juan Luis Alborg: “La posesión de un acento personal, de un estilo narrativo que, para nosotros, adquiere justamente su importancia por una peculiar deformación, que la autora no trata de apresar objetivamente, sino de amoldarla y constreñirla a su estilo.”³⁹² Y Eugenio de Nora se refiere a un mundo novelesco “coloreado, vibrante, plástico, y sensorial, rico”,³⁹³ por recordar algunas de las citas a las que nos referimos en el primer capítulo de esta tesis para expresar la misma idea.

La infancia, situada en el marco del establecimiento del mundo propio matutiano, es mucho más que un tema, ya que forma parte también de un elemento imprescindible en la estructuración estética del mundo literario de la autora.

La propia visión infantil de carácter desintegrador y deformado, el fuerte componente de sensibilidad y de sutileza transmitido por la elección de puntos de vista o voces narrativas de niños y adolescentes, la fragmentación narrativa debida a la tendencia reflexiva e introspectiva infantil, y los símbolos e imágenes infantilizados que contribuyen a una orientación simbólica, por mencionar sólo algunas de las técnicas implicadas, sostienen técnicamente la narrativa matutiana, que resulta por ello muy peculiar.

En este capítulo nos acercaremos al mundo infantil de la autora precisamente desde la perspectiva temática y retórica. Primero enfocaremos el trabajo en algunas protagonistas femeninas, como ya se indicó en el capítulo anterior, con el fin de observar la técnica aplicada en la figuración de estas protagonistas así como sus funciones estéticas, situándolas en el conjunto textual novelesco. En segundo lugar,

³⁹² Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, II, Madrid, Taurus, 1968, p. 182.

³⁹³ Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, *op.cit.*, p. 265.

tendremos como objetivo dos temáticas muy importantes en la obra matutiana, como son la soledad infantil, o la falta de comunicación; y el rechazo por parte del niño a ingresar en la etapa de la madurez. Igualmente vamos a poner el énfasis no sólo en la temática sino también, y sobre todo, en las técnicas estéticas con las que se logra una interpretación expresiva de estas temáticas de la infancia.

5.1. La protagonista-chica como narradora

Aparte de los aspectos que denominamos “demoníacos” característicos de los protagonistas infantiles anti-héroes que hemos señalado en el capítulo anterior, otro tipo de protagonismo -la protagonista femenina infantil o adolescente- también muestra la alta calidad narrativa de la ficción novelesca matutiana. Por medio de estas protagonistas -Zazu de *Pequeño teatro*, Matia de *Primera memoria*, Valba de *Los Abel*, por mencionar algunas-, la autora logra proyectar la sombra de un mundo notablemente interiorizado y personalizado en la infancia y juventud femenina, donde se observa un espíritu de rebeldía y de sufrimiento irracional, el cuestionamiento de la propia identidad, y se muestra la gran confusión con la que se encuentran estas protagonistas ante la falta de conciliación con el mundo exterior que les toca vivir.³⁹⁴

Estas narraciones caracterizadas por la sutileza, la pureza y la sensibilidad propia, debidas a la visión femenina, aportan al ambiente novelesco un lirismo melancólico mezclado con emociones inquietantes. Hay casos en los que la protagonista tiene

³⁹⁴ Rafael Mar á de Hornedo hace un resumen muy acertado de las características generales de la protagonista adolescente femenina en la obra de Ana María Matute: “Las adolescentes de Ana María Matute descubren lo femenino en su ternura, en su fondo de inocencia y de pureza, en el predominio de la afectividad sobre la razón, en el melancólico lirismo que vibra en sus almas, al sentirse invadidas por el dolor y la angustia del mundo, por la pasión amorosa. Otros aspectos de la femineidad quedan apenas esbozados. Las heroínas de sus novelas y narraciones breves (la protagonista de *Los niños buenos*, Sol, Valba, Matia...) viven aisladas, desoladamente fuera de todos, rodeadas en su familia de muchachos, participando en sus juegos y aficiones, y ‘odiando ser mujer’, cuando se lo prohibían.”, “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 336.

también el rol de narradora, por lo que su importancia en la estructuración novelesca resultará aún mayor.

El análisis que se abordará a continuación se centra en dos de estas protagonistas-narradoras, Valba Abel y Matia.

5.1.1. Valba Abel: una narración interiormente focalizada

En el capítulo anterior ya mencionamos la forma de estructuración de la novela *Los Abel*. Hay dos voces narradoras en esta obra: una de la pariente de la familia de los Abel y la otra de la propia Valba, que es uno de los personajes principales. La voz de la pariente aparece primero y ocupa los primeros cuatro capítulos hasta que se descubre el diario de Valba y se le cede así la voz a la verdadera protagonista. Como ya hemos señalado, el estilo narrativo de los primeros capítulos hace recordar el ambiente novelesco de Emily Brontë por lo crudo y lo salvaje de las descripciones ambientales. Aparte del ambiente, esa impresión de peculiaridad salvaje se infiltra en la figuración de los protagonistas. Es decir, antes de tomar la voz narrativa, la imagen de Valba junto con sus otros hermanos ya ha sido presentada de forma impresionista. Son más bien unas sombras proyectadas en la memoria de la pariente, o de Eloy, o imágenes de fotos antiguas; todo transmite una sensación oscura y salvajemente deformada. Por ejemplo, la única memoria que guarda la pariente sobre los hermanos Abel ofrece un fuerte tinte oscuro:

En el río, entre los juncos, había cuatro niños que jugaban con piedras y barro. [...] Sólo me miraron un segundo cuatro cabezas alzadas. Eran morenos, delgados. No se parecían entre sí pero todos tenían ojos oscuros, casi negros. (12)

En las descripciones que siguen sobre este mismo escenario de la memoria, la palabra “oscuro” se repite muchas veces, acompañada de la reiterada mención de objetos duros u oscuros como la piedra, el barro, el polvo, etc.

Unas criaturas oscuras jugaban juegos oscuros; piedras, barro. Me esforcé en bajar de la pared, arañándome las piedras, rompiéndome la blusa. Oía el croar estúpido de las ranas. Oscurecía. Recuerdo cómo las sombras perdían su vigor, uniformándose. (12)

Por la fisonomía de la casa abandonada y vieja de los Abel, también se percibe esta visión ajena:

No hay luz electrónica. Sólo lámparas de aceite y algún quinqué de cristal. La escalera me obsesiona como si tuviera vida, como si fuese una violación hollar los peldaños que elevan protestas crujientes bajos mis pies. Está desgastada, y en la barandilla hay huellas de la barbarie infantil, cuchilladas, astillamientos. Pero las heridas no son recientes: están ya barnizadas por una página oscura y brillante que suaviza sus ángulos. (24)

Por medio de las “lámparas de aceite y algún quinqué de cristal” (24), la escalera “desgastada, y en la barandilla hay huellas de la barbarie infantil, cuchilladas, astillamientos” (24), observados por un punto de vista centrado en el presente, la autora trata de recordar la distancia temporal que intenta crear entre la aceptación del lector y la posterior narración de Valba. También se impone una impresión nostálgica proyectada por el peso del pasado.

Ya que el ambiente exterior queda presentado fuera de la narración de Valba, la suya se ocupa de una revelación del interior. Lo “interior”, en este caso, tiene un significado doble. Por una parte, se trata de contar la historia de los hermanos Abel desde dentro del grupo que resulta distante, y es difícil de entender por los otros, como proclama Eloy, el médico que por un momento parece obsesionado por Valba: “¡Qué va a comprender! ¡Qué va a comprender! Es necesario vivir entre ellos y con ellos para saberlo.” (26).

Por otra parte, lo interior también se refiere a la forma de la narración de Valba. En lugar de cumplir la función de una presentadora que cuenta fielmente los sucesos y las anécdotas que les ocurren a los hermanos, la manera de contar de esta protagonista femenina es más bien una versión subversiva de su propio crecimiento psicológico, inspirado o influido por la proyección de los acontecimientos ajenos o propios. Por lo tanto, se notan en el desenlace, la observación parcial y personalizada así como en la elipsis en cuanto a la captación argumental referida a los otros hermanos Abel. Y con respecto a la experiencia de la propia narradora, son dominantes ciertos elementos como la subjetivación de la experiencia, la proporción textual desigual que se dedica al desarrollo interno -reflejado en el abundante monólogo interior-, y al externo -el contar los sucesos cruciales en frases cortas y escasas. Y el ritmo narrativo también se rige, por consiguiente, por una desigualdad evidentemente personalizada: es decir, la subjetivación del tiempo narrativo, que se desliza al abordar la experiencia interna y que se agudiza cuando vuelve a los sucesos reales.

La narración interiorizada de Valba consta, en gran medida, de la introspección de la protagonista adolescente, que trata principalmente de tres problemas: la reflexión sobre la soledad y la intimidad; la nostalgia del pasado infantil y la confusión ante el significado de la vida; y por último su cavilación pesimista sobre el amor.

Debido a la falta del cariño materno (la madre murió cuando Valba era niña), la protagonista sufre una soledad profunda y tiene una vehemente necesidad de ser acompañada y comprendida por otros, lo que la lleva a buscar la intimidad entre los hermanos. La reflexión sobre esta relación sanguínea experimenta un proceso que va de la satisfacción a una desesperación absoluta. Al principio está muy contenta con la intimidad familiar, y el acercamiento físico le proporciona una sensación de coexistencia con los otros hermanos. “Sentados los cinco en el mismo diván frente a la garganta abrasada del hogar, estrechamente unidos, con los pies avanzados hacia los leños. Como un solo cuerpo, vivificado por una misma sangre.” (49-50)

Si me gustaba mirar a través de cada uno de mis hermanos, ¿por qué limitarme a contemplar tan sólo mi imagen en el espejo? Sentí a mis hermanos como a mi sangre, como al sol a través de la piel, como a la misma respiración de la vida. Como si fuera yo un poco de cada uno, como si todos ellos tuvieran un poco de cada uno, como si todos ellos tuvieran algo de mí (53)

A medida que avanza el argumento, se aprecia una creciente confusión por parte de la chica. Con respecto a la relación entre los dos hermanos mayores, Aldo y Tito, como ya hemos señalado al tratar el síndrome cainita, creemos que la actitud confusa que muestra Valba afecta, en cierto sentido, a la eficaz interpretación de las ideas sobre la relación Caín-Abel; pero por parte de la protagonista femenina, si observamos desde la narración homodiegética la inestabilidad emocional y la pasión irracional de la época de la premadurez, éstas quedan acertadamente expresadas gracias a la elección de la voz adolescente. La forma interpretativa de estas emociones toma como vía principal el soliloquio interior de la chica. Por ejemplo, sobre la decepción de la relación sanguínea:

Nunca entendí yo aquello. Y le miré y pensé que llevábamos una sangre idéntica en las venas, y me sentí su hermana.
<<Pero...- reflexioné con amargura-, ¿qué importancia la sangre?>>Sólo importaba el alma que se desbordaba dentro. No éramos, pues, hermanos, no lo éramos. (151)

Igualmente, como testigo del asesinato cometido por Aldo sobre Tito, la fuerte sensación de sorpresa, dolor y confusión; y la decepción de la incapacidad propia de percibir la felicidad, se desahoga en la primera persona, como si se produjera una especie de alarido interior:

Pero algo clamaba en mí repitiéndome que Tito era la juventud y la vida; y su locura, su maravillosa locura superaba a la de Gus y Juan. La locura de Tito era la felicidad. Aldo y yo éramos sombras, reflejos, ecos de la vida tan sólo;

éramos aquellas cenizas grises que parecían muertas... ¡pero que alguien las tocara, que alguien arrojara una hoja y ver á cómo se incendiaba! (231)

Introspecciones semejantes abundan en esta novela, y así el texto subjetivado, que utiliza principalmente la técnica del monólogo interior, es muy abundante en el conjunto de la narración de Valba. Por medio de este recurso, la chica manifiesta de forma directa su mundo interno, que refleja, como ya se ha dicho, la sensibilidad y la inocencia de la propia juventud; la nostalgia del pasado: “Y de pronto, sent í que la infancia quedaba lejos, que se borraba y se perd í irremisiblemente.” (50); la lamentación ante el vacío espiritual: “Luego, otra vez sent í aquel vacío desgarrador e irreparable. Entonces la risa se dobló en un como lamento arrastrado, sin una sola lágrima.” (89); la desconfianza y la negación del amor: “Qué humillación me parec í el amor! Qué humillante y vacío!” (125); así como la pérdida absoluta de la propia identidad y la dificultad de adaptación al mundo real:

Yo no era nadie: yo llevaba en mí fragmentos y fragmentos sin unidad y sin fe. Los ruidos, las voces, los reflejos, me her ían. Los edificios manchaban la eternidad del cielo, y el cielo por su parte pesaba, anonadaba. Me desesperaba la tierra por la continuidad de su redondez. <<Andaré años y años- me dije- y nunca me precipitaré en un vacío infinito; volveré a tropezar con la tierra, me destrozará sobre la tierra de nuevo.>> (210)

Observando las citas arriba referidas, nos damos cuenta del gran espacio que ocupa la narración introspectiva femenina en *Los Abel*. Por supuesto, al ser uno de los más tempranos trabajos de Ana María Matute, algunas de las técnicas no han sido muy bien utilizadas en esta obra -como sucede con los monólogos interiores, que parecen excesivamente abundantes- y la repetida utilización de algunas palabras, así como la frecuente aplicación de frases exclamativas que afectan en ocasiones a la lectura coherente. De hecho, la reiteración y repetición de algunos vocablos en las obras tempranas de la autora ha sido criticada por algunos estudiosos de su época.³⁹⁵

³⁹⁵ Sobre el reproche del estilo narrativo y el lenguaje de Ana María Matute, se pueden ver por ejemplo, Nora, Eugenio, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, op.cit., pp. 265-266; Alborg, Juan

Sin embargo, querríamos reiterar la idea de que el hecho de que la protagonista femenina infantil o adolescente sea narradora, tiene su aportación favorable para la formalización definitiva del propio mundo novelesco matutiano, así como para el enriquecimiento tipológico y la profundización y diversificación de la estética interpretativa en el marco de la creación del mundo infantil de la misma escritora.

5.1.2. Matia: doble punto de vista narrativo

Considerada como una de las novelas más representativas y culminantes en la primera etapa de creación de Ana María Matute, la estructura de *Primera memoria* es verdaderamente precisa y clásica, y puede servir como ejemplo de cómo se elaboran la interacción entre el recuerdo y el presente novelesco.

Entre los numerosos comentarios que se han hecho sobre esta novela, dos de ellos, el de Eugenio de Nora³⁹⁶ y el de Anthony N. Zahareas,³⁹⁷ han tocado el problema de la estructura narrativa en base a una doble visión: una de la protagonista femenina, que tiene aproximadamente catorce años y que presencia y cuenta una historia ocurrida en la isla de Mallorca durante la guerra civil española; y la otra contada por el mismo personaje aunque de forma retrospectiva y desde un espacio temporal distante de las anécdotas contadas. La narración retrospectiva de esta segunda voz muestra claramente la madurez que ha adquirido la protagonista. Por lo tanto, en el análisis que mostraremos a continuación, las distinguiremos llamándolas Matia-adolescente y Matia-adulta³⁹⁸ para facilitar el trabajo y su entendimiento.

Luis, *Hora actual de la novela española, II, op.cit.*, pp. 185-187; etc.

³⁹⁶ Nora, Eugenio de, “*Los mercaderes* (notas de una relectura)”, *op.cit.*, pp. 126-127.

³⁹⁷ Zahareas, Anthony N., “*Primera memoria* como realidad y metáfora”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, 4,1994, pp. 138-166.

³⁹⁸ Sobre la edad aproximada de esta segunda voz narrativa, hemos visto dos opiniones un poco distintas. Una es la de Eugenio de Nora: “*Primera memoria* es, inicialmente, la de estructura más clásica y sencilla: toda ella en primera persona, el texto corresponde a la evocación que una mujer de edad indeterminada, joven, pero ya distante de lo que cuenta, hace de la etapa que se inicia a sus doce años, cuando la niña, huérfana de madre, llega a casa de la abuela, en Mallorca, y termina a sus catorce, o ya al borde de los quince, etapa que, en el verano final, coincide con el principio de la guerra civil.”

En esta novela las dos voces narrativas del mismo personaje en distintas etapas temporales no se distinguen de forma explícita, sino que sólo se perciben por la diferencia en el tono narrativo, así como por las distintas sensaciones que transmiten. Generalmente observamos una doble visión mezclada y yuxtapuesta, que forma dos niveles en un mismo texto interactivo.

Otra técnica que complica aún más el nivel narrativo de esta novela es la frecuente presencia de frases entre paréntesis. Por medio de estos subtextos percibimos una función complementaria, explicativa o reflexiva: algunos añaden una explicación o segunda observación detallada que completa el argumento que se cuenta en el texto normal: “Con su porcina vista baja, la veía huir (como vería, tal vez, huir su turbia vida piel adentro), y se le caía el bastón y la caja de rapé (todo su pechero manchado) y aullaba: -¡Borja!” (23); o comentarios y reacciones sensoriales sobre la anécdota recientemente ocurrida:

-Ven aquí insensata. -dijo. Y suavizó la voz, como cuando nos encontramos en la logia, por la noche.

(De pronto parecía que había pasado mucho tiempo desde aquellas conversaciones, desde aquellos furtivos cigarrillos.) (160)

En el último caso, es fácil encontrar la intervención de la voz de Matia-la adulta: “Eché a andar muy segura de mí. Y aunque no le oía, sabía que venía detrás, que vendría siempre. (Y cuánto me dolió después. O, al menos, cuánto me dolió en algún tiempo, que ahora ya parece perdido.)” (153)

op.cit., p. 126.

Otro cálculo viene de Anthony N. Zahareas: “*Primera memoria*, recuerdos de una adolescente narrados por ella misma con literatura, debe estudiarse desde las dos perspectivas que se manifiestan dentro de la novela: la de las experiencias sociales de Matia en 1936 recordadas 23 años después en sus memorias publicadas; y la del proceso historiográfico de cómo se ha hecho esta novela publicada en 1959.”, *op.cit.*, p. 138. En el análisis de Zahareas, parece que la voz de la adulta ficcional es la misma que la de la propia escritora Ana María Matute.

Pero teniendo en cuenta que esta novela no es estrictamente una obra autobiográfica sino una ficción novelesca, es dudosa, al menos, esta identificación. En esta tesis estamos de acuerdo con la idea de Eugenio de Nora, ya que en el propio texto no hay señales explícitas de la exacta distancia temporal. Simplemente denominamos a la segunda voz como la de Matia-adulta, por la visión más madura en comparación con la primera voz narrativa.

Gracias a las técnicas mencionadas, conocemos la función del doble punto de vista femenino en esta novela. Aunque el tiempo cronológico de la historia principal es de una duración de sólo algunos meses de verano durante la guerra civil, la yuxtaposición de los dos puntos de vista, que aparecen a veces incluso de forma variada -subtextos entre paréntesis-, hace posible el reflejo fragmentario pero multifacético del mismo suceso histórico, de una forma más completa y en un nivel más profundo; asimismo, permite mostrar las sensaciones más primitivas sucedidas en el mundo infantil y las reflexiones retrospectivas, pero igualmente subjetivadas de una mujer sensible para que entre las dos formen un texto de tono nostálgico, reflexivo y subjetivo.

Además, la aplicación del doble punto de vista tiene una función especial: la acentuación del sentido irremisible de la infancia y la transmisión nostálgica de una época perdida. Esta novela tiene como título “memoria”, y gracias al doble punto de vista se nos permite conocer una memoria duplicada en dos niveles. Por una parte, en el nivel más obvio, la historia principal que cuenta las anécdotas de la vida de la chica en la isla de Mallorca durante varios meses de la guerra civil constituye en sí misma un recuerdo, desde la perspectiva de Matia-adulta; en este sentido, toda la novela se puede considerar como la recuperación de un periodo determinado y pasado de la vida, concretamente el periodo de la transición de la niñez a la adolescencia, antes de entrar formalmente en la etapa madura de los adultos. Interesante y curiosamente, desde la perspectiva de la visión de Matia-adolescente, percibimos también un consciente sentido de pérdida. La niña en proceso de crecimiento y transformación hacia la madurez, sostiene una visión retrospectiva en vez de mirar hacia el futuro. Para la adolescente, la verdadera felicidad queda ya atrás de forma irremediable:

¡Me gustaba tanto! (Y me callé y me vino de golpe todo, los bosques y el río, y un nudo en la garganta. Y Andersen, y Alicia en el espejo, y Gulliver... Y un capitán de quince años, y aquellos ríos enanos, trazados con un palo en el barro. Los ríos que yo creaba para los gnomos, en la tierra mojada de la acequia. Y aquellas flores amarillas, con forma de sol, que ponía en las cerraduras de las

puertas, y los gritos de los cuervos, que repetía el eco, en las cuevas; y la voz de Mauricia [...] ³⁹⁹ (147)

Consecuentemente, la lamentación por un periodo anterior al presente se transmite por medio de la manipulación de distintas técnicas por parte de la escritora; y la expresión directa a través del monólogo interior de la protagonista también es muy abundante:

Menos mal que llevé conmigo, escondido entre el jersey y el pecho, mi Pequeño Negro de trapo-Gorogó, Deshollinador-, y lo tenía allí debajo de la almohada. Entonces comprendí que había perdido algo: olvidé en las montañas, en la enorme y destartada casa, mi teatrillo de cartón. (19)

Yo pensaba: << ¿He perdido? No sé sólo sé que no he encontrado nada. >> (Y era como si alguien o algo me hubiera traicionado, en un tiempo desconocido.) (25)

Si observamos desde esta perspectiva, la nostalgia revelada por la Matia-adolescente supone, a su vez, un intento de doble recuperación del paraíso perdido dentro de otro marco novelesco que también tiene el carácter de haber sido recuperado. La recuperación de la infancia perdida en el doble nivel añade a la novela un reflejo del pasado, de lo retrospectivo.

Visto desde la perspectiva de Matia-adolescente, lo que procura recuperar la protagonista es su infancia, y más concretamente el período de verdadera felicidad antes de su llegada a la isla. Por una parte, su verdadero paraíso se ha perdido de manera irremisible, ya que en el texto se encuentra muy poco espacio destinado a la descripción de ese periodo feliz de su vida; y por otra parte, el porvenir es algo negativo y rechazable. La adolescente se encuentra entonces en una situación de confusión que ella misma encuentra difícil de definir; en este sentido, conlleva el tema

³⁹⁹ Este párrafo recoge la única memoria positiva de la infancia de Matia antes de ir a la isla. La recuerda durante las conversaciones amistosas con Manuel. En contraste, los otros recuerdos sobre la infancia tienen un matiz amargo, y están llenos de tristeza debidos a pérdidas irre recuperables.

de la pérdida del “yo”. En varias ocasiones la chica manifiesta su confusión ante la propia identidad, que se sitúa a medio camino entre la mujer y la niña:

Qué extranjera raza la de los adultos, la de los hombres y las mujeres. Qué extranjeros y absurdos, nosotros. Ya no éramos ni ños. De pronto ya no sabemos lo que éramos. Y así sin saber por qué de bruces en el suelo, no nos atrevamos a acercarnos el uno al otro. (118)

Borja y yo nos miramos a los ojos. Él estaba muy serio, y por primera vez pensé que ya no era ningún niño. (No era un hombre, no. Pero ya no era un niño.) (220)

La protagonista es consciente de los cambios que ella misma experimenta, así como de lo que va a llegar a ser. La repugnancia y la pérdida de la propia identidad se manifiestan en comportamientos inadecuados, tales como hacer cosas prohibidas por los adultos, como en una especie de rebeldía. Pero no es una rebeldía racional, sino que más bien sirve de exteriorización espontánea e inconsciente de la infelicidad interior infantil. Ana María Matute hace referencia a la presencia en su obra de la rebeldía infantil en una entrevista:

Yo no tenía una idea muy clara de estas cosas, pero había una rebeldía interior que se manifestaba contra todo este mundo. Poco a poco fui conociendo escritores más o menos de mi edad y nos reuníamos. La única revolución importante en la que yo creo es la revolución interior, la que está dentro de uno mismo.⁴⁰⁰

La rebeldía de Matia-adolescente es precisamente una representación de estas afirmaciones de la autora. Se trata de un espíritu indócil y rebelde, contrario a algo que la propia protagonista, con sus pocos años, no sabe descifrar: “Sin saber por qué ni cómo, allí me sentí malévol y rebelde,” (21); “Algo había que me impedía obrar, pensar por mí misma. Obedecer a Borja, desobedecer a la abuela; ésa era mi única

⁴⁰⁰ Farrington, Pat, *op.cit.*, pp. 75-76.

preocupación, por entonces. Y las confusas preguntas de siempre, que nadie satisfacía.” (59)

La rebeldía manifestada por este personaje femenino es semejante a la de otras protagonistas, como Valba Abel de *Los Abel*, Zazu de *Pequeño teatro*, etc., y se puede entender como una forma de representar la confusión y la preocupación por la pérdida de la identidad del “yo”, que experimentan estas jóvenes en esa etapa premadura e inestable de la vida.

Ahora bien, volvamos al tema de la doble recuperación del paraíso perdido en *Primera memoria*. Si consideramos la de Matia-adolescente como la búsqueda de un paraíso de felicidad que ella había vivido verdaderamente, la otra recuperación, es decir, el recuerdo de Matia-adulta sobre su vida adolescente en la isla, sería difícil de definir como paraíso. En vez de compararlo con la Isla de Nunca Jamás (252), este periodo de transición entre infancia y adolescencia sería más parecido a la caja de Pandora. Porque en este periodo la protagonista empieza a conocer la maldad de la naturaleza humana e incluso del propio mundo infantil. La hipocresía y la astucia de Borja; el odio y la calumnia de Borja hacia Manuel y la trampa planteada con la que lleva al inocente al reformatorio; la matanza y el rencor entre la gente por causa de la guerra; incluso la propia traición de Matia a la amistad con Manuel, forman parte de una infancia (adolescencia) de recuerdo amargo y doloroso. Pero vista desde la perspectiva de Matia-adulta, la actitud manifestada hacia la pérdida de la inocencia y el ingreso en la madurez es igualmente negativa, como revela la protagonista en forma de monólogo interior: “Era horrible dejar de ser ignorante” (183); “En aquel momento me hirió el saberlo todo. (El saber la oscura vida de las personas mayores, a las que, sin duda alguna, pertenecía ya. Me hirió y sentí un dolor físico.)” (248)

Generalmente se nota en la narración de Matia-adulta un pesimismo absoluto ante la vida humana, en contraste con el espíritu rebelde que a veces transmite el mismo personaje en su adolescencia. La ideología de Matia-adulta coincide con un criterio que mantiene la escritora Ana María Matute y que ha manifestado en más de

una ocasión, que es la idea de que “el niño no es el proyecto de un hombre, sino que el hombre es lo que queda.”⁴⁰¹ Por medio de *Matia-adulta*, la autora transmite la idea de que el único periodo de la vida que vale la pena vivir queda ya atrás, en la infancia perdida:

Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca de escenas como aquélla? ¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno? (24)

(No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) (252)

5.2. El mundo interno infantil visualizado

A través del análisis realizado, hemos mostrado algunas peculiaridades de las protagonistas infantiles y adolescentes en la obra de Ana María Matute, y hemos podido observar cómo la escritora crea un mundo literario propio, caracterizado por la subjetividad y un lirismo poético dominado por pasiones irracionales, interiorización y confusiones retrospectivas. La adaptación de algunas protagonistas femeninas como narradoras facilita la expresión emocional directa, así como la estructuración novelesca de carácter fragmentario y subjetivo.

En cuanto a las técnicas que soportan el estilo personal de la autora, además de la aplicación del monólogo interior, las elipsis, los discursos fragmentarios narrados desde diferentes puntos de vista y voces narrativas, entre otras manipulaciones narratológicas ya señaladas, una característica importante de la escritora consiste en su gran capacidad para exteriorizar las emociones internas y así otorgar un carácter humanizado y subjetivado a los objetos o materiales externos.⁴⁰² De este modo

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰² En este sentido, Wythe George señala en “The World of Ana María Matute” que “Matute’s special

consigue una especie de asimilación a lo exterior para que represente y transmita las sensaciones no visibles. Con el fin de ofrecer ejemplos concretos de estas técnicas y de presentar desde otra perspectiva el tema de la infancia, a continuación trataremos de la observación estética de dos temas muy importantes para la figuración del mundo interno de la infancia matutiana: la soledad o la incomunicación; y la resistencia a la madurez o el deseo de huida.

5.2.1. La soledad exteriorizada

Si tratamos de encontrar un hilo conductor del conjunto de la creación literaria de Ana María Matute, el tema de la soledad cumple esta demanda. La sensación de sentirse solo constituye una de las emociones principales que caracteriza todas las obras de la escritora; y supone, a su vez, una tortura para casi todos los protagonistas, sean niños, adolescentes, adultos o viejos. Como afirma la misma escritora: “La soledad es algo que está siempre en casi todos mis libros. Un sentimiento de gran soledad, de incomunicación. Si algo une a muchos de sus personajes es que están muy solos.”⁴⁰³ Y los protagonistas infantiles tampoco están excluidos por esta soledad matutiana. Según la autora, la soledad sentida en la infancia es una “soledad máxima”,⁴⁰⁴ probablemente más acentuada por la frágil sensibilidad infantil. Estudiosos como Raquel Flores-Jenkins descubre algunos rasgos de la soledad infantil tales como la pasividad y la “conciencia esporádica de su soledad que tienen los niños”.⁴⁰⁵ La conciencia de la soledad se transmite primordialmente por las expresiones directas, tomando forma de monólogo interior en la mayoría de las novelas matutianas. Por ejemplo, en la novela que acabamos de señalar, *Primera*

talent lies in extracting the invisible interior reality from the visible reality of the external world.”, *op.cit.*, p. 19.

⁴⁰³ Farrington, Pat, *op.cit.*, p. 79.

⁴⁰⁴ “Es (Matia) un ser que está marginado de todo y encima es una niña. Es la soledad máxima.” *Ibid.*

⁴⁰⁵ Flores-Jenkins, Raquel, “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 186.

memoria, la soledad también es uno de los aspectos principales del ambiente novelesco. La protagonista es muy consciente de la sensación que les atormenta no sólo a ella misma sino también a su primo Borja, y la autora no duda en expresarlo directamente a través de la narración de Matia-adolescente: “En casa de la abuela, hubo frialdad y promesas de grandes correcciones. Por primera vez, si no la simpatía, me gané la oculta admiración de Borja, que me admitió en su compañía y confidencias.” (21)

Su extraña relación con Borja entre amigos, cómplices de un comportamiento rebelde y enemigos con respecto al asunto de Jorge de Son Major y de Manuel, empieza por la mutua necesidad, derivada de un opresor sentimiento de soledad: “Borja no me tenía cariño, pero me necesitaba y prefería tenerme dentro de su aro, como tenía a Lauro.” (24); “Me pareció que era verdad, que estaba muy solo, que yo también lo estaba y que, tal vez, si no hubiera sido por aquella soledad, nunca habiéramos sido amigos.” (56); “(Tal vez, pienso ahora, con toda tu bravuconería, con tu soberbio y duro corazón, pobre hermano mío, ¿no eras acaso un animal solitario como yo, como casi todos los muchachos del mundo?)” (39)

O como en *Pequeño teatro*: “Lo cierto es que estaba solo. Sentirse solo, después de tantos años, le producía una angustia indefinible.” (15); “Una gran soledad se ceñía enteramente a ella. Era en aquellos momentos cuando Zazu se sabía sola. Sola y pequeña, extrañamente débil y pequeña, avanzando por entre las casas de la población mezquina y gris.” (27) O como en *Los Abel*: “Todo parecía vivir muy lejos de mí cada vez me sentía más aislada, y a veces me internaba en el bosque a paladear mi soledad o a oír el ruido del tronizador, porque, como antes, allí andaba talando chopos.” (228); etc.

Otros ejemplos de una directa expresión de la soledad son muy abundantes, quizá incluso excesivamente abundantes en algunas de las primeras obras de Ana María Matute, y probablemente las palabras “soledad” y “solo” son algunas de las de uso más frecuente en el vocabulario matutiano de esa época. Sin embargo, aparte de la

forma de monólogo interior en primera persona, la autora aplica otras muchas técnicas para expresar la sensación de la soledad, según se verá en el resto de este subcapítulo.

5.2.1.1. La fiesta: antítesis de la soledad, el efecto de contraste

De acuerdo con lo que hemos señalado, la soledad es una etiqueta permanente de los protagonistas infantiles en la obra de Ana María Matute. El mundo inventado por los personajes crea el efecto de un espacio cerrado, aislado del entorno que les rodea, dentro del cual ellos se someten a sufrimientos y pensamientos propios, y se mantienen completamente ajenos al ambiente externo. Para lograr un efecto más agudo de soledad, la autora suele ponerlos en un entorno extremado que contrasta con la felicidad, para así revelar el fuerte choque que experimentan los protagonistas solitarios.

A lo largo de la obra matutiana, la fiesta es un escenario bastante recurrente; la encontramos por ejemplo en *Los Abel*, *Primera memoria*, *Pequeño teatro*, el cuento “La fiesta” que pertenece a la colección de cuentos *Historias de la Artámila*, y “Muy contento” de *Algunos muchachos*, por mencionar algunos. La autora describe estos escenarios festivos tratando de transmitir la sensación de una felicidad exagerada, de un sentido falso e irreal, que contrasta con el carácter general de las novelas. Y casi siempre se percibe la imagen solitaria de algunos protagonistas que suponen un vívido contraste con el ambiente festivo. Por medio de la mirada introspectiva e indiferente, el festival colorido palidece, la sombra de la soledad aumenta y todo transmite la sensación de un fuerte choque, que es habitual en la obra de la autora. Veamos ahora algunos ejemplos concretos:

En *Los Abel*, la Navidad es una marca temporal que se repite varias veces, indicando el transcurso del tiempo y reflejando el desarrollo del mundo psicológico de la narradora, Valba. La actitud de la chica hacia la fiesta varía entre una alegría

cariñosa, producida por la unión de los hermanos en la celebración festiva, y la indiferencia e incluso la repugnancia. El siguiente párrafo puede servir como prueba:

En esto llegaron las fiestas anuales del pueblo.

Ya desde por la mañana trajo el viento, por sobre las copas de los chopos, la música chirriante. Y me sorprendió encontrar en aquellos fragmentos retardados un encanto insólito, en la mañana tormentosa. Quizá todo fuese igual: una bonita mentira rota en pedazos espaciados, llegando de lejos hasta clavarse en el alma con un pequeño estremecimiento. Pero sólo de lejos: ya que cuando me acercaba, a medida que los sonidos iban acordonándose y fundiéndose, todo se reducía a un ruidoso chasquido de platillos y trompetazos, brillando bajo la luz, sobre el quiosco de la plaza. Quizá todo fuera igual. Y pensando en esto me encogí de hombros y cerré bruscamente la ventana. (114)

Los adjetivos utilizados para describir el ambiente festivo tienen un tinte sentimental. Las palabras “chirriante”, “insólito” y “tormentoso” indican claramente la falta de interés y la repugnancia producida por la celebración en la mente de la protagonista.

Cabe señalar el punto de vista del escenario: el personaje mantiene una observación desde un punto cercano, pero obviamente fuera del ambiente -desde la ventana. Así la distancia espacial creada entre la fiesta y el “yo” narrativo le permite a la protagonista una reflexión introspectiva sobre la escena: la alegría festiva es una “bonita mentira rota” porque sólo es excitante y produce estremecimiento vista desde lejos, y desde una distancia suficientemente cercana para captar la verdad, “cuando me acercaba”, se convertirá en “un ruidoso chasquido de platillos y trompetazos”. La indicación de posiciones, de lejos y de cerca, no supone solamente una distancia física sino también psicológica. Es una barrera que pone la misma protagonista entre la felicidad de “lejos” y su soledad de “cerca”. Se percibe así un sufrimiento de sentido contradictorio: por una parte, ansía la felicidad, porque verdaderamente le produce un “encanto insólito”; por otra parte, una repugnancia innata lo rechaza. Por último, la acción de la chica de cerrar bruscamente la ventana simboliza el auto-encierre

espontáneo de la posibilidad de comunicación y conciliación con el entorno y el completo sometimiento a la soledad.

Un escenario semejante lo encontramos en *Primera memoria*. Para entender bien el siguiente ejemplo, es necesario presentar primero a un personaje de la novela: Jorge de Son Major.

Viejo marinero y pariente de la familia de la abuela -que es el símbolo del control y del poder social en el texto-, Jorge de Son Major, por el contrario, es una figura marginada por la sociedad de clase media-alta -la abuela le odia y nunca habla con él-; demonizada -según los otros chicos y el Chino, “vivía siempre en el Delfín, como en un barco fantasma,”(106); y “Los niños le tienen, porque sus madres les dicen: si no eres bueno te llevarán al señor de Son Major. Es el castigo de Dios.” (107); sin embargo misteriosa y fascinante- es el ídolo y héroe de Borja, y los rumores que cuentan la leyenda de su experiencia en el mar le convierten en el símbolo de la libertad, poderoso y al mismo tiempo temido en la imaginación de los chicos. Es también una figura clave que despierta el odio de Borja hacia Manuel, ya que Borja siempre sueña con ser el hijo de Jorge aunque en realidad Manuel es el verdadero hijo.

Sin embargo, observando desde el punto de vista de Matia-adolescente, Jorge de Son Major es simplemente un hombre triste, viejo y cansado, que sufre la misma soledad que ella. Incluso la protagonista se identifica con el viejo por compartir con él semejantes sensaciones negativas:

Jorge no era como lo imaginamos. No era ni el dios, ni el viento, ni el loco y salvaje huracán de que hablara Es Marín, el Chino y Borja mismo. Jorge de Son Major era un hombre cansado, triste, cuya tristeza y soledad atraían con fuerza. Viéndole, oyéndole hablar, mirando su cabello casi blanco, sentí que amaba aquel cansancio, aquella tristeza, como nunca amé a nadie. Acaso poseía cuanto yo deseaba. [...] Porque encontraba en el cansancio de Jorge algo como un regreso mío en él, hacia un lugar que ni siquiera sabía nombrarme. (202)

Con estos conocimientos señalados, en el escenario en el que Borja obliga con malicia a Manuel a ir a la casa de Jorge junto con otros chicos, la descripción de la reacción de Jorge es muy parecida al modelo que suele utilizar la escritora: el escenario es como un cuadro que visualiza vivamente el contraste entre la sombra de la figura solitaria y la multitud, que disfruta de una felicidad casi carnavalesca:⁴⁰⁶

Todos beb ámos, y Jorge se re á de lo que le cont ábamos. Sólo de tarde en tarde dec á alguna palabra. Escanciaba más vino en nuestras copas, no nos miraba: especialmente a Manuel y a mí Y en medio de nuestra estúpida algarab á, de preguntas necias y necias explicaciones, qué lejano, y sobre todo, qué solo, estaba él. Y me dije: <<Mucho más solo aquí entre nosotros, que cuando está con sus rosas y con las palomas.>> (204)

Aunque en este caso la misma protagonista joven no es el centro de observación, nuestro análisis tendrá más sentido si recordamos la identificación que siente la niña con el viejo. En el párrafo arriba citado, las palabras que indican la distancia psicológica reaparecen, como sucede con “lejano” y “solo”; se trata de una observación muy subjetiva que no solamente se refiere a la sensación solitaria de Jorge vista por la chica, sino que también transmite el mensaje de la propia experiencia interior de la narradora. Cabe señalar que la misma protagonista también está entre los niños que beben, r íen y disfrutan alrededor de Jorge, pero obviamente Jorge no es la única figura solitaria, pues Matia tampoco forma parte del ambiente feliz; de ahí las observaciones sobre el fuerte contraste con la soledad. En este sentido, la descripción de Jorge es en realidad una proyección que revela el propio mundo interior de la protagonista.

⁴⁰⁶ Para ofrecer más pruebas de nuestra denominación “felicidad carnaval”, hay estudios en los que se compara a Jorge de Son Major con Dionysus, el dios del vino: “In a central section of the novel Jorge appears as a specific deity of the Olympian pantheon. When the children: Matia, Manuel, those of borja and those of Guiem, visit Son Major, and the only occasion when the reader is directly confronted with Jorge, he appears as Dionysus. He seats the children at a long table with himself at the head, Manuel at his right hand, Matia at his left. In his aspect of Dionysus, the god od wine, he gives them a great deal of that beverage to drink.”, Zahareas, Anthony N., “*Primera memoria* como realidad y metáfora”, *op.cit.*, p. 200.

Además de los dos ejemplos que acabamos de analizar, en la obra de Ana Mar á Matute la referencia a la fiesta como contraste con la soledad aparece con cierta frecuencia.

Por ejemplo, en la novela *Pequeño teatro*, el teatro de Anderea siempre es algo simbólico que enlaza todo el desarrollo argumental; la presentación de su “teatrito” es como una fiesta, y supone una felicidad exagerada y falsa para la gente del pequeño pueblo que disfruta de poco espacio para el ocio. Ana Mar á Matute sabe yuxtaponer los dos escenarios, el de la concurrida asistencia al teatro, y el enfoque en la otra posición, ajena y marginada, de los personajes principales. En este caso, el ambiente festivo sirve como telón de fondo que destaca la singularidad que quiere transmitir a través de sus protagonistas. Veamos como ejemplo de la afirmación el siguiente párrafo de la novela:

Un enjambre de muchachos subían por la callejuela, corriendo, charlando. Todos acudían al teatrito de Anderea. Iléroriak miraba a Marco. La luna iluminaba su cabeza, planteándola con vívidos destellos. Marco hablaba, hablaba con una voz distinta, y todo él, de pronto, parecía transformado. El muchacho no comprendía el sentido de sus palabras ni lo comprendería jamás. (94)

Un aspecto muy semejante en la misma novela consiste en la acentuación de la soledad de Kepa, padre de Zazu, hombre rico, de posición social importante en el pueblo, pero torturado igualmente por la soledad. Su paso por el barrio marinero en la celebración de la fiesta y la soledad que traspasa hasta lo más profundo de su espíritu –como en el caso de Valba y el de Matia-, es tan típicamente matutiana que no necesita más explicación:

Durante todo el día la alegría se desbordó en el barrio marinero. Una persona amable regaló un pellejo de vino, y los pescadores, sus mujeres y sus hijos bebían a más y mejor. [...] Beber, tal vez, era la mayor alegría de sus vidas. El párroco aseguraba severamente que los días de fiesta eran días de pecados. Después de tantos años, Kepa subió de nuevo al barrio pescador. Cada piedra, cada destello azulado, fugaz, de aquellas callecitas, cada canción, era un

recuerdo vivo y punzante en su memoria. [...] En la garganta de Kepa algo se anudó, amargo, triste y muy lejano. (241)

“La fiesta” es un cuento breve recogido en el libro *Historias de la Artámila*, y en él la autora toca también el tema de la fiesta y la soledad infantil. Aunque la técnica es un poco diferente de la que acabamos de referir, es necesario analizar algunos aspectos del mismo para completar el tema del que estamos tratando.

Nos encontramos ante una historia triste de la protagonista –Eloísa-, hija de una de las criadas del alcalde del pueblo de la Artámila. Es una chica inocente, o mejor dicho, ignorante, según la definición de la propia autora, que “hablaba despacio y poco”⁴⁰⁷ (77) y que “no sabía leer y escribir.” (77) Cuando se le muere la madre, el alcalde decide darle el trabajo de pastora, viendo lo torpe, pesada pero robusta y fuerte que es. Así empieza la vida solitaria de la niña, alejada del pueblo y aislada en el monte junto con los animales.

El cambio ocurre cuando la niña cumple quince años y la invitan a asistir a la fiesta anual que va a celebrarse en pocos días. Desde aquel entonces, la idea de la fiesta se arraiga en el corazón de Eloísa como “algo se le había colado en el pecho que le quitaba la paz”, (80) hasta convertirse en la única cosa en la que piensa. El soliloquio de la protagonista muestra su gran deseo por tener una vida normal, por escapar de la soledad: “<<Como las chicas del pueblo. Como todas las chicas del pueblo. Habrá buenas fiestas para mi boda. Cuánto me gusta la fiesta.>> No podía pensar en otra cosa. Nunca había pensado así en nada.” (80)

Sin embargo, cuando llega el día de la fiesta, la niña, que ayuda a trabajar en la cocina y que se ha excitado demasiado ante esa circunstancia, se queda dormida durante largo tiempo y se queda sin ir. Dos días después, aparece muerta en el monte.

En este cuento, la fiesta tiene, sin duda, un significado simbólico; no sólo se trata de un festival de entretenimiento sino de un símbolo de la vida normal que no puede tener la protagonista, y es una manera de escapar de la soledad. En comparación con

⁴⁰⁷ Matute, Ana María, *Historias de la Artámila*, Barcelona, Destino, 1961 (primera edición); Barcelona, Plaza&Janés, 1999. Todas las citas de este libro están tomadas de esta edición.

las obras que citamos anteriormente, en las que los protagonistas son conscientes de la soledad y rechazan casi espontáneamente la oportunidad de abandonar esa situación, la soledad en esta protagonista es más pasiva: como el alcalde le ha dicho que trabaje de pastora se aleja de la vida normal, y la imposibilidad de asistir a la fiesta también sucede contra su voluntad -se quedó dormida sin querer. Sin embargo, podemos percibir todavía en este cuento el conflicto antitético entre el personaje solitario matutiano y el ambiente festivo.

Como resumen de lo que se ha señalado, en la obra de Matute la fiesta aparece como una imagen recurrente que representa la felicidad y la alegría; la referencia al escenario feliz es descrita de una manera aguda, pues la escritora suele poner a sus protagonistas solitarios en un marco de ambiente bueno y agradable para que las dos partes formen un vívido contraste.

5.2.1.2. El espejo: metáfora ampliada de la imagen de la soledad

El texto novelesco matutiano, visto en conjunto, es una narración en la que abundan metáforas, alegorías y analogías, algunas de las cuales resultan poco comunes con respecto al significado de su uso habitual. El tema de la soledad, aparte de su expresión directa por parte de los protagonistas, se interpreta también por medio de la afinidad metafórica con los objetos materiales. La metáfora matutiana del espejo es un buen ejemplo.

El símbolo del espejo es bastante frecuente en las creaciones literarias, y en su uso habitual ha sido tratado según su capacidad “para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal” o como “símbolo de la multiplicidad del alma”.⁴⁰⁸ En el contexto literario posmoderno, la metáfora del espejo se ha convertido en la favorita de ciertos escritores. Jorge Luis Borges, por ejemplo, se

⁴⁰⁸ Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2001, pp. 200-201.

refiere al espejo como una expresión de la multiplicación falsa del “yo” y una vía para conocer la incógnita. La preferencia por la metáfora del espejo se debe posiblemente a las características que comparte con la doctrina literaria posmoderna –la multi-posibilidad, la indefinición, la inseguridad, entre otras.⁴⁰⁹

El uso de la metáfora matutiana del espejo, en la mayoría de los casos, también es un reflejo del mundo interno del personaje. La metáfora, por medio de la imagen falsamente reflejada de los personajes, tiene como objetivo transmitir un mensaje de inseguridad, pasión, confusión o soledad, entre otras sensaciones que sufren los protagonistas.⁴¹⁰ Generalmente, los personajes que proyectan su sombra en la metáfora del espejo matutiano son femeninos, y el espejo sirve como una vía en la que se refleja el mundo interno deformado de las protagonistas a las que se clasifica con la expresión de “las chicas raras”, un grupo de mujeres con un espíritu de ruptura propio de la novela española de posguerra.

En *Los Abel*, cuando Valba decide ingresar a su hermana pequeña en el colegio y empieza a escribir una carta destinada a ese lugar, la vacilación e inseguridad se transmiten precisamente por el espejo:

Subía mi habitación, y escribía la superiora del colegio donde yo había pasado interna ocho años. A medida que chirriaba la pluma sobre el papel, notaba en la muñeca una tensión agotadora, que me instaba a levantarme y mirarme al espejo, no sé por qué me contemplaba un instante y veía mis ojos demasiados grandes, y algunos mechones de cabello negro enroscándose en torno a mi garganta. (137)

La imagen de sí misma reflejada en el espejo, que destaca intencionalmente los ojos y el cabello –indóctiles- de la chica, aparte de describir por el aspecto físico el carácter singular de la protagonista, transmite la sensación de inseguridad de su

⁴⁰⁹ Sobre el motivo del espejo en la literatura, véase López Martínez, M^a Isabel, *La mujer ante el espejo: un motivo literario y artístico*, New York, Edwin Mellen Press, 2008.

⁴¹⁰ En este sentido, la utilización del mismo símbolo en la obra de Ana María Matute no tiene un carácter muy distinto, excepto por el énfasis que pone la autora en la ídole fragmentaria y en la faceta negativa representada por la irreconciliación consigo misma, según analizaremos más adelante.

decisión, acompañada del recuerdo de su propia experiencia desagradable en el colegio, recuperado a través de su propia imagen en el espejo:

Mi letra grande y fea manchaba el papel con inseguridad nerviosa. Y nacían las frases bruscas, lacónicas. Duras y mal engranadas. Era como si a través de ellas se abriese paso, a mi pesar, una vena roja e hinchada, con su verdad palpitante [...] <<Envó esta pequeña para que estrangulés en ella cualquier anhelo de vida, a fuerza de dulzona hipocresía.>> (138)

En otra novela de la misma autora, *Pequeño teatro*, la referencia al espejo de Zazu tiene una función parecida. La contemplación de la propia imagen de la protagonista está dotada de un sentido auto-reflexivo y auto-crítico. Para Zazu, el espejo “siempre fue amigo” (273), porque se identifica con el otro “yo”, reflejo de sí misma que también sufre de la soledad y tristeza: “Zazu se miraba al espejo y se veía quieta, se veía menuda y sin importancia alguna, dentro del mundo.” (273) A través de la duplicación de la propia imagen, percibimos la soledad e inquietud de la chica, técnicamente visualizada y aumentada:

El espejo de Zazu, aquel espejo grande y oval que la vio siempre, retenía ahora toda la habitación. A la muchacha, a su frente sombría, a su entero corazón. Frente al espejo, Zazu estaba quieta, llena de gritos y voces, de lejania y de tristeza presente. (273)

Aún más, viendo el propio “yo” en el espejo, la protagonista se analiza y se critica de manera casi cruel, por lo que se percibe una sensación amarga ante el fracaso de la reconciliación consigo misma: “El espejo de Zazu retrata solamente su inutilidad, su gran tristeza, su huida.” (273) La desesperación pesimista hacia la vida no sólo se refleja en su actitud negativa de huir del entorno exterior, sino que también se agudiza en una sensación de hastío, incluso hacia sí misma: “Zazu seguía mirando sus propios ojos llenos de mentiras, sus ojos llenos de esferas planteadas, balanceándose al impulso de la brisa, una noche de Navidad.” (274) El espejo, en este

caso particular, ha sido tratado como una especie de símbolo de la fragmentación del “yo”.

En *Primera memoria*, la imaginación de Matia recuerda los cuentos de hadas clásicos de Andersen, Carroll y Barrie, y propone un mundo alternativo al real como refugio y evasión espiritual de la protagonista.⁴¹¹ Entre los cuentos de hadas favoritos de la autora, menciona a menudo *Alicia en el mundo del espejo* de Carroll:

El momento en que Alicia atraviesa la cristalina barrera del espejo, que de pronto se transforma en una clara bruma plateada que se disuelve invitando al contacto con las manitas de la niña, siempre me ha parecido uno de los más mágicos de la historia de la literatura, quizá el que ofrece un mito más maravilloso y espontáneo: el deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos.⁴¹²

El espejo, visto en este contexto, constituye una especie de “barrera” entre el mundo real, lleno de amargura y tristeza para los protagonistas infantiles matutianos, y otra posibilidad imaginaria donde la fantasía y todos los deseos infantiles son posibles. Aunque atravesar al otro lado sucede en los cuentos infantiles de Matute, así como en la obra para adultos de su segunda etapa de creación,⁴¹³ en *Primera memoria* la barrera del espejo supone una dificultad insuperable que corta la puerta de evasión hacia otra posibilidad alternativa, y mantiene a los protagonistas en este lado real, torturados por la soledad. Veamos cómo se interpreta el fracaso de la imaginación por medio de la imagen del espejo en esta novela:

Oí cómo trajinaba y la imaginé como siempre, entre nubes de vapor que empañaban el espejo y le daban un aire aún más irreal y misterioso. <<Alicia en el mundo del espejo>>, pensé más de una vez, contemplándome en él, desnuda y desolada, con un gran deseo de atravesar su superficie, que parecía

⁴¹¹ En el siguiente subcapítulo vamos a tratar especialmente el tema de los cuentos de hadas en *Primera memoria*.

⁴¹² Matute, Ana María, “En el bosque”, *op.cit.*

⁴¹³ Por ejemplo, el cuento para niños “El país de la pizarra” cuenta la anécdota de unos niños valientes que atraviesan la barrera real para ingresar en el entorno fantástico -el país de la pizarra- a fin de rescatar a la princesa raptada; con respecto a la segunda etapa de creación literaria de la autora, algunas obras son inventos fantásticos en sí mismas, *Olvidado Rey Gudú* por ejemplo, que es el reflejo del otro mundo fantástico “detrás del espejo”.

gelatinosa. Trist íima imagen aquella- la m á-, de ojos asustados, que era, tal vez, la imagen misma de la soledad. (76)

La misma acci3n de la protagonista de mirarse en el espejo se repite, y tambi3n el mismo tono pesimista. A pesar del aire irreal y misterioso que da la ni ña al objeto con su imaginaci3n, ella misma se da cuenta de la imposibilidad de llevar a cabo esa fantas ía que inventa. Su imagen reflejada en el espejo es “desnuda” y “desolada”, y “de ojos asustados”, lo que supone un simple reflejo del “yo” de la realidad, y la última frase como resumen de la imaginaci3n mencionada, no es otra cosa que “la imagen misma de la soledad”.

5.2.2. Órdenes imaginarios e infantilizados como rechazo de la madurez

Adem ás de la soledad, otra caracter ística de los protagonistas infantiles de Ana Mar ía Matute es su actitud hacia la madurez. Encerrados y aislados en un mundo infantil de car ácter ajeno e incluso opuesto al mundo de los mayores, la madurez y el orden adulto suponen para los ni ños y adolescentes matutianos una etapa temible –“Era horrible dejar de ser ignorante” (*Primera memoria*, 183), imposible de entender –“Qué extranjera raza la de los adultos, la de los hombres y las mujeres.” (*Primera memoria*, 118)-, y demasiado dif ícil para adaptarse a ella –“En aquel momento me hiri3 el saberlo todo. (El saber la oscura vida de las personas mayores [...]) Me hiri3 y sent í un dolor f ísico” (*Primera memoria*, 248). Acompa ñado de las sensaciones de resistencia, rechazo o repugnancia que mantienen los protagonistas infantiles, tambi3n se puede percibir en muchos casos su deseo de escapar de la realidad que les toca y la tendencia a refugiarse, consciente o inconscientemente, en un espacio ajeno, imaginario o fant ástico.

Aunque la idea de la huida aparece en muchos protagonistas infantiles, generalmente sólo se limita al marco del pensamiento y no se realiza realmente.⁴¹⁴ Es decir, se trata de una huida espiritual que forma parte del mundo interior infantil en la obra de Ana María Matute. En este subcapítulo, vamos a observar las manipulaciones literarias propias de la autora con respecto a la descripción del mundo interior de los niños que tienen una resistencia a acceder a la madurez.

Aparte de las revelaciones directas de la idea de huida en los monólogos interiores de los protagonistas –Valba, Matia, Juan Medinao, por ejemplo-, la escritora aprovecha el recurso de los cuentos de hadas tradicionales volviéndolos a contar (re-contándolos) en su propia obra, con el fin de enriquecer el mundo de sus protagonistas infantiles y de canalizar la expresión de sus propósitos temáticos. Por otra parte, la creación de un mundo fantástico propio, observado en algunos cuentos escritos por la misma autora en su primera etapa de creación,⁴¹⁵ también organiza un mundo tan peculiar y fascinante que constituye un espacio alternativo donde se refugian sus protagonistas. A continuación, analizaremos estos dos aspectos.

5.2.2.1. Los cuentos de hadas en *Primera memoria*

En *Primera memoria*, los cuentos de hadas constituyen un hilo permanente durante todo el cuerpo novelesco. La protagonista, Matia, concibe estos cuentos como pertenecientes a su propio mundo, y entre ellos “La sirenita” y “La Reina de las Nieves” de Hans Ch. Andersen, *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll y *Peter*

⁴¹⁴ Probablemente Dingo de *Fiesta al Noroeste* es uno de los pocos protagonistas que lleva a cabo su plan de huir. Para ver un análisis sobre esto, véase a Mas, José, “Introducción”, *op. cit.*, pp. 28-30. En “La oveja negra” también está incluido el episodio de huida de la niña protagonista, pero como es un cuento fantástico de tinte surrealista, se trata de una huida más simbólica que práctica. Se hará un análisis sobre este cuento más adelante.

⁴¹⁵ Aquí nos referimos a los cuentos fantásticos de Matute destinados al lector adulto, y no a las creaciones infantiles de la autora. Aunque en su obra para niños lo fantástico es muy importante, en este trabajo sólo analizamos la literatura para adultos.

Pan de James Matthew Barrie, son los que se mencionan con mayor frecuencia en la novela.

Generalmente, los cuentos de hadas forman parte, para Matia, de la construcción de otro mundo alternativo e imaginario, que se corresponde con las experiencias de la chica en el mundo real. Se trata de un mundo imaginario reelaborado por la protagonista a partir de su lectura de los cuentos de hadas tradicionales, en la época de su infancia anterior a la isla. Visto en conjunto, el mundo de los cuentos de hadas simboliza la inocencia, la pureza y el amor infantiles, y su filosofía es respetada por la niña Matia, que incluso se identifica con algunos de sus protagonistas: Kay y Gerda de “La reina de las Nieves,” la Joven Sirena de “La Sirenita”,⁴¹⁶ Alicia y Peter Pan, por ejemplo.

La función de este mundo alternativo, propio del pensamiento imaginario de la protagonista, controlado y manipulado por ella misma, consiste principalmente en dos aspectos: por una parte, supone la fuerza interior de la chica y su resistencia a la angustia que le produce la realidad en la que se encuentra -la maldad de los adultos, la madurez inevitable, la pérdida del tiempo, etc.-; por otra parte, a la candorosa adolescente, los cuentos de hadas le sirven también como forma de aprendizaje,⁴¹⁷ o como ejemplos que le ayudan a adaptarse a un entorno cuyo orden todavía es tan desconocido como temido para ella.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Christopher Anderson ha escrito dos ensayos monográficos sobre la auto-identificación de Matia con los protagonistas de “La reina de las Nieves” y “La Sirenita” de Andersen. Se trata de revelar cómo el contenido de estos cuentos se incorpora a la novela de Matute, y cuál es la función semántica que han desempeñado. Véase “Ana Mar á Matute s *Primera memoria*: A Fairy Tale Gone Awry”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIV, 1, 1989, pp. 1-14; “Andersen’s *The Snow Queen* and Matute s *Primera memoria*: to the Victor Go the Spoils”, *Crítica hispánica*, XIX, 1-2, 1992, pp. 13-28.

⁴¹⁷ La idea del aprendizaje de Matia en los cuentos de hadas también se menciona en la tesis doctoral “El carácter de estos cuentos, tomados en su conjunto, arrojan luz sobre el significado temático y estructural de los mismos en la novela de Ana Mar á Matute, pues comparten en *Primera memoria* la trama arquetípica de la búsqueda en los cuentos de aprendizaje. El protagonista abandona en cada uno de ellos la seguridad y la comodidad del hogar de sus protectores para acometer una aventura llena de peripecias.” Odartey-Wellington, Dorothy, “La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana Mar á Matute y Esther Tusquets.”, *op.cit.*, p. 48.

⁴¹⁸ Suzanne Gross Reed considera que la función de la alusión en los cuentos de hadas de Andersen en *Primera memoria* sirve para enfatizar la juventud de Matia, y además, hace un comentario irónico de toda la trama novelesca: “The first of these is to emphasize Matia’s juvenility. [...] and the tales, which define her perceptions of human relationships and behavior.”; “Matia the woman reinforces this reliance and extends its function to that of ironic commentary which illuminates the novel as a whole.”

Cabe señalar que este mundo imaginario está marcado por choques y contrastes que se contraponen al orden real. La resistencia o la huida de Matia gracias a los protagonistas de los cuentos de hadas, es un proceso doloroso que termina en frustración y que supone la debilitación de su confianza en la propia fuerza interior; además, el aprendizaje que obtiene de los cuentos está completamente en contra de la doctrina que observa en el mundo real. Y en vez de ayudarlo en la adaptación, se convierte en un difícil proceso de auto-descubrimiento que agudiza el dolor que siente ante la crueldad de la realidad y la pérdida irreversible de las virtudes de la infancia. A continuación, veamos más detalladamente cómo Ana María Matute reelabora estos cuentos de hadas para que se adapten al ambiente novelesco en *Primera memoria*.

5.2.2.1.1. Peter Pan y Alicia: la evasión inútil

“La isla de Nunca Jamás”, lugar ficcional creado por Barrie donde se guarda toda la valentía, la amabilidad y la sabiduría del eterno niño Peter Pan como en el paraíso eterno de la infancia, cuenta con referencias frecuentes en *Primera memoria*.

A diferencia del ambiente fantástico y feliz del cuento original, Matute reelabora este símbolo desde la perspectiva del aislamiento y de la pérdida irreversible que siente la protagonista. Como ya hemos mencionado, la metáfora de la isla en la obra de Matute es una analogía del propio periodo infantil. Sin embargo, la descripción de la isla por parte de Matia es como una antítesis de la Isla de Nunca Jamás:

Pero vivíamos en otra isla. Se veía, sí que en la isla estábamos como perdidos, rodeados del pavor azul del mar y, sobre todo, de silencio. Y no pasaban barcos por nuestras costas, nada se oía ni se veía: nada más que el respirar del mar. (120)

“Notes on Hans Christian Andersen Tales in Ana María Matute’s *Primera memoria*”, *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*, Lanham, Univ Press America, 1987, pp. 177-182.

Para Matia-adolescente, la comparación de la infancia supone algo estéril, aislado y solitario, y es también un espacio de huida espiritual falsamente manipulada, ya que en el mundo imaginario de la protagonista no existe Peter Pan o una infancia inmortal, por no mencionar el eterno paraíso feliz. En vez de ser un mundo alternativo idealizado que aparta al personaje de los problemas de la vida real, como sucede originalmente en la Isla de Nunca Jamás, este espacio alternativo constituye en sí mismo otro tipo de tortura y sufrimiento para la psicología del personaje.

Observamos entonces una actitud ambivalente en cuanto a la descripción de dicho símbolo. Por una parte, el personaje acude frecuentemente a esta fuente espiritual porque tiene la necesidad de apartarse de los sufrimientos reales; y por otra, psicológicamente se va alejando cada día más de su propio mundo. Es decir, mientras el personaje realiza la huida espiritual, tiene al mismo tiempo plena conciencia de la imposibilidad de la evasión. Por lo tanto, el personaje se siente como un “traidor” de su propia creencia, y se encuentra en una posición de soledad:

Pero ¿quién tenía que esperar? Era yo, sólo yo, la que me traicionaba a cada instante. Era yo, yo misma, y nadie más, la que traicionaba a Gorogó y a la Isla de Nunca Jamás. Pensé <<¿Qué clase de monstruo soy ahora?>> [...] <<¿Qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera, una mujer?>> (152)

La “traición” de la Isla de Nunca Jamás es, sin duda, la despedida consciente de la infancia perdida, así como la declaración del fracaso del mundo imaginario de Matia en su función de refugio de la realidad. Este tipo de lamentación es bastante abundante en la novela:

Borja estaba solo, de pie (*adiós, Peter Pan, adiós, ya no podré ir contigo la próxima Limpieza de Primavera; tendrás que barrer solo todas las hojas caídas*), quieto y dorado en medio de la plaza, brotándole de los ojos un reflejo del tío Álvaro. (171)

De forma similar, tal privación de la capacidad mágica de los protagonistas en los cuentos de hadas tradicionales es una característica generalizada en la reelaboración de Matute en esta novela. En el subcapítulo anterior (5.2.1.2) en el que hacemos referencia al significado simbólico de la imagen del espejo, hemos mencionado la manipulación de *Alicia a través del espejo* en esta novela:

Oí cómo trajinaba y la imaginé como siempre, entre nubes de vapor que empañaban el espejo y le daban un aire aún más irreal y misterioso. <<Alicia en el mundo del espejo>>, pensé más de una vez, contemplándome en él, desnuda y desolada, con un gran deseo de atravesar su superficie, que parecía gelatinosa. Tristísima imagen aquella- la mía-, de ojos asustados, que era, tal vez, la imagen misma de la soledad. (76)

En cierto nivel psicológico, la protagonista se identifica con Alicia, con el sueño de poder “atravesar el espejo” para entrar en otro espacio lleno de fantasía, pero el tradicional modelo de las novelas de escape ha sido negado otra vez. El mismo personaje niega la posibilidad de la existencia de la magia y la fantasía; el auto-rechazo desempeña precisamente la misma función que la de la Isla de Nunca Jamás, que indica el fracaso de la huida espiritual.

5.2.2.1.2. La Joven Sirena: el aprendizaje fracasado

La asimilación entre Matia y la Joven Sirena de “La sirenita” de Andersen ha sido señalada por Suzanne Gross Reed⁴¹⁹ y analizada muy detalladamente por Christopher Anderson,⁴²⁰ que ha señalado ciertos puntos en común entre la sirenita y Matia, como “la dificultad de auto-identificación, el sufrimiento por la soledad, el refugio en un mundo inventado y propio”,⁴²¹ etc. Además, las situaciones de imitación de la protagonista de *Primera memoria* tienen su origen en la sirenita.⁴²²

⁴¹⁹ Reed, Suzanne Gross, *op.cit.*, pp. 179-182.

⁴²⁰ Anderson, Christopher, “Ana María Matute y *Primera memoria*: A Fairy Tale Gone Awry”, *op.cit.*

⁴²¹ Según Anderson, la asimilación entre Matia y la sirenita responde a lo siguiente: “The parallels

Entre las afinidades que comparten estas dos figuras, una de las más importantes consiste en el espíritu de búsqueda que ambos protagonistas muestran. Para la sirenita, el objetivo principal es perseguir el verdadero amor de un hombre; para Matia, paralelamente es su intento de probar la verdadera existencia del amor en sentido general en el mundo de los hombres, o definido en un ámbito más concreto, su búsqueda de la amistad entre los otros adolescentes que viven a su alrededor. En ambos casos, la búsqueda resulta fracasada:

La Joven Sirena quer á que la amasen, pero nunca la amó nadie. Pobre sirena! ¿Para eso se tuvo que parecer a los humanos? Pero no era una mujer. Levanté los ojos y busqué alguna plegaria. <<Mis amigos...>>, empecé a decir; y me corté <<¿Qué amigos, Dios de los Ejércitos, qué amigos son éstos?>> (Acaso, sólo deseaba que alguien me amara alguna vez. No lo recuerdo bien.) (85)

Sin embargo, aunque los esfuerzos de Matia y la sirenita terminan en fracaso, los significados de ese resultado para los dos personajes, así como el tinte que transmite la historia, son claramente distintos, e incluso opuestos. En este sentido, anotamos la afirmación de Anderson, con la que estamos completamente de acuerdo: “Whereas ‘The Little Mermaid’ ends happily because of its heroine’s determination and dedication to noble ideals, *Primera memoria* leaves the reader frustrated and disappointed due to its protagonist’s failures.”⁴²³

La sirenita sacrifica su propia vida creyendo en la existencia del bien y del verdadero amor; por el contrario, Matia, que espiritualmente se identifica con la “Joven Sirena”, termina por traicionar la amistad con Manuel Taronjé. El comportamiento derivado de la debilidad de la chica no sólo determina la pérdida de la libertad de su amigo Manuel, sino que también significa la traición de su propia

which Matute establishes between her narrator Matia and the mermaid being with their age/identity crises. [...] For both protagonists, life is filled with sadness and solitude. [...] Each adolescent deals with her sadness by withdrawing into a private world. [...]”. *Ibid.*, pp. 4-5.

⁴²² También estoy de acuerdo con Christopher Anderson cuando señala que el esfuerzo que hace Matia por ocultar la debilidad y el dolor que siente es paralelo a la incapacidad de la sirenita para llorar. *Ibid.*, p. 5.

⁴²³ *Ibid.*, p. 12.

insistencia en la amistad, y aún más, en la creencia de la bondad humana. Por lo tanto, el aprendizaje que obtiene el protagonista de los cuentos de hadas es un proceso fracasado; en vez de lograr la virtud, lo que consigue es un pesimismo absoluto. La mención a los cuentos de hadas al final de la novela es significativa: “(No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) Eran horribles los cuentos.” (252)

Esta afirmación de la protagonista sobre lo “horribles” que resultan los cuentos enfatiza el fracaso simbólico de la imaginación infantil como evasión, así como el inevitable pesimismo que domina la obra de Ana María Matute.

5.2.2.2. Lo fantástico: descubrimiento del mundo subversivo⁴²⁴

Al principio del capítulo IV nos referimos a la división de la creación literaria matutiana en dos periodos -el primero abarca a las obras de los años cuarenta a sesenta, y el segundo las de la década de los ochenta hasta hoy día-. Sabemos que la mayoría de los trabajos del primer periodo están principalmente centrados en un entorno realista, mientras el telón de fondo principal de la segunda etapa se relaciona con lo fantástico o maravilloso. Sin embargo, también es importante destacar que la referencia a lo fantástico es un componente constante a lo largo de la obra literaria de la autora, incluso en la primera etapa, cuando el realismo era, sin duda, la corriente dominante.

Según la definición de las teorías sobre lo fantástico y lo maravillo que hemos recogido en el segundo capítulo, los trabajos de la primera etapa que pueden considerarse como pertenecientes al género de lo fantástico, o mejor dicho, entre lo

⁴²⁴ Aunque en la obra de la primera etapa de Matute domina el realismo, en la Parte II también vamos a aludir con brevedad a los pocos cuentos fantásticos de la autora publicados en la misma etapa, porque a pesar del género, los temas tienen un evidente reflejo realista, el espacio temporal se sitúa en un entorno contemporáneo, y se percibe en los cuentos el mismo deseo de escapar de la realidad que aparece en las obras realistas coetáneas de la autora.

fantástico y lo maravilloso, son los siguientes: los tres cuentos en la colección de *Tres y un sueño*; “No tocar”, “El rey de los zennos”, “Una estrella en la piel” de *Algunos muchachos*, “El árbol de oro” de *Historias de la Artámila*, y algunos cuentos de la colección *Los niños tontos*, como por ejemplo “El negrito de los ojos azules”, “El árbol” o “El año que no llegó”.

Observamos que la referencia fantástica en la primera etapa de Matute siempre está vinculada a los protagonistas infantiles, y se relaciona poco con el orden normal de los adultos. Una observación de la relación entre lo fantástico, la infancia y el mundo de la madurez mostrará entonces, cómo lo fantástico contribuye a la interpretación de la infancia, así como del mundo interno infantil como espacio peculiar e independiente.

Las teorías sobre el límite entre lo real y lo irreal con respecto a la definición de lo fantástico de Tzvetan Todorov, David Roas o Antonio Risco, cuyas doctrinas hemos presentado en el segundo capítulo, nos pueden ayudar a observar la relación entre lo fantástico y lo real en el mundo infantil matutiano.

En el aspecto estructural, si lo fantástico, según la doctrina todoroviana, consiste en, “un caso particular de la visión ambigua”, que se refiere al aspecto sintáctico y semántico de la lectura, y que también “se trata de una elección entre varios modos (y niveles) de lectura”;⁴²⁵ o como en la definición de David Roas, que considera que es el “enfrentamiento siempre problemático entre lo real y lo sobrenatural lo que define a lo fantástico”,⁴²⁶ observamos que en los cuentos de Matute señalados anteriormente, los obstáculos y barreras que constituyen la problematización entre lo real y lo fantástico tienen que ver, precisamente, con el orden social del mundo de los adultos. Los niños, por el contrario, no encuentran extraña la existencia del orden fantástico.⁴²⁷ Es decir, la fantasía en la primera etapa creativa matutiana, descrita como un

⁴²⁵ Todorov, Tzvetan, *op.cit.* p. 44.

⁴²⁶ Roas, David, *Teorías de lo fantástico*, *op.cit.*, p. 12.

⁴²⁷ En el análisis del género de los cuentos “La razón” y “La isla” en el Capítulo II, señalamos que la “ambigüedad” que diferencia lo fantástico y lo maravilloso se percibe principalmente por medio de la reacción de los adultos en estos cuentos, mientras los niños protagonistas siempre aceptan lo sobrenatural como natural.

componente inseparable de la infancia, borra la frontera entre lo real y lo fantástico hasta que los dos mundos interactúan y los límites quedan como borrados.⁴²⁸ Para el protagonista infantil matutiano, el traspaso al orden fantástico es mucho más natural y fácil en comparación con su adaptación al orden social maduro, que supone muchas veces una tarea imposible en el mundo literario matutiano. El mundo fantástico se iguala así en cierto sentido, al mundo infantil, y consecuentemente la transgresión que caracteriza al género fantástico cuando sucede entre el orden fantástico y el orden social maduro, es como una demostración del carácter opuesto e irreconciliable entre el mundo infantil y el de los adultos.

Siguiendo la misma lógica, otra característica que registra lo fantástico en la obra matutiana es su transmisión del mensaje subversivo que también caracteriza a la infancia. La adaptación del género fantástico de Matute para aludir al mundo de los niños hace posible la visualización del impulso natural infantil: la inocencia y la imaginación innata y la resistencia, consciente o inconsciente, al orden social que ha oprimido fuertemente su naturaleza. La forma subversiva de lo fantástico en Matute cumple precisamente con la alusión de Rosemary Jackson citada anteriormente, en cuanto a su conocida teoría de la subversión de lo fantástico:

Literary fantasies, expressing unconscious drives, are particularly open to psychoanalytic readings, and frequently show in graphic forms a tension between the laws of human society and the resistance of the unconscious mind to those laws.⁴²⁹

The fantastic exists as the inside, or underside, of realism, opposing the novel's closed, monological forms with open, dialogical structures, as if the novel had given rise to its own opposite, its unrecognizable reflection.⁴³⁰

⁴²⁸ Los cuentos “La isla” y “La oveja negra” son ejemplos de esta interacción. Para ver más análisis a propósito de los límites entre lo real y lo fantástico en Matute, véanse Nichols, Geraldine Cleary, “Limits Unlimited: the Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women’s Fiction of Spain”, *Literature and human rights*, 4, 1989, pp. 107-128.

⁴²⁹ Jackson, Rosemary, *op.cit.*, p. 6.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 25.

En sentido similar al modo subversivo, según el concepto de nuestra autora, lo fantástico en su obra no solamente significa el descubrimiento de “otro mundo”, sino también el re-descubrimiento de la verdadera esencia del “yo” infantil. En el discurso pronunciado en la entrega del Premio Cervantes de 2010, Matute manifestó la idea del descubrimiento del mundo subversivo infantil de otra forma: “Cuando Alicia, por fin, atravesó el cristal del espejo y se encontró no sólo con su mundo de maravillas, sino consigo misma, no tuvo necesidad de consultar ningún folleto explicativo. Se lo inventó, como la música de papá.”⁴³¹ Esta alusión es muy parecida a la afirmación que ella misma refirió en el ingreso en la Real Academia Española de la Lengua:

El deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos. Porque no debemos olvidar que lo que el espejo nos ofrece no es otra cosa que la imagen más fiel y al mismo tiempo más extraña de nuestra propia realidad.⁴³²

A continuación, analizaremos algunos cuentos fantásticos de Matute con el fin de interpretar los rasgos arriba mencionados.

5.2.2.2.1. “El árbol” y “El árbol de oro”

En el capítulo II mencionamos el término “neo-fantástico” para referirnos a una fase de evolución de lo fantástico tradicional en el siglo XX, uno de cuyos objetivos principales consiste en el cuestionamiento de las diversas formas de existir del ser humano y su manera de sobrevivir en un entorno moderno en el que es más difícil adaptarse.

⁴³¹ Matute, Ana María, Discurso pronunciado por la autora en la entrega del Premio Cervantes 2010, el día 27 de abril de 2011.

⁴³² Se cita del discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, pronunciado por Ana María Matute el 18 de enero de 1998.

La afirmación de Jaime Alazraki sobre el descubrimiento de “la segunda realidad”⁴³³ de lo neo-fantástico, y la estética de esta nueva forma de lo fantástico -la aplicación de “metáforas epistemológicas”, que quieren decir la utilización metafórica de imágenes personalizadas y poco comunes de acuerdo con el “conocimiento científico”, con el fin de “nombrar lo innombrable”-,⁴³⁴ se ven reflejadas en la obra de Matute, pues la escritora ha inventado muchas metáforas que se diferencian de su significado normal y que han adquirido un tinte sumamente personal.

Entre las muchas imágenes metafóricas y simbólicas de la autora,⁴³⁵ observamos una que está relacionada con la narración de lo fantástico, que es la imagen del árbol que sólo es visible por algunos niños. Esta imagen aparece en el cuento “El árbol” de *Los niños tontos* y en “El árbol de oro” de *Historias de la Artámila*.

“El árbol” es un cuento fantástico cuyo núcleo es la ambigua existencia de un árbol que se sitúa en el centro de la sala del palacio. La visión fantástica de tal árbol en el espacio cerrado es proclamada por el niño: “Todos los días, cuando volvía del colegio, el niño que solía miraba aquella gran ventana del palacio. Dentro de la ventana había un árbol. El niño no lo podía comprender, y ni siquiera en sueños podía explicárselo” (31); y la voz contraria viene de la madre del niño, que siente miedo ante el extraño pensamiento de su hijo, y que duda de si el niño tiene fiebre. Pero el niño persiste en su pensamiento, y proclama haber visto movimientos humanizados del árbol, como si tuviera vida: “Es el gemelo del que vive en la acera, dentro de su cuadrado de tierra, entre en el cemento. Sí madre, es el árbol gemelo, les vi ayer hacerse muecas con las ramas.” (32) La fascinación del niño por el árbol misterioso crece hasta impedirle dormir y hacerle creer que el árbol va a venir a su casa en su

⁴³³ “Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una fisura o rajadura en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es...una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad.”, Roas, David, *op.cit.*, p. 276.

⁴³⁴ “Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son ‘complementos’ al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla.”, *Ibid.*, p. 278.

⁴³⁵ Dedicaremos el último capítulo de la presente tesis a un análisis de las imágenes metafóricas matutianas.

busca: “El niño buscaba afanosamente en el suelo de su cuartito y debajo de la cama: ‘Tal vez el árbol me vaya buscando por debajo de la tierra, y vaya empujando la tierra, y me encuentre.’” (32)

Parece un argumento de carácter surrealista. La transgresión entre la visión del niño y la de su madre supone la barrera que marca el límite entre lo fantástico y lo real. El árbol, que es una de las imágenes más recurrentes en Matute, transmite aquí un significado simbólico, borroso y surrealista, que se puede interpretar de diversos modos. ¿Será el símbolo de la ansiedad por la libertad, o simplemente pura inocencia de la infancia, o el deseo de escaparse del marco social para converger con el orden más natural?

A pesar de la vaguedad que permite varias posibilidades interpretativas, una cosa está clara: que este árbol invisible para la madre simboliza algo indefinible y sin embargo muy significativo para el mundo del niño, pero que ha sido ignorado y rechazado por el orden social normal, representado aquí por la preocupación de la madre, cuyo consuelo -“No importa, niño” (32)- supone precisamente el fallo del verdadero entendimiento. Entonces, tenemos razones para creer que el árbol es el símbolo del mundo subversivo de la propia infancia, que parece deformada y extravagante bajo la visión unívoca de la realidad.

La narración termina con la deshumanización del personaje por medio de su convergencia con el árbol. La implicación de la muerte en la realidad reafirma la noción de la infancia incomunicada con el mundo externo real: “Por fin, un día, vino la noche. Entró en el cuarto y se lo llevó todo. ‘Madre, qué árbol tan grande’, dijo el niño, perdido entre sus ramas. Pero ni siquiera oía ya la voz que repetía: ‘No importa niño, no importa.’” (32)

En “El árbol de oro” de *Historias de la Artámila*, observamos la afinidad del modelo del cuento analizado arriba con respecto al significado abstracto y ambiguo del símbolo fantástico del árbol de oro. Creemos que el árbol de oro que sólo es visible para Ivo, el hijo de un aparcerero pobre, implica una faceta del mundo misteriosa

o una especie de sabiduría desconocida y excluida del orden normal. Teniendo en cuenta la afinidad entre los dos cuentos, no entramos en el análisis detallado de esta narración.

5.2.2.2.2. “La razón”: el “Peter Pan” matutiano

En el capítulo II hemos mencionado el problema del género del cuento “La razón”, y siguiendo la clasificación estructural de la teoría todoroviana, tendemos a considerarlo como un cuento fantástico-maravilloso debido a la admisión de la existencia de otro orden mágico –el mundo de los tragos y los duendes-, donde cobran vida y actúan como personajes la luna, el silbo y el manantial. El protagonista, Ivo, es el puente que enlaza el mundo real y el fantástico como la única persona capaz de ver a los seres mágicos.

Además de admitir en el cuento la existencia objetiva del orden mágico, la escritora también establece una condición que somete tal existencia fantástica al control decisivo de la voluntad subjetiva del personaje. Porque como único hombre capaz de testimoniar la vida de los tragos, si Ivo no recuerda la existencia de tal especie, los tragos no pueden evitar su extinción: “Desapareceremos sin remedio: sólo tú nos mantienes vivos, mientras crees en nosotros. Sálvanos, Ivo.” (38); “Escucha, llaman a la nieve para que no nos olvides, porque, si nos olvidas, nieve nos volveremos.” (43)

Por este medio, Matute realiza otra vez la igualación entre lo fantástico y el mundo específico de la infancia para establecer el habitual modelo del doble mundo contrapuesto en el que se encuentra su personaje infantil. El mundo fantástico condicionado en su situación apocalíptica, se convierte en una entidad subordinada completamente dependiente de la voluntad personal, de modo que para el protagonista

este orden fantástico significa el espacio personal, alternativo y subversivo en resistencia al orden normal.

En esta contraposición, el contraste destacado entre los dos mundos ha sido vivamente señalado. La descripción deshumanizada del mundo de los humanos, observado por la visión del niño, es una demostración de lo ridículo que puede ser el mundo real según el criterio infantil. La manipulación de elementos fantásticos permite la revelación subversiva de la parte negativa de un mundo aparentemente normal de manera metamorfoseada y satírica. Las observaciones del niño se burlan de la ortodoxia burguesa por medio de la metamorfosis y la visualización metafórica de los pensamientos humanos

Primero se burla de la ignorancia del ser humano, que no es capaz de distinguir la esencia de la verdad, a la que violan con sus prejuicios falsos. Los burladores de Ivo se convierten en objetos de burla en el mundo fantástico de los trastos y del niño:

Le quitó el espejo y se lo apartó del rostro muy despacio. El espejo fue creciendo, hasta hacerse como una charca, y de él brotó una bandada de pájaros, sacudiéndose el pico. Entonces, en el centro de aquella charca, Ivo contempló su cabeza. La cara temblaba como si la viera al fondo del pozo, pero sus ojos se volvían de oro, igual que los granos de las uvas cuando el sol se mete dentro.

- No sabía que era así. Todos dicen que soy más bien feo.

- Bueno. Los hombres no entienden de eso. (36)

Habiendo adquirido la capacidad de ver la proyección materializada del pensamiento humano, se nos revela la avaricia del granero mostrada en sus sueños: “Por el techo vagaban sus sueños: sucias monedas, billetes de banco, doblones de oro. También había un metal duro, golpeando, sujeto por una cuerda. -Es el corazón -dijo el gnomo.” (39); la crueldad de los criados por medio de los fantasmas de animales muertos por la noche:

Debajo de la cama salieron lagartijas, sapos, culebras y ratones, todos llorando en silencio, con lágrimas largas.

- A todos los mataron los criados. A todos ellos los mataron, y vienen a

-
- enturbiar sus sueños. Pero ellos ni siquiera se enteran!
- ¿Y los corazones? –preguntó Ivo, cuyo malestar crecía.
 - No hay corazones. (41)

Y también se observa la burla irónica de la escuela y de los maestros, ya que en la obra de Matute la escuela nunca aparece como algo agradable. Aquí la hipocresía y la codicia del maestro se hacen transparentes y directamente visibles a los ojos infantiles:

La escuela olía a sueño, a carbón de la estufa. El maestro llevaba lentes verde oscuro, tras los que no veía nada: sólo miraba hacia dentro de sí y los que hallaba eran las voces de otros niños, de otro tiempo, y las cifras claras de su sueldo. (44)

En contraposición con la sociedad humana desagradablemente metamorfoseada, ese otro marco alternativo como refugio infantil resulta ser tan bonito y sutil como la imagen del paraíso, “donde anidaban los diamantes que nunca podrán ver los humanos: el agua de oro y los cementerios de mariposas verdes” (16). A nuestro juicio, la finalidad del mundo de los tragos es parecida a la de la Isla de Nunca Jamás de Peter Pan en su función de huida y refugio; la implicación de esta asimilación también se ve en la idea de paralizar el crecimiento: “Un día, Ivo regresó por el camino alto. Todos los muchachos habían crecido, y él seguía sin sobrepasar la empalizada del campo amarillo.” (49)

Sin embargo, la versión matutiana de la historia de Peter Pan es una versión cruel en la que incluso la huida resulta imposible. Para salvar a un niño tan desesperado de la vida humana, el trago le quita la capacidad de tener conciencia del otro mundo, lo que significa la destrucción de “la Isla de Nunca Jamás”; toda la acción de ruptura con el mundo fantástico está barnizada de un tono cruel y horrorizado:

- Luna, derrama tu mal sobre nosotros. ¡Vuelve a quitarle las gotas del fondo de los ojos!
- No me atrevo. No es por piedad, es por temor.

-
- Que venga el cuervo –dijeron los silfos. Pero el cuervo no quer á venir, ni las lechuzas.

Tano empezó a temblar y a tomar el tinte granate de las hojas de octubre. Se acerc ó a Ivo, que miraba a las nubes huidizas, y le hundi ó los dedos en el fondo de los ojos. Sac ó las dos gotas de luna, que brillaban de un modo cegador entre sus pu ños, y corri ó al r ó. (52-53)

Para concluir, igual que sucede en los cuentos de hadas referidos por Matia en *Primera memoria*, por medio del mundo subversivo creado por la manipulaci ón de lo fant ástico, se establece el espejismo de una falsa posibilidad de huida espiritual de los ni ños, que adem ás de ayudar al enriquecimiento del mundo interno infantil, tambi én transmite el mensaje negativo de una resignaci ón inútil o un fallo destructivo, que enfatizan la imposibilidad de que la infancia se reconcilie con el orden social adulto.

5.3. La naturaleza como correspondencia del mundo interno infantil

Otra caracter ítica peculiar de la escritora que contribuye a la formaci ón del estilo personal de su obra consiste en su capacidad de proyectar las sensaciones y el mundo interno de los personajes en una afinidad con el mundo externo -la naturaleza. Según la afirmaci ón de Berta Savariego: “existe entre estos personajes la tendencia a incorporarse al ritmo natural, elemental, de la naturaleza y su paisaje.”⁴³⁶

De hecho, se nota una estrecha vinculaci ón entre el desenvolvimiento psicol ógico de los personajes y una representaci ón subjetivada, y a veces personalizada de la naturaleza, en la que los á rboles y las flores respiran y comparten la sensaci ón humana; la luna parece cobrar vida y se ha convertido en una especie de participante del desarrollo argumental; y el mar puede ser tan hermoso y dulce como

⁴³⁶ Savariego, Berta, “La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana María Matute”, *Explicaci ón de textos literarios*, 1985, p. 59. La adecuaci ón entre la naturaleza y el estado interior de los personajes se inici ó en el Romanticismo, fue fundamental en los autores de la Generaci ón del 98, y de ah í asimilada por Ana Mar ía Matute. Sobre este asunto en Baroja, véase Rivas, Ascensi ón, “Aspectos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja”, *Ísula*, n °617 (monogr áfico dedicado a Baroja), mayo 1998, pp. 18-20.

la más tierna fantasía infantil, o melancólico para mostrar la añoranza de lo irremisiblemente perdido, o devastador y cruel como símbolo de la desesperación. Es decir, en la obra de Ana María Matute, la naturaleza deja de ser un simple telón de fondo novelesco, y cumple la función de revelar el desarrollo interior de los protagonistas, y participa a veces de manera muy activa, en la estructuración novelesca como parte del desarrollo argumental.

A continuación, analizaremos las imágenes naturales que aparecen con mayor frecuencia en la obra de la autora: la luna, el mar, y el bosque (o el árbol), y cómo representan el mundo interno infantil de sus protagonistas.

5.3.1. La luna

Entre las múltiples alusiones a los objetos o elementos de la naturaleza que Ana María Matute utiliza en su obra, la imagen de la luna es una de las que tiene una presencia casi permanente, pero hasta ahora hay muy pocas referencias críticas sobre ello.

5.3.1.1. Imagen simbólica del sufrimiento interno

Una de las funciones más recurrentes de la luna matutiana consiste en la exteriorización del desarrollo interno del protagonista, como ya hemos señalado. El mensaje que de forma habitual transmite la presencia de la luna, es una sensación negativa del personaje, ya que la soledad, el pesimismo y la inquietud son las emociones dominantes del ambiente novelesco matutiano. Vamos a citar dos ejemplos protagonizados por personajes infantiles.

“Algunos muchachos” es un cuento en el que se trata el tema de la maduración personal. Está centrado en los sucesos de “los últimos días de la infancia de Juan,”⁴³⁷ protagonista de trece años que experimenta la transición crucial entre dos periodos de la vida -la infancia y la madurez-, y termina con la muerte del protagonista. Cabe mencionar que la voz narrativa del cuento se mantiene en la tercera persona mayoritariamente. Pero la presencia de la luna, que aparece al principio del octavo capítulo, introduce un sentido subjetivo, en contraposición con los capítulos anteriores. El capítulo empieza así

Lo traje, al anochecer, a la pared de los heliotropos, cuando él ya estaba desesperado, arrancando hierbas porque sí lanzando piedras al muro, viéndose la sombra cuando salió una luna grande, soplando luz hacia su nuca, y hacia donde no vio nadie, jamás, un heliotropo. La sombra se burlaba de él. Ahora, en este mes, la luna sale cuando aún el sol va entreteniéndose en el agua, en las piedras, perezosos. Trae estos resplandores, y las sombras son extrañas, como transparentes, en la pared. (26)

La impresión, obviamente subjetiva desde el punto de observación de Juan, conlleva un aumento de la sensación de desolación. La imagen de la luna humanizada, que incluso “se burlaba de él”, participa con su juegos de sombra y luz, creando así un ambiente onírico y extraño porque aparece cuando todavía luce el sol.

No sólo la imagen lunar queda personalizada por el pensamiento del protagonista, sino que Juan también es afectado por el escenario natural: “las sombras extrañas como transparentes” de la luna proyectan también sombras en su corazón, lo que conduce a la confesión directa de las dudas del chico en primera persona: “O quizá no es esa la sombra mía, es que miré muy fijo al sol cuando aún lucía alto, y ahora me queda un poco de ceguera” (26). Creemos que la duda de Juan sobre la sombra como elemento sobrenatural, es una alegoría de sentido fantástico que transmite la soledad

⁴³⁷ Se trata de un cuento poco comentado, pero una referencia que podemos proponer es Nichols, Geraldine C., “Creced y multiplicad: niños y números en *Algunos muchachos* de Ana María Matute”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, 4, 1994, pp. 215-226.

del protagonista de forma poética y misteriosa. Si la sombra no fuera la del personaje mismo, ¿de qué sería? ¿Sería acaso la sombra que proyecta la propia soledad?

La luna como referencia literaria, tiende a caracterizarse por lo “variable” y lo “inconstante”,⁴³⁸ debido a su morfología natural. Un adjetivo que Ana María Matute suele utilizar al referirse a la fisonomía de la luna en su obra es “rota”. Aunque este adjetivo no se puede definir claramente a qué periodo ni forma de la luna corresponde, contiene un significado que se contrapone a la forma “luna llena”. Es decir, como correspondencia del mundo psicológico de los protagonistas matutianos, “la luna rota” deja traslucir un mensaje de deficiencia, falta, incompletud y pérdida, que va en consonancia con la constante lamentación por algo que no se cumple o que falta, que casi siempre acompaña a los protagonistas en la obra de Matute. A continuación, se añaden dos citas sobre la imagen de “la luna rota”:

Afuera hacía frío. Una luna lejana andaba como rota por detrás de los álamos. La aldea estaba muda, pero las tabernas no se cerraban en toda la noche. Toda aquella quietud, no obstante, le daba a Miguel Bruno una sensación palpitante de develo, de insomnio. (“La ronda”, 85)

Zazu se desprendió violentamente de los brazos de Marco. Miró a la luna, y la encontró rota, detrás de las ramas de los árboles. (*Pequeño teatro*, 123-124)

El primer párrafo citado pertenece a “La ronda”, cuando el protagonista, Miguel Bruno, vagabundea por su aldea natal la noche anterior a su marcha del pueblo para participar en la guerra. La sensación de nostalgia, acompañada de un terror indefinible, se transfiere a través de la imagen de la luna rota dentro de un ambiente sonámbulo.

El segundo párrafo, a su vez, revela el rechazo que muestra Zazu del amor ofrecido por Marco. Aunque siempre lo rechaza físicamente, en el mundo interior la

⁴³⁸ “En contraposición con el Sol, significa el mundo de las tinieblas. Píndaro la llama << ojo de la noche >> y Horacio, << reina del silencio >>. En esta identificación con la noche, aparece con una significación maternal y protectora, a la vez que peligrosa y ocultante. De este modo, la Luna evoca las ideas de la imaginación y la fantasía. Lo << lunático >> es lo estrafalario, fantástico o extravagante. Tal simbolismo deriva, sin duda, de su carácter pasivo (recibe la luz del sol) que otorga a la Luna una significación femenina, y, como tal, variable e inconstante.” Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 232.

chica sufre de la vacilación entre la esperanza de salir del vacío psicológico y la acostumbrada huida que es la actitud que siempre toma ante los problemas de la vida. En este contexto, la referencia a la luna rota también es un reflejo exitoso del vacío del mundo interno del personaje.

5.3.1.2. La luna como compañero o espía

La luna, además de ser la proyección subjetiva del mundo psicológico de los protagonistas, en algunos casos parece que también participa activamente en el desarrollo argumental, o toma el rol de compañero o espía de los personajes, según las diferentes circunstancias en que aparece.

Por ejemplo, la luna en *Fiesta al Noroeste*, además de crear un ambiente general extraño, negativo y como sonámbulo -“Bajo las zapatillas de los pequeños equilibristas, el polvo rojo de la Artámila subía, como un humo furioso, hasta la luna.”(138)-, actúa de manera más activa como un compañero del protagonista Juan Medinao, sobre todo, durante el periodo de su infancia. Un escenario representativo sucede en la noche del suicidio de la madre de Juan Niño, en el tercer capítulo. En el momento anterior, la presencia de la luna tiene mucha afinidad con las mujeres -criadas de la casa-, que miran al niño con preocupación y pena:

Los pies de Juan Niño se detuvieron. Entonces se dio cuenta de cómo le estaban mirando las mujeres, el mozo del establo y la luna. ¡Oh, luna quieta! Nadie le había contado a Juan Niño el cuento del viento que llevaba la luna a la luna, pero también a él prendía los ojos, como a todos los niños del mundo. (109)

La mención de la luna en este caso, que tiene “el sabor de leyenda”,⁴³⁹ según José Mas, “nos recuerda la técnica lorquiana de las incrustaciones poéticas en los momentos dramáticos más intensos”.⁴⁴⁰ A mi juicio, el mensaje que transmite la luna

⁴³⁹ Mas, José, “Introducción”, *op.cit.*, p. 109, nota 24.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

aquíes más bien una imagen de la maternidad, que como un personaje oculto, observa y se preocupa de la experiencia del niño y comparte con él las sensaciones que le hacen sufrir. La última frase también indica el cariño que tiene el niño hacia la luna, ya que ésta le tranquiliza -“luna quieta”-, y le atrae con su sentimiento maternal -“a él prendía los ojos, como a todos los niños del mundo”-, puesto que es un niño que ha perdido a su madre con sólo cinco años.

En ese escenario, el niño se entera de la muerte de su madre y observa su cadáver. La descripción de la luna muestra con claridad nuestra afirmación: “Madre muerta. Madre muerta. Estas dos palabras le herían con filo de hielo. Qué pérdida se puso la luna. No podían sacarle de la habitación, se pegó al suelo ferozmente.” (110)

Hay que señalar que el espacio narrativo se localiza en la habitación, donde habitualmente es imposible la presencia de la luna. Por lo tanto, la mención de la imagen lunar y su palidez no supone la observación subjetivada del protagonista, sino que debe ser considerada como la humanización de la luna que participa activamente en el acompañamiento del niño.

De forma similar, otro escenario parecido de la luna como compañera se observa en el capítulo VI, que está centrado en el recuerdo de la amistad entre Juan Niño y Dingo, así como en la huida de Dingo con el titiritero como traición a su amistad con Juan. Cuando llega el carro del titiritero, a diferencia de toda la excitación de Dingo, lo que Juan Niño siente es un “temor impreciso, como un sudor frío” (137), que le obliga a escaparse y a encerrarse en casa. La imagen de la luna aparece otra vez de una forma indagadora sobre la angustia interior del protagonista:

Juan Medinao se asomó a la ventana. También la luna doraba el campo del Noroeste, y le llegaba el clamor de los titiriteros y los ladridos de los perros. Él estaba como los muertos, taladrado y sordo a la alegría, dejando que la luna le resbalara insensiblemente, como una angustia de niebla. (137)

Además de tomar el rol de compañero, a veces la luna desempeña el papel de espía o vigilante, lo que añade un barniz de peligro, inquietud y oscuridad a la trama

novelesca. La palabra “espiar” aparece directamente referida al movimiento de la luna: “La luna se había ido, pero en algún lugar andaba, espiando, escapándosele una frágil claridad.” (“Algunos muchachos”, 59)

La alusión más notable a la luna como espía se ve en “La ronda”, donde la mirada oculta y vigilante desde la perspectiva de la luna, es constante durante todo el cuento, lo que crea un sentido de peligrosidad; al mismo tiempo, constituye el único testigo del asesinato cainita cometido por Víctor Silvano.

Rumbo al precipicio donde se cometerá el asesinato, destaca la mención de la persecución de la luna -“La luna entraba y salía por nubes, por árboles, por rocas. Ponía y quitaba sombras, frente a ellos” (100)-, lo que hace recordar la metáfora del “ojo de la noche” señalada por Píndaro;⁴⁴¹ asimismo, también se acentúa la existencia de una fuerza oculta, y misteriosamente peligrosa en el protagonista Silvano, ya que, como se señala, “Delante iba Víctor Silvano, y Miguel Bruno le seguía, como hechizado.” (100)

Además, el acto violento del asesinato se lleva a cabo bajo la oscura mirada de la luna: “Por fin Silvano vio su sangre, su sangre roja. La luna salió de nuevo. La sintió en las manos, sensual, agobiante. Su calor. Su calor. Se le pegaron los dedos.” (104)

Esta imagen de la luna perdura hasta el final del cuento, cuando Silvano vuelve a la taberna fingiendo que nada ha ocurrido. De forma paralela, el verbo “fingirse” aparece en la descripción de la acción de la luna: “Descendió rápido, tropezando alguna vez con sombras que iba fingiéndole la luna.” (106)

5.3.2. El río y el mar

El paisaje natural como presencia permanente en la obra de Ana María Matute, tiene un vínculo mucho más estrecho con el desarrollo interior de los protagonistas. Si

⁴⁴¹ Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, op.cit. p. 232.

hablamos de los personajes matutianos como aislados del orden social, y se ñalamos que siempre se encuentran con barreras para una adaptaci3n real y para comunicarse de forma efectiva, el orden natural, por el contrario, supone una v3a comunicativa a la que el personaje, sobre todo el protagonista infantil, encuentra m3s f3cil acceder. En el mapa general de la novel3stica matutiana, el r3o, el mar y el bosque (el 3rbol, las flores incluidos) son probablemente los paisajes m3s recurrentes. De ah3 que les dediquemos una parte de nuestro an3lisis.

5.3.2.1. El mar: un paisaje inconstante

Berta Savariego, en su ensayo cr3fico, ha expresado la idea del paralelismo psicol3gico entre los protagonistas y la naturaleza. Seg3n su afirmaci3n: “Estos personajes, especialmente en momentos en que alg3n acontecimiento ha movido su sensibilidad, encuentran un paralelo psicol3gico dentro del paisaje.”⁴⁴² Estamos completamente de acuerdo con esta afirmaci3n, y creemos que cabe se ñalar que este reflejo “paralelo” de la emoci3n en el paisaje es una proyecci3n muy variable y dependiente del desarrollo psicol3gico del personaje. As3 un mismo paisaje puede ofrecer m3ltiples aspectos seg3n los diferentes puntos de vista de los protagonistas. El mar, por ejemplo, se puede considerar como uno de los paisajes de car3cter m3s variable entre las im3genes naturales matutianas.⁴⁴³

En *Pequeño teatro*, donde todo el ambiente novelesco toma como fondo un pequeño pueblo llamado “Oiquixa” -seg3n George Wythe, cuya correspondencia real es un “fishing villaje of Zumaya”-,⁴⁴⁴ el paisaje marfimo es una escena donde los personajes van y vienen para revelar sus m3s íntimos movimientos interiores.

⁴⁴² Savariego, Berta, “La correspondencia entre el personaje y la naturaleza”, *op.cit.*, p. 65.

⁴⁴³ A diferencia de la imagen variable del mar, algunos paisajes u objetos transmiten mensajes m3s invariables en la obra de la escritora. Por ejemplo, la isla o el fuego, entre otros. El significado simb3lico de estas im3genes ser3 analizado en cap3fulos posteriores.

⁴⁴⁴ Wythe George, “The World of Ana Mar3 Matute”, *op.cit.*, p. 19.

El protagonista infantil de esta novela -Ilé Eroriak-, huérfano ingenuo, pobre, y excluido del orden social, es llamado “loco” por la gente del pueblo porque “habla con el mar” (202). El mar supone para el chico la amistad y la intimidad, que le es imposible obtener de los hombres de su entorno social.⁴⁴⁵ “Ilé Eroriak creía en todo, profundamente. Amaba el mar sin saberlo, hasta el punto de ser, hasta entonces, la única cosa en el mundo capaz de hacerle llorar o reír.” (12)

La metáfora de Ilé de comparar las olas del mar con “el caballo”, es permanente a lo largo de la novela. La fuerza natural y temible del mar se convierte, por la visión del niño, en una muestra de amistad y en una especie de entretenimiento:

Nadie hubiera entendido por qué decía: <<Ya viene el caballo>>, cuando miraba atentamente el borde blanco de las olas que se encrespaban en torno al faro. Nadie hubiera visto aquella multitud de seres, parecidos todos a los muñecos de Anderea, parecidos todos a las historias que Anderea deslizaba suavemente en su imaginación. Él no los temía, porque Anderea, su buen amigo, le dijo que eran amigos suyos. Las manos de Ilé Eroriak, sus manos rudas y deformadas, se extendían hacia el mar, un mar entintado y espeso, formando, junto a los bordes de cemento del camino, redondas bocas negras, abiertas, terribles. (24)

Por otra parte, el mismo paisaje marítimo, visto desde los ojos de otro protagonista -Mirentxu-, se convierte en un paisaje triste, como recuerdo de una infancia oprimida y melancólica, y sirve como forma de lamentación de la pérdida de la infancia y la juventud:

Mirentxu recordó al niño, que, de la mano de su madre, iba a la playa. Aquel niño que pasaba golpeando el muro de piedra con su cubito. Que rozaba el muro, en un chirrido agonizante, perdido calle abajo. Irremisiblemente perdido, como un pequeño grito desolado, hacia el mar. (186)

Tal mensaje de nostalgia que transmite el mar hacia un pasado irremisible -que suele ser trasunto de la infancia perdida-, se encuentra también en “Algunos

⁴⁴⁵ Excepto Anderea, el titiritero, que es el único amigo de Ilé

muchachos”: “Juan levantó los párpados, no quería abandonarse a la deriva. Aquí no estaba el mar. Deseaba volver a ver el mar, alguna vez. Se tocó la frente, temblando.” (12)

Además, las características propias del mar -la fluidez o la inestabilidad, entre otras-, permiten visualizar los movimientos psicológicos no visibles de los personajes, y crear así mismo un espacio narrativo en el que se mezclan las impresiones del elemento temporal -metáfora del mar como tiempo irreversible-, y el espacial.

Otro caso bastante peculiar sobre la descripción de la imagen del mar en Matute aparece en el cuento “El rey de los zennos” de la colección *Algunos muchachos*.

Se trata de un cuento de tinte fantástico, situado en variados lugares de la costa donde la presencia del mar como telón de fondo es permanente, y cuyo tiempo de acción es difícil de descifrar. La historia empieza con la declaración del protagonista niño, Ferbe, de haber visto a los zennos: “Ferbe, cabrero en su primera infancia, aprendiz del zapatero a partir de los nueve años, manifestó cierta noche a Mos, su maestro, haber visto a los zennos por los alrededores de Cala Margarita.” (116) El cuento crea un ambiente social en el que parece haber un control y una restricción muy estricta sobre la libertad de expresión. El zapatero advierte a su discípulo que “guardara prudente silencio respecto a tales alucinaciones” (116), y el niño, que insiste en su declaración que no ha sido entendida por la gente, es condenado a morir en la hoguera. En los siguientes capítulos, el tinte fantástico y misterioso se amplía en el desarrollo argumental: el chico parece resucitado, aparece en diferentes lugares, y es condenado a muerte dos veces más, hasta que el cuento termina con una frase de notable implicación simbólica: “Algo ha desaparecido de la tierra.” (136)

Como un cuento de contenido simbólico, por su argumento fragmentado y absurdo se transparentan los temas típicos matutianos: la crueldad, la incomunicación, la opresión social contra la libertad, etc. La misma escritora admite en una entrevista la alegoría latente sobre la represión política en este cuento: “Es una voz que se levanta contra todo esto, evidentemente, pero viene de muy antiguo. Viene de toda la

vida. De las inquisiciones, de la represión contra la manifestación natural y libre, de la represión contra la libertad.”⁴⁴⁶

La presencia del mar aporta mucho en este texto a la creación de un ambiente novelesco misterioso y lleno de una inquietud desconocida. La identidad de “los zennos” no ha sido claramente interpretada, ya que funciona, a mi juicio, como símbolo de una especie de sabiduría o ley remota y primitiva. Según la descripción de Ferbe, estos seres tienen su origen en el mar:

“Cuando los hombres alcancen su forma verdadera y última, los zennos ascenderán desde algas y esponjas, en lo profundo del mar; y el mar y el cielo serán uno sólo, y la verdad y la justicia reinarán; pero para ello es preciso que yo no muera, que nadie me toque, porque sólo yo fui capaz de oír sus voces, de verles y entenderles. De modo que hasta que todo eso ocurra, no debo morir; y por ello me han coronado rey, y he de hacerlo entender a las gentes.” (118)

Si tenemos en cuenta que uno de los significados simbólicos del mar es el de la “insondable sabiduría impersonal”,⁴⁴⁷ es más fácil entender el mensaje alegórico que transmiten tanto el mar como la muerte de Ferbe, que implica la imposibilidad del ser humano de percibir el verdadero bien de la vida.

Por otra parte, Ferbe se asimila al resucitado Jesús,⁴⁴⁸ y tanto su muerte como su renacimiento se realizan por medio de la inmersión en el agua marina:

Una mañana de tantas, apenas el sol se despegó del mar, vio al muchacho. Venía desde el agua hacia la arena, avanzaba con dificultad, brillaba como un astro, con el sol a la espalda. (122)

⁴⁴⁶ Farrington, Pat, “Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera”, *op.cit.*, p. 77.

⁴⁴⁷ “En la cosmogonía de los pueblos mesopotámicos, el abismo de las aguas fue considerado como símbolo de la insondable sabiduría impersonal.” Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, *op.cit.*, p. 69.

⁴⁴⁸ Ana María Matute ha manifestado con claridad esa asimilación entre Ferbe y Cristo: “Claro. (Ferbe) Es una figura de Cristo [...] yo no soy especialmente religiosa, pero la figura de Cristo [...] yo tengo mi idea de Dios, pero la figura de Cristo me impresiona mucho.” Farrington, Pat, “Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera”, *op.cit.*, p. 77.

Cercaron a Ferbe y le golpearon, con antigua e implacable ira, hasta que la sangre empapó la arena, y Ferbe fue una gran esponja, raramente móvil, y el agua lo alcanzó y lo entró en sus olas.

Pero cuando todos esperaban, remos en alto, para rematarlo-porque el mar devuelve lo que no asimila- vieron cómo la extraña y roja esponja se adentraba más y más en el agua, y se alejaba definitivamente, hacia el sol. (130)

El mar es descrito en este caso como símbolo del principio y el fin, y no sólo de la vida humana, sino también del significado análogo del verdadero bien de la sabiduría, representada aquí por la figura de Ferbe como “rey de los zennos”.⁴⁴⁹ Cabe señalar que esa alusión a “la extraña y roja esponja”, referida a la mezcla de la sangre humana con el agua del mar, subraya el efecto expresionista que suele mostrar la autora cuando se refiere a la muerte, según hemos señalado en el capítulo anterior.

5.3.2.2. El río: metáfora de la vida

Otra imagen recurrente -el río- tiene un significado simbólico más fijo en la obra matutiana.

Igual que el bosque, el río forma parte fundamental del paisaje de Mansilla de la Sierra, un lugar de importancia transcendental tanto para la vida como para la trayectoria literaria de Ana María Matute. La frecuente presencia del río en la novelística de la escritora se debe indudablemente a la impresión recibida en ese periodo infantil. En *El río*, el único libro autobiográfico que ha reconocido la autora,⁴⁵⁰ Matute empieza con un artículo centrado en el recuerdo del río infantil como prefacio de todo el libro. La alusión al río de su propia infancia⁴⁵¹ es

⁴⁴⁹ La alusión al símbolo del mar por Cirlot es muy apropiada para resumir su función en este caso específico: “La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida.” Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op.cit., p. 69.

⁴⁵⁰ Redondo Goicoechea, Alicia, “Entrevista a Ana María Matute”, op.cit., p. 19.

⁴⁵¹ “Y el río, ¿cómo ha desaparecido de forma tan extraña? Yo recuerdo el río, limitando el prado, con sus anchas losas cubiertas de líquen y de musgo; los juncos tiernos, las flores blancas, moradas y amarillas, las pequeñas ‘matas del jabón’, las libélulas que al sol se volvían fosforescentes; las oscuras

precisamente como una reproducción de las menciones literarias referidas a la misma imagen en las obras de la autora -“El río” de *Historias de la Artámila* o *Los Abel*, por mencionar algunos-. Y el único significado que conlleva el río también ha sido claramente expresado por la autora: “Y, cerrando los ojos, lo veo intacto como un milagro. Un río de oro que corre hacia algún lugar de donde no se vuelve, como la vida.”⁴⁵² Para Matute, el río es indudablemente el símbolo del propio fluir temporal de la vida, como para Heráclito.

Por lo tanto, en *Primera memoria*, la referencia al río que hace Matia implica, precisamente, ese periodo determinado de la vida: la juventud inquietante y rebelde en la que vive la chica: “A medida que ella hablaba, pensé, otra vez, en los ríos. <<Sí que habrá ríos, ríos por debajo de la tierra, hasta el mar.>> Cerré los ojos y entre los párpados se me filtraba un resplandor muy rojo.” (98)

Y en algunos cuentos, la muerte de los protagonistas adolescentes ocurre también vinculada con el río, y que es un reflejo de su corta vida.

En “La ronda”, la muerte de Miguel Bruno en el mismo río “de toda su vida”, que refleja la propia huella de sus pocos años, es una muestra de la afirmación arriba propuesta.

Al fin llegaron al borde del barranco. Por aquella parte parecía cortado a pico, y en lo hondo del precipicio el río bramaba confusamente. Era el mismo río que había atemorizado vagamente el corazón de Miguel, siendo niño, aquella primera vez que fue a la escuela. Era el mismo río de toda su vida, en el que aprendiera a pescar, en donde se bañaba al llegar la primavera. (100)

En “El río”, un cuento perteneciente a la colección de *Historias de la Artámila*, el río que acompaña la infancia de los protagonistas reaparece en su adolescencia, y también resulta ser el lugar donde termina la vida del protagonista. Se trata de un

pozas bajo los árboles inclinados, puentes cojos sobre el agua. Sabíamos que el río se desbordaba a veces, en el invierno, y que derribaba trechos del muro de piedras. Pero nunca lo vimos así rebasado, superado: como huido. Ya sé que ese río vuelve a formarse más abajo.”Matute, Ana María, *El río*, Barcelona, Destino, 1972, p. 10.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 11.

cuento que hace recordar a *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, en el sentido de que el río marca también el fluir del tiempo, o de la propia vida. El cambio de aspecto del río, dependiente de la marea, se corresponde también con la evolución psicológica que experimenta el protagonista, Donato, que mata al maestro del pueblo y se suicida en el río.

Igual que en “La ronda”, el río existe como un testigo de la niñez de los protagonistas: “Allí estaba el río, el gran amigo de nuestra infancia.” (39) Donato es uno de los amigos del narrador, que se dedica a la tarea de la pesca de las truchas, “una cosa del río, bella y horrible a un tiempo” (39) para el narrador. Después de la muerte del maestro, el crecimiento del río se mantiene paralelo al sufrimiento interior de Donato:

Desde que el maestro murió, Donato no nos llamó con su silbido peculiar. Sus hermanos venían como siempre, y con ellos bajábamos al río, a guerrear. La escuela estaba cerrada y había un gran júbilo entre la chiquillería. Como si luciera el sol de otra manera.

El río creció porque hubo tormentas, y bajaba el agua de un color rojo oscuro. (42)

El “color rojo oscuro”, similar al que aparece en “El rey de los Zennos”, es el color simbólico de la muerte. Se puede interpretar como la premonición del suicidio del personaje, o como el remordimiento de la conciencia que ha sufrido el chico por el asesinato cometido.

El suicidio de Donato ocurre precisamente en el último día de la gran tormenta, y así de forma análoga, la vida que crece y se nutre del río, termina por la fuerza destructiva del mismo y el regreso, de nuevo, a su origen.

Hubo una gran tormenta. En tres días no pudimos salir de casa. Estaba el cielo como negro, de la mañana a la noche, cruzado por relámpagos. El río se desbordó, derribó parte del muro de piedras y entró el agua en los prados y el huerto del abuelo.

El último día de la tormenta, Donato se escapó, de noche, al río. (43)

5.3.3. Los árboles (el bosque)

Por medio del análisis de los paisajes naturales de la luna y del mar (el río) que acabamos de realizar, observamos el recurso matutiano de humanizar la naturaleza con el fin de exteriorizar el mundo interno personal, así como su contribución al establecimiento del argumento novelesco.

Entre todos los elementos naturales referidos en la obra de Matute, los árboles ocupan una posición destacada. La autora considera el bosque como un elemento “fundamental”⁴⁵³ para su creación literaria, que permanece como una fuerza esencial y oculta que potencia todo su mundo novelesco. El bosque constituye “una vía de expansión”⁴⁵⁴ para la autora; transmite un mensaje de solemnidad y la inmunidad que ofrece el sostén que sólo da una fuerza estable y firme en apoyo del imaginario de la autora, que oscila entre la vulnerabilidad sensible, la pasión irracional y tormentosa, la fragilidad interior y la tortura espiritual. Por otra parte, la escritora considera que esta fuerza estable tiene su raíz en su vinculación con las memorias e historias más antiguas, por lo que en su obra enlaza simbólicamente al bosque con la sabiduría esencial y las fuerzas misteriosas:

Solamente la palabra <<bosque>> me sugiere una gran cantidad de historias y leyendas, memorias que no sabía que tenía, pero que está ahí y que me han llegado con los genes de las generaciones pasadas. Es decir, ese mundo, ese silencio de la naturaleza, ese gotear de cuando en cuando de una hoja, esos ríos subterráneos que yo me imaginaba [...], todo eso estaba en los tres árboles.⁴⁵⁵

⁴⁵³ “El bosque es fundamental. La naturaleza y yo nos entendemos bien. Pertenezco al bosque.”, Entrevista con Ana María Matute: “Si ganara el Cervantes daría saltos”, <<http://www.google.com/search?hl=zh-CN&biw=948&bih=440&q=galardor+del+premio&aq=f&aqi=&aql=&oq=>>>, 1 de enero, 2012.

⁴⁵⁴ Gazarán-Gautier, Marie Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio, op.cit.*, p. 41.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

Las dos partes que siguen a continuación suponen una observación vinculada con los dos aspectos simbólicos del árbol arriba mencionados.

5.3.3.1. Símbolo de solemnidad; apoyo espiritual al personaje infantil

En la obra de Ana María Matute, el bosque es una parte imprescindible del paisaje novelesco y uno de los recursos naturales más recurrentes que funciona de acuerdo con el movimiento interior de los protagonistas. Para mostrar una cita en apoyo de esta afirmación, Berta Savariego destaca la importancia de la imagen del árbol interpretada en este mismo sentido:

Quizás de los elementos de la naturaleza que se destacan en la obra de Ana María Matute el árbol sea, entre todos, el compañero más fiel, permanentemente erguido, ofreciendo sostén al hombre que, vulnerable, frágil, y finalmente mortal, se dobla ante la angustia y el dolor.⁴⁵⁶

En su estudio, Savariego recoge un buen número de ejemplos de esa reacción humanizada del árbol y la consecuente deshumanización del hombre, igualado con el árbol por medio de la metáfora, según aparece en obras tales como *Fiesta al Noroeste*, “Algunos muchachos”, *Los hijos muertos*, etc., lo que consigue al poner de manifiesto la correspondencia entre los árboles y el desarrollo psicológico del personaje. Citamos algunos ejemplos que han sido analizados por la misma estudiosa: “‘los bosques de robles’ y ‘los chopos orgullosos,’ ‘respirando su soberbia soledad como los mismos hombres’, dramatizan la separación social y aislamiento entre los hombres de la *Artánila*”;⁴⁵⁷ y otro ejemplo de la deshumanización del personaje: “El Galgo se quería confundir entre los árboles, se transparentaba”.⁴⁵⁸ Como ya hemos hecho otras menciones de la misma categoría, no añadimos más ejemplos sobre el mismo aspecto.

⁴⁵⁶ Savariego, Berta, “La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana María Matute”, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 64. Citado de “Algunos muchachos”.

Lo que verdaderamente querríamos destacar aquí como hemos señalado en el título, es la función emocional que transmite la imagen del árbol. A diferencia del agua, el bosque siempre tiene una existencia silenciosa y callada en la novelística de la escritora, distinta además de la participación activamente personalizada de la luna o de la descripción extensa sobre el mar, y en muchas obras, la referencia a los árboles, además, es secundaria ya que ocupa poco espacio textual; sin embargo, observamos que estas alusiones representan un sentido consolador sobre todo para los protagonistas infantiles, aunque a veces sólo se trata de un leve matiz que se percibe ligeramente.

En el cuento “Una estrella en la piel”, la muerte se presenta como un destino misterioso e inevitable. La protagonista, una niña que tiene un lunar negro en la cara, tras enterarse de la muerte continua de las personas e incluso de los animales que comparten la misma marca negra, intuye inconscientemente el destino de su propia muerte. El momento en el que conoce la muerte del caballo blanco de Ruiz González, que también tiene el lunar negro, el espanto que la empuja a regresar al bosque transmite ocultamente que éste es el último lugar adonde acude la niña en busca de tranquilidad:

Luego me fui de casa, hacia el cementerio de los caballos, un lugar lejano, sucio y triste, donde blanqueaban algunos costillares al sol, y me desesperaban los randrajos y los pájaros negros. Después de allí di un rodeo, hasta el bosque. Me senté al pie de una haya, mirando el musgo, los insectos, mis pies, pero sin poder apartar una idea. (165)

Si consideramos que esta cita representa la intimidad del bosque de forma demasiado oculta, la siguiente, extraída de “La razón”, supone, por el contrario, una revelación mucho más directa:

¿Cuánto trabajo le hubiera costado hacerse entender, para que al final tampoco le creyeran! Mejor, pues, resultaba salir corriendo al bosque, o al río; tenderse

en el suelo cara a lo alto: hacia las nubes y las golondrinas viajeras, hacia la barca del sol. Lo demás, ¿qué importaba? (10)

En *Primera memoria*, ese cariño que siente Matia-adolescente por el bosque como parte de sus más hermosos recuerdos infantiles, se describe también de forma directa: “ ¡Me gustaba tanto! Y me cayó y me vino de golpe todo, los bosques y el río, y un nudo en la garganta. [...]” (147)

En la novela de carácter maravilloso *Aranmanoth*,⁴⁵⁹ la función del bosque es aún más fundamental, porque contiene información de distintos niveles que favorece la fabulación novelesca. En el aspecto que tratamos aquí el bosque funciona en la novela como un espacio fundamental de la naturaleza semi-mágica del protagonista, que es hijo de un hombre y de una hada del agua. Además, igual que *Primera memoria*, también es el sitio que alberga la esencia más tierna de la infancia, así como el nacimiento y desarrollo del amor entre los dos protagonistas, Aranmanoth y Windumanoth:

- ¿Ves las hojas de los árboles?- continuó Aranmanoth-. Míralas despacio y luego cierra los ojos. Cada hoja es una palabra, y cada palabra corresponde a un color. Son palabras que no están escritas en ninguna parte, ni siquiera en los libros que guardan los monasterios. Todas las palabras juntas, todos los colores unidos, forman el arco iris. Serán nuestro secreto.⁴⁶⁰

Indudablemente, la sensación de intimidad hacia el bosque tiene su raíz en la experiencia infantil de la propia autora en el bosque de Mansilla de la Sierra. En *El río*, su libro autobiográfico, Matute hace referencias al bosque llenas de placer y de respeto: “Desde muy niña me atrajeron con fuerza los árboles. [...] Aquella vida intensa y muda, tendida alrededor, alzada al cielo. Nunca se está enteramente solo entre los árboles”; (157) además, la vida del árbol es para la autora una demostración

⁴⁵⁹ Aunque en la parte II de la presente tesis tratamos principalmente la obra realista de Matute de la primera etapa, en estos párrafos que tratan el tema del árbol es inevitable aludir a algunas novelas de su segunda etapa, teniendo en cuenta la importancia de la imagen del bosque, que funciona a modo de referencia continua que enlaza toda la creación literaria de la autora.

⁴⁶⁰ Matute, Ana María, *Aranmanoth*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 75. Todas las citas de esta novela están tomadas de esta edición.

de dignidad: “Cae sin dolor, levanta un polvo leve, caliente, y desaparece con su gran dignidad inmaculada. Nadie puede humillar a un árbol. Nadie le ha visto nunca agonizar.” (158)

5.3.3.2. Fuente de la fantasía y el mito

Los temas novelescos de Ana María Matute, similares a los de otros escritores coetáneos, no son muy difíciles de resumir, aunque la estética personal de la autora enriquece y profundiza esa temática con el planteamiento de mundos yuxtapuestos, deformación de imágenes objetivas, metamorfosis exteriorizada de los espacios internos, entre otros, que la distinguen de los otros escritores.

El bosque es precisamente un medio por el que se plantea la yuxtaposición y convergencia de los espacios real y fantástico, que permite el establecimiento del ambiente onírico propio en la obra de Matute. Como ha declarado la misma escritora en su discurso en defensa de la fantasía -pronunciado con motivo del ingreso en la Real Academia Española-, para ella el bosque es el lazo de las relaciones vinculadas a “los otros mundos”:⁴⁶¹

La posibilidad de cruzar el espejo e internarse en el bosque de lo misterioso y de lo fantástico, pero también del pasado, del deseo y del sueño. No pretendo que abandonemos este mundo, nuestro mundo, sino tan sólo que nos aventuremos por unos instantes en los otros mundos que hay en éste.⁴⁶²

En “La oveja negra”, el bosque aparece en el primer capítulo como el escenario donde se realiza la incisión del mundo fantástico que alberga las experiencias sobrenaturales de la protagonista. Y en otro cuento de la misma colección *Tres y un sueño* -“La razón”-, los elementos fantásticos residen en el bosque de igual manera; se trata del espacio alternativo fantástico donde habitan los trasgos:

⁴⁶¹ Matute, Ana María, “En el bosque”, *op.cit.*

⁴⁶² *Ibid.*

Hay un viejo gnomo en el centro del bosque, el que conduce los manantiales y los ríos subterráneos, el que alimenta las raíces de los robles con alma del Este, el que prende luces en los cementerios de mariposas, sapos, lagartijas, luciérnagas y saltamontes asesinados. (19)

El cuento fantástico “El árbol de oro”, mencionado anteriormente, transmite el mensaje de una indagación y exploración sobre otra existencia mítica, no accesible para todos, por medio de la figura misteriosa del árbol de oro. Según el comentario de Matute:

Detrás de cada cosa, de cada objeto, puede existir un mundo que quizá no todos alcancemos a ver. Y lo percibí a través de los agujeros de los tres árboles; el niño de <<El árbol de oro>> lo percibe cuando, en la biblioteca, por una rendija en la pared, se le aparece ese árbol de oro. Según como miramos, el mundo es nuestro o nos es totalmente ajeno.⁴⁶³

El simbolismo fantástico y mítico de los árboles no sólo se entiende como el espacio en el que se yuxtaponen órdenes o mundos de distintas naturalezas, sino que también se extiende hacia la profundidad novelesca, inventando referencias relacionadas o derivadas de las leyendas y mitos antiguos más conocidos de la cultura occidental. La descripción de la autora sobre el amplio espacio temporal que intenta transmitir en su obra por medio del bosque, hace recordar la afirmación de Jung, que considera este espacio como representación del propio inconsciente humano.⁴⁶⁴ Y la afirmación por parte de la escritora expresa de manera semejante su intención de búsqueda de “una historia remota” o “el recuerdo de lo que pudo ser la vida de muchos seres humanos”:

Y una vez al otro lado del espejo, una vez en el bosque, escritores y lectores podemos comprobar que Alicia, más que descubrirnos pasadizos desconocidos,

⁴⁶³ Gazarán-Gautier, Marie Lise, *Ana Mar a Matute. La voz del silencio, op.cit.*, p. 42.

⁴⁶⁴ Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada, op.cit.*, p. 88.

nos ayuda a recorrer rutas ya conocidas: todo el mundo de Alicia, creo yo, puede residir en la vida o por lo menos en el recuerdo de lo que pudo ser la vida de muchos seres humanos. [...] yo sólo sé escribir historias porque estoy buscando mi propia historia, porque acaso escribir es la búsqueda de una historia remota que yace en lo más profundo de nuestra memoria y a la que pertenecemos inexorablemente.⁴⁶⁵

La coincidencia de la imagen del árbol matutiano con la cultura occidental quizá se refleja de manera más explícita en la novela *Aramanoth*, en la que el poeta misterioso lleva a Aranmanoth para que éste reconozca la verdad de su propia vida. “El Gran Señor del Bosque” que puede responder a las dudas y problemas más esenciales del ser humano, es una invención casi fiel a la figura original del árbol de la ciencia en la Biblia:

Era el Árbol, el Gran Señor del Bosque, el viejo, el antiquísimo Señor. Paciente, sabio y erguido en su ancianidad, contra y a favor de las humanas criaturas. Era el Árbol que algunos llamaban del Bien y del Mal, aquel que otros decían el Árbol de la Vida, el árbol que muchos amaban como sólo se puede amar a un viejo deseo. (98)

Alrededor de la figura del gran árbol, la autora proyecta un escenario fantástico del reflejo sonámbulo y fantasmal del deseo y sufrimiento del ser humano, así como la figura, de notable implicación sagrada, del protagonista adolescente Aranmanoth, que vamos a analizar más en la Parte III del presente trabajo. La metamorfosis fantasmal del espejismo de los hombres y las mujeres, inventados por la fuerza del árbol, representa una imagen generalizada del ser humano en continuo sufrimiento, torturado por “la confusión, el terror y la soledad de la especie humana” (100), y que produce “un rumor con olor a carne, sudor, ignorancia y terror.” (99) El escenario refleja la actitud pesimista que la autora expresa a lo largo de casi toda su obra literaria.

⁴⁶⁵ Matute, Ana María, “En el bosque”, *op.cit.*

Capítulo VI. El niño y la realidad externa

Situados en un entorno difícil, tanto desde la perspectiva político-social como cultural, calificado como de “crisis” por algunos críticos,⁴⁶⁶ los escritores españoles de la Generación del Medio Siglo toman el compromiso social como una finalidad importante de su creación literaria, siendo una generación que ha sido testigo y víctima de la guerra y de sus consecuencias negativas.

Independientemente de las variadas direcciones que toman los distintos escritores -aunque el realismo social supone sin duda el rumbo principal adoptado-, es habitual en sus obras la tendencia a anteponer “lo ético”⁴⁶⁷ frente a lo estético. Como hemos señalado anteriormente, según Álvarez Palacio, en la doctrina general de la Generación del Medio Siglo “se entiende la literatura como arma para la transformación de la sociedad, situación en la que se empeña el novelista social, y de cuyo empeño han quedado diversas muestras en nuestra literatura de postguerra.”⁴⁶⁸

Por lo que respecta a Ana María Matute, a pesar del subjetivismo y del lirismo que caracterizan su estilo, ese compromiso social de denuncia de problemas como la injusticia, la represión política o el sufrimiento personal frente al choque con el entorno exterior, ha sido conscientemente cumplido por la propia escritora:

Yo creo que, en mi caso, sí porque era la época de Franco, era la época aquella en que tenemos la censura [...] Entonces sí había una finalidad crítica de la sociedad. Yo más que de la política, que no es lo mío, me interesaba la sociedad, y todo lo que sufría en aquel momento el español a mí me tocaba mucho.

⁴⁶⁶ “En primer término, desechará cuidadosamente toda temática social o que presente connotaciones de esa índole. En segundo término, su tema central serán los conflictos individuales en su dimensión específicamente individual. En tercer término, un ambiguo sentimiento de culpabilidad provocará la resurrección de cierta temática que, en sus rasgos más genéricos, podrá definirse como nostalgia de la edad dorada y que sistemáticamente, asumirá las características de un canto de cisne muy metafóricamente espejados en los recuerdos de la niñez.”, Curutchet, Juan Carlos, *op.cit.*, pp. 26-27.

⁴⁶⁷ Martínez Cachero, *op.cit.*, p.175.

⁴⁶⁸ Álvarez Palacios, Fernando, *op.cit.*, p. 45.

Pero siempre ha habido injusticia, la injusticia ha sido siempre algo que me ha sublevado mucho. Al igual que los malos entendidos. A mí me sacan de quicio los malos entendidos.⁴⁶⁹

Con respecto a la primera etapa literaria de Matute, la temática no supone nada excepcional, ya que sigue la doctrina general de su época que consiste en la revelación y reconocimiento de la problemática social. Pero es su estilo subjetivista el que suscita nuestro interés, ya que ostenta una postura de “oscilación”⁴⁷⁰ entre lo personal y lo social, lo fantástico y lo real, el sometimiento interior y el marco externo, la reflexión introspectiva dostoyevskiana y la observación personal rumbo al exterior.

Si bien hasta ahora nuestro análisis se ha centrado en la observación del tema de la infancia desde la perspectiva individual e introspectiva, en este capítulo vamos a observar la interacción del tema infantil, situado en el marco externo, -tanto ético como social-, con el fin de complementar un sistema integral de estudio sobre la infancia matutiana. Ya que, de acuerdo con lo anterior, los elementos realistas también forman parte de un componente imprescindible para el entendimiento completo de la novelística de nuestra autora. Según afirma Eugenio de Nora:

Estamos, en todo caso, ante unas novelas líricas características, de modo que el rasero del “realismo” pretendidamente inherente al género no se les puede aplicar. Los elementos “objetivos” de testimonio, por ejemplo, de la burguesía acaudalada mallorquina, o de la lucha obrera en Barcelona, o de la represión que acompaña la guerra civil, o de la evolución política y moral de los republicanos españoles en Estados Unidos, existen, pero pasados a través de tan ramificados y subjetivos alambiques, que a veces cuesta reconocerlos.⁴⁷¹

Concretamente, el presente capítulo constará de cuatro partes, en las que observaremos varios aspectos del reflejo de la problemática social tangenciales con la infancia: la relación familiar, la guerra, el medio rural como espacio narrativo más típico de Matute y la escuela.

⁴⁶⁹ Ayuso Pérez, Antonio, "Yo entré en la literatura a través de los cuentos": Entrevista con Ana María Matute, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>>, 18 de enero, 2012.

⁴⁷⁰ Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual*, *op.cit.*, p. 55.

⁴⁷¹ Nora, Eugenio de, “*Los mercaderes* (Notas de una relectura)”, *op.cit.*, p. 136.

6.1. El niño y la familia⁴⁷²

La familia, como una de las unidades fundamentales del sistema social, es para un niño su primer contacto con el establecimiento de las relaciones sociales y el conocimiento primario del significado de grupo social, que le permite tener la sensación de pertenencia.⁴⁷³

El marco familiar descrito en la obra de Ana María Matute registra, generalmente, un carácter incompleto que fracasa al llevar a cabo la función que acabamos de proponer. El problema de la orfandad ocupa un porcentaje muy alto en los personajes infantiles matutianos, y consecuentemente, la ausencia de una madre afecta muy negativamente en la formación del carácter e ideología de los niños; la imagen de un padre severo, ausente, o impotente, así como la incomunicación y discrepancia entre distintas generaciones de miembros familiares femeninos, son los problemas principales que encuentran los personajes infantiles. Estos problemas suponen, sin duda alguna, uno de los factores que contribuye a la ruptura entre la infancia y el orden social adulto, al que ya hemos aludido en varias ocasiones en este trabajo.

⁴⁷² Los temas mencionados en esta parte relacionados con la relación familiar coinciden en cierta medida con un capítulo de la tesis doctoral de María Ángeles Giménez Martín, "El personaje infantil en la obra de Ana María Matute", Granada, Universidad de Granada, 1977. En el caso de la tesis granadina, parece que se trata de un estudio sistemático y bastante completo sobre el tema, apenas mencionado por la crítica. Tuve acceso sólo a un resumen de la Biblioteca Nacional, y además cuando había terminado la escritura de mi propia tesis. Aunque algunas conclusiones e incluso parte de las estructuras pueden parecer semejantes, éste es un trabajo original y muy diferente en detalles y muchos otros aspectos, ya que llego a las conclusiones de forma completamente independiente de la tesis de 1977.

⁴⁷³ Lidz, Theodore, *The Person: His and Her Development Throughout the Life Cycle*, New York, Basic Books, 1968, pp. 13-16.

6.1.1. La orfandad

Entre los protagonistas infantiles de Matute, el fenómeno de la orfandad es bastante común. Varias obras suyas se centran en protagonistas infantiles o adolescentes que pierden a sus padres, por ejemplo “Noticias del joven K.”, “Fausto”, “La razón”, “La fiesta”, “El tiempo”, Ilé Eroriak en *Pequeño teatro*, etc. Pero parece ser que otro modelo de orfandad, el propiciado por la pérdida de la madre, es el preferido de la autora. Los personajes infantiles que se encuentran en esta situación son Zazu en *Pequeño teatro*, los hermanos Abel en *Los Abel*, Juan Medinao en *Fiesta al Noroeste*, y Matia en *Primera memoria*, por mencionar a los más representativos.

6.1.1.1. La imagen de la madre

La ausencia de la madre no sólo establece una condición psicológica en relación con la falta de protección para los huérfanos matutianos, sino que también supone la ruptura de un itinerario de aprendizaje por el que se realiza el proceso de transformación de la infancia en madurez. Esta ruptura psicológica por la falta de la imagen materna aparece sobre todo en las huérfanas femeninas. Aunque cabe señalar que en las obras protagonizadas por personajes infantiles huérfanos de madre, la propia figura materna, aunque físicamente ausente, sigue desempeñando cierta influencia en el mundo interno de los niños. A grandes rasgos, la madre muerta constituye un factor negativo que conduce a la agudización de los problemas mentales que tienen los niños, como por ejemplo el cuestionamiento de la propia identidad, la conciencia de la condición solitaria y aislada, o la desorientación sentimental, etc. A continuación veremos algunos ejemplos concretos.

Las protagonistas Valba- de *Los Abel*-, y Matia –de *Primera memoria*-, según el criterio literario feminista, pertenecen a una generación rebelde que se caracteriza por

la ruptura de la ideología de las generaciones anteriores.⁴⁷⁴ En el modelo de la lucha espiritual entre dos o más generaciones observado en la obra de Matute, la madre, curiosamente, constituye una posición físicamente ausente pero que agudiza en cierto sentido la barrera o la ruptura establecida entre las generaciones en conflicto.

En *Primera memoria* la abuela impone su criterio e ideología a la nieta, Matia, utilizando a la madre muerta como buen ejemplo para la niña. Sin embargo, por parte de la protagonista-adolescente, la madre sólo le supone una imagen lejana y olvidada: “Pero la verdad es que me remordía la conciencia, porque no me acordé de ella para nada.” (236) Así que la repetida mención de los otros le produce una sensación de desorientación y repugnancia hacia la madre. “<<Mi madre, siempre ese cuento. ¿Mi madre era una desconocida! ¿A qué vienen siempre a hablarme de ella? >>” (74)

En *Los Abel* la madre es una figura escasamente descrita, de menor importancia, que sólo funciona para el desarrollo argumental: se menciona en la narración del recuerdo de la primera narradora –que tiene la función de introducir el cuerpo principal novelesco y que ha sido sustituida completamente por la voz narrativa de Valba, como señalamos en el capítulo V-, como una mujer “dulce y cariñosa” (32), y para asistir al luto de la madre Valba vuelve del colegio y así da inicio al desarrollo argumental principal de la novela. Sin embargo, en las escasas menciones a la figura materna, también se percibe el sentido de ruptura y discontinuidad entre las distintas naturalezas de madre e hija:

-Yo conocía la madre de los muchachos –dije-; era muy dulce y cariñosa.
-Sí sí es posible que lo fuera, pero Valba no se le parecía. Me acuerdo bien, me acordé toda la vida de la primera vez que la vi. [...] Qué ojos tan profundos: todo un mundo encerrado dentro. La verdad, no he visto nunca una mirada como aquella. Sólo a veces miran a los mendigos en las cunetas o los hambrientos.
(32)

⁴⁷⁴ Véanse, por ejemplo, a Ling Wu, “Aspectos de la novela de la posguerra española (1950-1960): Miguel Delibes, Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga”, tesis doctoral de Boston University, 1998; Bitter, Blanca Torres, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, op.cit.; Galdona Pérez, Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2001.

Para los huérfanos de madre en la obra de Matute, el recuerdo o la huella de la imagen materna se vincula con sensaciones negativas. En *Pequeño teatro* y *Fiesta al Noroeste*, la figura de la madre está aún más distorsionada, y añade un tinte fantasmal al mundo psicológico del personaje, así como a la ambientación novelesca.

En *Pequeño teatro*, el retrato de la madre fallecida (Aránzazu), colgado en la casa de Zazu, supone una imagen central que transmite un ambiente asfixiante y deformado que cohibe los movimientos tanto exteriores como interiores de los personajes que se encuentran alrededor de ella:

Pero, contrariamente a lo que habían supuesto, al hallarse dentro de la casa de Kale Nagusia, un raro frío los envolvió y la conversación derivaba hacia un derrotero extraño e insospechado. El oscuro retrato de Aránzazu parecía cohibir sus voces, especialmente la de Kepa. Desde que se lo mostró, aun cuando le llevó a otra habitación, parecía que la sombra de aquella pálida mujer caía sobre él, pesadamente, sumiéndole en una íntima angustia. (83)

Por lo que respecta a Zazu, el recuerdo de la madre también supone una imagen que enturbia aún más su inseguridad e intranquilidad interior. Se refiere a ella como a una “sombra”, que le da miedo en vez de paz:

Zazu recordaba su infancia en la casa de Kale Nagusia, su casación aquella larga escalera donde cada peldaño guardaba maullidos de gatos invisibles. Aquella casa donde había sombras, y el gran retrato de la madre, al anochecer, daba miedo en vez de paz. (28)

De forma similar, la alusión a la madre con el adjetivo “fantasmal”, así como el uso metafórico “un puñado de nieve en la frente”, enfatiza la angustia psicológica de la huérfana que vive bajo la sombra proyectada por una madre muerta, cuya huella todavía martiriza al espíritu sensible de la hija; y las palabras “pureza” y “lejanía” marcan claramente la sensación de aislamiento y de soledad de la protagonista-adolescente:

Y que su madre, aquella madre fantasmal de pureza y lejanía, aquella madre que era como un puñado de nieve en la frente, se hubiera avergonzado de ella. <<Zazu, la hija de Kepa, la nieta del borracho...>>S í nunca dec ían: <<Zazu, la hija de una Ant ía>>. (29)

De igual manera, en *Fiesta al Noroeste*, encontramos descripciones de naturaleza semejante referidas a la madre de Juan Medinao. Una madre enfermizamente sensible que tiene fama de estar loca, transmite una sombra fantasmal, manipulada con técnicas expresionistas, que difunde el matiz barroco y tremendista: “En tanto la madre era la brujita exasperada, con los ojos amoratados y los labios blancos de orgullo.” (100)

La exitosa manipulación de los colores en la novela, que ha sido analizada por varios estudiosos,⁴⁷⁵ contribuye a la exteriorización de la inquietud, la irracionalidad y la angustia reflejadas por medio de la madre, visualizada a través del color rojo y el negro.

Concretamente, las sensaciones irracionales se representan con el rojo: “En la aldea dec ían que la madre estaba loca, loca y endemoniada en la casa roja, con sombra siempre guardada en los rincones.” (95) Y lo angustiado y negativo que transmite la madre se refleja con el color negro:

La madre era el ángulo derecho de la sala, tenebroso y mal limpiado por las criadas: el vértice de lo negro, de los cuentos de miedo, las supersticiones y las velas a San Antonio. Era las hormigas del rosario, en ruta de negocios hacia el alma, enredadas en caravana negra sobre la muñeca, donde late la sangre desacompasadamente. (98)

En el capítulo III, compuesto por un *flash-back* largo en el que se cuenta el recuerdo del sufrimiento de Juan Niño, enfocado en los episodios de “los misterios de vivir, amor de Salomé y Juan Padre, nacimiento de Pablo, suicido de la madre y el

⁴⁷⁵ Véanse a Barrettini, Celia, “Ana María Matute: la novelista pintora”, *Cuadernos hispanoamericanos*, XLVIII, 1961, pp. 405-412; Winecoff, Janet, “Style and Solitude in the Works of Ana María Matute”, *op.cit.* pp. 61-69, etc.

falso perdón al padre”, según resumen de José Mas,⁴⁷⁶ el escenario de la muerte de la madre es un factor primordial que agudiza el dolor y sufrimiento del niño:

Se detuvo, al fin, junto a los barrotes de la cama. Rígida, con la cara tapada, estaba la muerte servida en el lecho. Allí la cintura breve y negra y las manos amarillas parecían llenas de moscas que zumbaran. Entonces rodó de un solo tajo todo el calor de la noche. Por uñas y ojos, le entró invierno, y parecía que huía su sangre como un río. Ser niño, tener sólo cinco años! De pronto, se encontró abrazado a ella frenéticamente, sin un solo golpe de corazón. Era como si la vida se le hubiese detenido y ya nunca más pudiera volver a respirar. (109-110)

Es notable la percepción de la deshumanización en la descripción de la madre muerta, que muestra el trauma psicológico fundamental del niño. Es el trauma que le ha causado el suicidio de la madre, que es, además, el primer acercamiento a la muerte para Juan Niño:

En adelante, cuando le venía a la memoria el recuerdo de aquella noche, veía, en lugar del rostro de la madre, un par de ojos con muchas cintas encarnadas y azules, como toros con su divisa al viento. [...] Madre muerta. Madre muerta. Estas dos palabras le herían con filo de hilo. (110)

Ahora bien, ya hemos señalado ciertas manifestaciones de la imagen de la madre en algunas de las obras más representativas de Matute. Si tratamos de buscar el fundamento realista que pueda explicar el porqué de la figuración deformada y endemoniada de la madre, y la razón por la que la autora prefiere el modelo de una madre ausente, creemos que en vez de fundamentarse en la realidad socio-cultural, se relaciona más bien con la propia experiencia de la escritora.

Frente a los muchos trabajos críticos que discuten el carácter autobiográfico de Matute reflejado en su creación literaria,⁴⁷⁷ a pesar del rechazo de la autora a la idea de considerar a sus novelas como obras autobiográficas, ella misma reconoce que para un estilo “extremadamente personal y subjetivo”,⁴⁷⁸ la presencia consciente o

⁴⁷⁶ Mas José, “La sombra incendiada. *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 104.

⁴⁷⁷ Por ejemplo Winecoff Díaz, Janet, “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”, *op.cit.*, pp. 139-148.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 146.

inconsciente de las impresiones personales insertadas en los personajes o los paisajes es algo “inevitable”:

Lo que un escritor no se puede –y menos yo, que soy una escritora intuitiva, y además apasionada –es diferir mucho de uno mismo en lo que escribe. En este aspecto, pues sí estoy yo en mis libros. No puedo dejar de estarlo. Pero la novela autobiográfica, yo creo que no la he escrito.⁴⁷⁹ Algún pasaje, alguna experiencia, sí eso es inevitable, pero nada más.⁴⁸⁰

En este sentido, para entender de manera completa la idea de Matute sobre el rol ausente o la función negativa de la madre, es necesario tener en cuenta las experiencias de la propia autora con respecto a la relación madre e hija, y en este caso sí que encontramos mucha semejanza con las descripciones novelescas de las protagonistas huérfanas. Según el recuerdo de Ana María Matute, su propia madre también desempeña un papel que le causó una fuerte sensación de angustia, lo que nos hacen recordar a los personajes huérfanos a los que acabamos de aludir:

Yo he tenido una infancia desgraciadísima. De niña tenía terror a mi madre. Cuando oía sus tacones por el pasillo y su voz diciendo: <<Ana María>> me echaba a temblar. El temor iba acompañando de tal angustia que me originó tartamudez; esto me convirtió en el hazmerreír de las niñas y de las horrendas monjas de mi colegio. Todas se reían de mí y tenía cinco años!⁴⁸¹

Teniendo en cuenta la importancia del elemento autobiográfico, tanto emocional como ambiental, dentro de un concepto personal y subjetivo de Matute, vamos a seguir utilizando la referencia a la propia experiencia de la autora como una perspectiva de análisis, ya que la elección de alguno de los telones de fondo y de ciertas temáticas, también está relacionada con el elemento autobiográfico de la autora.

⁴⁷⁹ Aunque en otra entrevista la autora menciona *El rób* como su “único libro realmente autobiográfico”. Goichechea, Alicia Redondo, “Entrevista a Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 65.

⁴⁸⁰ Winecoff Díaz, Janet, “Interview by J. W. D. with A. M. M.”, New York, September 5, 1965. Ha sido primero utilizado por Janet Díaz, “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 146.

⁴⁸¹ Goichechea, Alicia Redondo, “Entrevista a Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 60.

Mirando desde una perspectiva más amplia, de acuerdo con lo que ha señalado José-Carlos Mainer y repetido Geraldine Cleary Nichols, la intervención del elemento autobiográfico también forma parte de una de las características más destacadas de la ficción literaria española del siglo XX:

This because there is no environment more propitious than the bourgeois to self-absorption; and because on another level, as José-Carlos Mainer has repeatedly pointed out, twentieth-century Spanish fiction is characterized by an unusual abundance of autobiographical elements.⁴⁸²

6.1.1.2. La relación padre e hijo/hija

En el modelo de orfandad de la madre, que es el más habitual en la novelística de Ana María Matute, nos hemos fijado en el análisis de la madre muerta y su influencia en la psicología de los huérfanos matutianos, así como en su función estética en algunas obras.

Ahora bien, con la imagen materna ausente, el padre se convierte en la relación más íntima que pueda tener el niño, y el contacto más directo con respecto a su conocimiento del orden social. Observamos que en los casos de protagonistas huérfanos aludidos anteriormente, la figura del padre, o mejor dicho la relación padre e hijo/hija, según los diversos modelos de cada obra, registra la misma tendencia al fracaso, tanto en la comunicación emocional como en el cumplimiento de la función social del papel fraterno. Así se revela el completo desamparo psicológico que encuentra el niño matutiano frente a la ruptura y desconexión con la relación familiar, que representa consecuentemente el fracaso de su primer intento de adaptación al orden social de los adultos. En los siguientes párrafos, haremos un resumen que

⁴⁸² Nichols, Geraldine Cleary, "Limits Unlimited: the Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women's Fiction of Spain", *op.cit.*, p. 109. Sin salirnos de la Generación del Medio Siglo, el elemento autobiográfico es fundamental en autores como Medardo Fraile, que incluso tituló *Autobiografía* su única novela. Sobre esto, véase Ascensión Rivas "Aproximación al concepto de género en *Autobiografía*", novela de Medardo Fraile", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34.2, Invierno 2010, pp. 323-339.

abarca los distintos modelos del fracaso de la relación padre e hijo/hija en la obra de Matute.

6.1.1.2.1. El padre impotente: decadencia del orden patriarcal

En *Los Abel* se describe la figura de un padre impotente, que en vez de controlar el poder socio-familiar, se limita a transmitir un mensaje de vejez y debilidad. La impotencia del padre se destaca en contraste con la fuerza y la juventud por las que se caracteriza a sus hijos.

El efecto contrastante se percibe fácilmente por la narración en primera persona de Valba. En contraposición con los hijos, se destaca el envejecimiento físico del padre: “Nuestro padre en el centro de los dos, leyendo, con la cabeza inclinada. El pelo gris, se rizaba sobre su nuca. Qué débil al lado de Aldo, qué viejo junto a Tavi.” (40); la debilitación de la figura paterna no sólo se observa en el aspecto físico, sino también en la pérdida del poder e influencia en el seno familiar. En comparación con Aldo, que actúa como verdadero dueño de la casa, el padre es como una imagen vaga que ha perdido potencialidad: “Papá a su lado era una sombra, y si no existiese Aldo, nuestra tierra andar á en manos de ladrones como Lázaro.” (37), y una referencia muy recurrente en esta novela es el discurso vago del padre sobre sus preocupaciones por el futuro de los hijos: “Esto último hizo mucha gracia a todos, menos a mí, que no lo comprendí Y con el éxito, papá –que a veces, tenía cosas así– medio olvidó su discurso.” (63) Los pocos efectos que logran estos discursos demuestran la gradual pérdida del poder del padre, que es símbolo de la desintegración y destrucción del modelo tradicional patriarcal, donde la figura masculina tenía un papel decisivo. Finalmente, la muerte del padre es, sin duda, el suceso que marca de forma definitiva la desintegración de ese orden familiar tradicional, como comenta Valba sobre la

situación de los hermanos después del fallecimiento del padre, que anda “cada uno por un lado” (185).

En la obra de Matute, tal debilitación del padre y su deposición del mando y del poder social, no es una referencia menor. En *Primera memoria* y *Los hijos muertos*, por ejemplo, también se observan figuras paternas semejantes con el mismo significado de decadencia de una sociedad tradicionalmente patriarcal.

En los casos concretos de las novelas que acabamos de mencionar, al referirse a la figura paterna debilitada, estamos hablando de Jorge de Son Major de *Primera memoria*, que contiene también un sentido misterioso, la libertad en contraposición al cansancio, la tristeza y la vejez. De todas formas, indudablemente ya es un hombre pasado de moda y excluido del orden social medio-alto, dominado en la novela por la abuela doña Práxedes. En cuanto a *Los hijos muertos*, nos referimos a Gerardo Corvo, personaje que también simboliza un orden ya viejo y debilitado: “Gerardo Corvo, arruinado, solitario, refugiado en la tristeza y en el vino, paseaba orgullo sin dignidad, amargura sin pena, glotonería grosera y conformada por el paisaje que él vio joven, distinto...”⁴⁸³ (14)

Curiosamente, un fenómeno interesante de estas novelas que ha despertado mucho interés por parte de la crítica feminista, es la toma de poder de las mujeres, así como la relación de dominación y rebeldía observada entre los miembros femeninos de diferentes generaciones en una misma familia. Sobre ello trataremos más adelante.

6.1.1.2.2. La antítesis establecida entre padre e hijo

En *Fiesta al Noroeste* la escritora nos presenta otro modelo de fracaso de la relación padre e hijo por medio del protagonista Juan Medinao y su padre. En esta pareja, el padre supone la fuerza feroz en contraposición con el hijo débil y frágil, que

⁴⁸³ Matute, Ana María, *Los hijos muertos*, Barcelona, Planeta, 1958 (primera edición); Barcelona, Destino, 1981. Todas las citas de esta novela se toman de esta edición.

aparece como la parte oprimida y humillada en esta relación de parentesco. Los defectos físicos y la debilidad psicológica del hijo aumentan ante la figura antitética del padre: “Como todo en el padre era excesivo, grande, violento, en contraposición a él Juan Niño se volvió mezquino, avaro, pequeño.” (121)

En esta novela, la revelación de la severidad e imponencia del padre sobre el hijo hace recordar el tema de Kafka sobre la difícil relación entre padre e hijo, en la que el papel paterno es una de las principales barreras sociales y éticas que agudiza el aislamiento y la depresión psicológica del hijo.

Por lo que respecta a Juan Niño, la imponencia paterna significa la brutalidad, la dureza bárbara, el maltrato violento, y la incompreensión:

Los primeros recuerdos del padre eran atroces. El padre era la brutalidad, el temor, la fuerza avasalladora y lejana, los golpes en la espalda que queman como humillaciones. El padre era la risa, sobre todo. Idioma extranjero a su sentir, a su vivir vacilante de niño feo. <<La risa cruel e imposible, que uno no podrá jamás conseguir. >> (95)

Cabe mencionar que en esta relación padre-hijo de *Fiesta al Noroeste*, parece que las dos fuerzas antitéticas experimentan una transformación debido al suicidio de la madre de Juan Niño, lo que tiene lugar en el episodio de la confesión del padre, que se siente culpable por la muerte de la madre, y el falso perdón de Juan Niño:

Algo se derrumbó ante Juan Niño. El padre perdía lejanía, perdía fuerza. Era un pecador más, uno de los pecadores por los que le habían enseñado a rezar. [...] Juan Niño, se mantenía duro en las rodillas de su padre. Cerca de sus mejillas los labios ásperos del hombre emitían un ronquido profundamente terreno, casi palpable. Juan Niño empezó a sentirse blanco, frío y distante como un ángel. (111)

Se trata de una confianza y una fuerza establecida por la falsa piedad y perdón que utiliza el personaje infantil como refugio y fuente de fuerza. Con respecto a la relación padre e hijo, sólo por medio de este proceso del derrumbamiento de la fuerza

paterna, la parte débil -el hijo- puede lograr su relajación, aunque con un sentido falso.

6.1.1.2.3. La ineficiencia de la comunicación

El tercer modelo del fracaso de la relación padre e hija, como sucede por ejemplo en *Pequeño teatro*, está vinculado a un tema muy conocido de Matute, que consiste en el problema de la imposibilidad de la comunicación. Según el modelo novelesco matutiano, la ineficiencia de la comunicación que enfrentan los protagonistas infantiles es inevitable, y ocurre también en las relaciones familiares más íntimas. En *Pequeño teatro*, la imposibilidad de la comunicación se representa desde la perspectiva del padre –Kepa. En esa relación Kepa-Zazu, ambos padecen de una profunda soledad individual y el mismo sufrimiento de la pérdida de parentesco—ya que Kepa pierde a su esposa igual que Zazu queda huérfana de madre—; sin embargo, la hija siempre le parece “remota, fría y mordaz” (204) al padre, y el habitual modo de la novelística matutiana se recupera otra vez en esta novela, en el sentido de que el personaje sólo restringe su intento de comunicación en una reflexión introspectiva:

Algo ocurría con aquella chica, algo que él no podía comprender. Un viento extraño gemía en su pensamiento. Se escapaba a él, y le dolía dentro, aún más allá del corazón. Al pensar en su hija, algo se doblaba, como los árboles en la tormenta, dentro del pecho de Kepa. Siempre, al final de sus interminables paseos dominicales, sus pensamientos se volvían a ella. No comprendía a su hija, y aún peor, no osaba comprenderla. (19-20)

Consecuentemente, el fracaso en el intento de comunicación y el aislamiento que deriva de ello, profundizan en el sufrimiento emocional del personaje. Como el tema de la incomunicación ya ha sido suficientemente discutido, aquí sólo nos limitamos a proponer una cita más como ejemplo, y no entramos en un análisis más detallado:

Pero, a pesar de estas observaciones, Kepa no llegaba al fondo de aquellos pequeños problemas familiares. En relación a su familia, vivía como separado por un velo, que le mostraba los hechos de un modo confuso y borroso. Todo su ser luchaba por rasgar ese velo, sutil y terrible, pero no lo lograba. Nada había tan sórdido y lleno de angustia como aquella especie de penumbra en que vivía. Kepa hubiera preferido ser ciego. (113)

6.1.1.2.4. La desconexión con el padre ausente

El último modelo de la relación padre-hijo que querríamos presentar en este trabajo se encuentra en la novela *Primera memoria*. En esta obra, los hombres se ven obligados a mantener un estado de ausencia debido a la participación en la guerra civil, sin poder cumplir su responsabilidad como padres. Si atribuimos la falta de cariño y de recuerdo materno de la protagonista Matia a la muerte física de la propia madre, su relación con el padre registra a su vez una desconexión en sentido emocional. El padre sí existe, pero su ausencia produce tanto vacío sentimental, que a la niña no le causa ningún impacto ni influencia. Por medio del diálogo que mantiene con Manuel, se nos informa del completo estado de orfandad espiritual del personaje:

-Pena, ¿por qué? Yo no me acuerdo de nada... de casi nada... Me llevaron al Colegio, era en Madrid, y el Colegio se llamaba Saint Maur, y estaba en la calle del Cisne... Cuando volvía a casa, nunca estaban ellos. Nunca, ni él ni ella. Pero no me importaba! Además, tenía a Gorogó (145)

Por lo tanto, la noticia del padre y de su intento de comunicación con la hija, en vez de provocar una sensación de cariño o intimidad, le causa al personaje infantil repugnancia, distanciamiento o, más bien, una especie de desorientación emocional:

Y el recuerdo –allí con la cabeza metida en el armario, la cintura doblada, el crujido de las páginas del Atlas en una menuda conversación –sólo llegaba, acaso, en el eco de su voz: <<Matia, Matia, ¿no me dices nada? Soy papá...>> (La pequeña estación de teléfonos del pueblo, y yo, alzada de puntillas, con el

auricular negro temblorosamente acercado a la mejilla, y un nudo en la garganta.)
¿Con qui é n estaba hablando, con qui é n? (119)

El personaje infantil, por una parte rechaza la verdadera relaci ó n paterna dada la desconfianza y el desconocimiento hacia su padre; por otra parte, emocionalmente el vaci ó le empuja a inventar una imagen falsa del padre con el prop ó sito de defenderse desde una perspectiva psicol ó gica:

Sent í deseos de mentir. De inventar historias e historias malvadas de mi padre (tan desconocido, tan ignorado; ni siquiera sab í a si luchaba en el frente, si colaboraba con los enemigos, o si huy ó al extranjero). Ten í que inventarme un padre, como un arma, contra algo o alguien. S í lo sab í a. Y comprend í de pronto que lo estuve inventando sin saberlo durante noches y noches, d í as y d í as. (59-60)

Cabe se ñ alar que la menci ó n a este fen ó meno de desconexi ó n emocional familiar no es un caso particular de Matute, sino que tiene un car ácter generalizado en todas las generaciones de escritores que han experimentado la guerra.

Otro personaje importante de *Primera memoria*, Borja, tambi é n vive la misma situaci ó n de ausencia de la imagen paterna. Y su caso indica, de manera a ú n m á s expl í cita, la guerra civil como una especie de revelaci ó n del impacto del suceso b é dico sobre los ni ñ os. La guerra produce la separaci ó n de las familias, dejando a los ni ñ os como v íctimas indirectas, como cuenta Matia en la novela; debido a la guerra el padre de Borja “era como un muerto, realmente”:

É l parec í a estar all í en su fotograf í a, con las condecoraciones, pero sab á mos que estaba en el frente, <<Matando enemigos y fusilando soldados, si se desmandan>>. (Borja lo dec í a: <<Mi padre es coronel y puede mandar fusilar a quien le parezca. >>) Pero era como un muerto, realmente. Tan muerto como el mismo abuelo. Desde hac í a dos meses apenas sab á mos de é l: telegramas, vagas noticias, s ó lo. (68)

6.1.2. Lo femenino: relaciones femeninas familiares en *Primera memoria*

En la parte que acabamos de terminar, hemos discutido el problema de la orfandad que presenta Matute en sus novelas. La falta de una conexión familiar directa constituye una barrera que corta la relación con el orden exterior social del niño y agudiza el aislamiento emocional y el desamparo psicológico de los personajes infantiles. Ahora bien, con la falta de padres en la estructura familiar, observamos otro modelo derivado de la falta del poder masculino en el marco familiar, que es la estructura formada por miembros femeninos, que ocupan distintas jerarquías y que consecuentemente transmite un subtema recurrente no sólo en la obra de Matute, sino también en las obras de varias escritoras españolas de posguerra. Estamos hablando del conflicto entre diferentes generaciones femeninas dentro del nuevo orden familiar, de la llamada “casa matriarcal” por algunas críticas feministas.⁴⁸⁴

Efectivamente, el nuevo modelo femenino familiar se puede observar en muchos novelistas españoles de posguerra, como Carmen Laforet, Elena Quiroga, Dolores Medio, Eulalia Galvarriato, Luis Landáez, así como nuestra autora, Ana María Matute, por mencionar algunos de los más señalados. Desde la perspectiva analítica feminista y crítico-social, la novela *Primera memoria* es, sin duda, la más representativa y comentada de la obra de Matute vinculada a las relaciones femeninas familiares. El modelo familiar formulado por la abuela doña Práxedes, la tía Emilia y la nieta Matia, ha sido el eje de análisis de varios ensayos sobre el tema.⁴⁸⁵ Para nuestro estudio, también nos parece un aspecto imprescindible la presentación de tal modelo femenino familiar con el fin de completar el conocimiento sobre la relación entre la infancia matutiana y el entorno familiar. Por ello, a continuación nos

⁴⁸⁴ Mayans Natal, María Jesús, *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991, p. 50.

⁴⁸⁵ Véanse por ejemplo a Galdona Pérez, Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, op.cit.; Mayans Natal, María Jesús, *Narrativa feminista española de posguerra*, op.cit.; Bitter, Blanca Torres, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, op.cit.; Ordóñez, Elizabeth J., “Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española”, *Breve historia feminista de la literatura española V*. Barcelona, Anthropos, 1998, etc.

acercaremos a la interacción entre la protagonista infantil Matia y las otras dos figuras femeninas en *Primera memoria* -doña Práxedes y la tía Emilia-, basándonos en el análisis de los estudiosos anteriormente referidos.

6.1.2.1. Matia y doña Práxedes

La abuela doña Práxedes de *Primera memoria* desempeña la voluntad dominante en el mando familiar, y su posición social la hace ser la única persona que posee la voz decisiva en la estructura caciquil femenina de la familia. María Jesús Mayans Natal considera que “a la anciana le corresponde asumir la responsabilidad de proteger los valores tradicionales del clan afectado por la desintegración de núcleos familiares anexos y la Guerra Civil.”⁴⁸⁶ Y Blanca Torres Bitter evalúa la figura de la abuela en el sentido crítico-social, considerándola como un personaje que representa “la organización jerárquica del poder político”⁴⁸⁷ y por consiguiente su toma del mando significa que “la España vieja renace, apoderándose de la nueva.”⁴⁸⁸ Al aludir a la “nueva España”, se refiere a la generación representada por Matia, por supuesto.

Efectivamente, la discrepancia ideológica entre Matia –la nueva generación- y la abuela forma parte de uno de los conflictos más evidentes en el nivel ético-social en esta novela. El conflicto entre las dos figuras femeninas se manifiesta principalmente en la voluntad dominante y controladora de la abuela, y la rebeldía y la ansiedad por la libertad de la nieta, tanto física como emocional. Durante este proceso, la actitud sentimental de la nieta hacia la abuela es de un evidente rechazo, mezclado con las sensaciones de temor y repugnancia. Una demostración típica es la insistencia de la abuela en la corrección de la postura física de la nieta, y la angustia que esto causa en ésta:

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸⁷ Bitter, Blanca Torres, *op.cit.*, p. 31.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 32.

En aquellos momentos la odiaba, no podía evitarlo. Deseaba que se muriese allí mismo, de repente y patas arriba, como los pájaros. Con el bastoncillo de bambú me reseguía la espalda y me golpeaba las rodillas y los hombros.
-Algún día me agradecerás todo esto... Puedes irte. (124)

En el párrafo arriba citado se percibe fácilmente la técnica de la deshumanización, que burla la figura que representa el valor tradicional y conservador. En el monólogo interior de la niña -“deseaba que se muriese allí mismo, de repente y patas arriba, como los pájaros”- es la metáfora deshumanizada e infantilizada la que logra el efecto cómico por la exteriorización de la repugnancia infantil.

A lo largo de la misma novela es frecuente la deshumanización de la abuela según se presenta en la narración de la nieta. Durante la incesante huida que planean Matia y Borja y mientras tiene lugar su comportamiento rebelde -fuman, beben y no van a clase-, la postura vigilante de la abuela es descrita con la metáfora de un lebrél: “que (la abuela) olfateaba como un lebrél nuestras huidas al pueblo” (23).

Y esta misma analogía reaparece en otro escenario posterior, que enfatiza las posiciones antitéticas y conflictivas de abuela y nieta, la fuerza dominante frente al espíritu rebelde:

La abuela me miraba los dedos, por si aún estaban manchados de tinta. Acercaba su gran nariz a mi boca para oler si había fumado. (Antes mastiqué furiosamente un caramelo de menta, de los que guardaba Es Mariné en latas altas, con la marca de un caldo de cubitos.) (110)

A pesar de los diversos significados sociales o feministas que conlleva la rebeldía infantil en *Primera memoria* -reconocidos por diferentes crímenes-, lo que podemos percibir literalmente por medio de la narración novelesca es más bien una rebeldía vaga sin meta determinada. Como hemos señalado anteriormente, los protagonistas infantiles matutianos se sienten incómodos y oprimidos en el ambiente que les rodea, pero con su inocencia no son capaces de distinguir la causa, ni pueden imaginar un remedio para evitar eficazmente la angustia mental. Con respecto a Matia,

su rebeldía supone, por lo tanto, una manifestación espontánea e inconsciente del temor, la angustia y la confusión indescifrables de las que sufre interiormente: “Algo había que me impedía obrar, pensar por mí misma. Obedecer a Borja, desobedecer a la abuela; esa era mi única preocupación, por entonces. Y las confusas preguntas de siempre, que nadie satisfacía.” (59)

6.1.2.2. Matia y la tía Emilia

La tía Emilia, hermana de la madre de Matia e hija de doña Práxedes, desempeña un papel de “mediador entre las dos generaciones”,⁴⁸⁹ representadas respectivamente por la abuela y Matia en *Primera memoria*. Se trata de una figura contradictoria en sí misma, en el sentido de que por un lado forma parte de la fuerza controladora y tradicional de la abuela, en relación con la transferencia de los valores conservadores burgueses sobre la generación más joven; y por otro, ella misma también aparece como víctima de ese orden antiguo. Víctima de un matrimonio sin amor, también es representante de una generación de mujeres privadas de la voz social, como describe Matia con respecto al discurso de la abuela que nadie escucha realmente:

Creo que nadie escuchaba lo que decía, embebido cada uno en sí mismo o en el tedio. [...] Con frecuencia, tía Emilia bostezaba, pero sus bostezos eran de boca cerrada [...] Decía, de cuando en cuando: <<Sí mamá No, mamá Como tú quieras, mamá >> (15)

La característica más destacada de la tía Emilia, quizá es su insignificancia en la casa, ya que se dice de ella que era “como un fantasma”:

No era bonita pero sí muy suave, y solía estar distraída o ensimismada, como si siempre se preguntase alguna cosa que la mantenía en su continuo asombro. [...]

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

Siempre hac í cosas as í entraba, sal í, hablaba sin mirar a la cara, con aire de son ámbula. <<Es como un fantasma.>> (75)

Por estas razones, la interacci3n entre Matia y la t í tambi3n transmite una actitud ambivalente. A diferencia de la absoluta rebeld í y repugnancia que sostiene la protagonista infantil hacia la abuela, la actitud hacia la t í se sitúa entre la incomprensi3n y una postura de curiosidad indagadora. A m íjuicio, esa ambivalencia de actitud hacia la t í se iguala al proceso de su gradual entendimiento hacia la verdadera vida madura, pero de forma humilde y desagradable al mismo tiempo.

La t í no es tan absolutamente rechazada como la abuela. Matia reconoce que “no era bonita pero sí muy suave” (75) Incluso la t í se identifica con la ni ña en la ternura femenina infantil que guarda cada uno: “-¡Ah, es un muñeco...! Sí, yo tambi3n dormía con un muñeco, hasta casi la víspera de casarme.” (129) En el caso de Matia como hu3rfana de madre, seg ún aludimos anteriormente, cuya v ía de aprendizaje y conocimiento que la conduce a la madurez ha sido cortada, la t í desempe ña, en cierto sentido, la funci3n sustitutoria de la madre. La propia naturaleza de la madurez femenina supone una atracci3n misteriosa para la adolescente, que todav í desconoce ese per íodo. Una vaga atracci3n y ansiedad hacia la belleza femenina madura se percibe, aunque de manera impl ícita, por medio del episodio de la observaci3n de Matia a su t í dormida:

Verla as í abandonada, con la boca doblada hacia abajo y los ojos cerrados (uno m ás que otro y con un resplandor vidrioso entre el párpado derecho y la mejilla), sumida en su tristeza, me confund í. [...] (<<¿Para qu3 se barniza las u ñas?>>) Mir3 mis piernas delgadas y oscuras, ara ñadas, mis pies largos de santito –como Borja -, con las u ñas cuadradas y rapadas [...] y me dije: <<Yo tambi3n me barnizar3 las u ñas.>> Pero, <<Qu33lejos todo!>> (131)

Pero la ni ña y la t í nunca llegan a tener una comunicaci3n eficaz. Para Matia: “Ella y su marido eran para mí, entonces, como un misterio que no pod í comprender.” (67) Y por otra parte, la ni ña intuye que “hab í algo obsceno en toda

ella, en su espera, mirando hacia la ventana.” (30); esta sensación negativa es casi paralela a su vaga repugnancia hacia lo desconocido en referencia al periodo de madurez de la vida. La completa desilusión ante la adultez se realiza junto con la revelación de Borja del secreto amor de su madre hacia Jorge de Son Major, así como con el conocimiento de la verdad de su falsa espera a su esposo Álvaro. La sensación sobre la tía se transforma entonces en un completo rechazo: “No me atrevía a mirar a los ojos de tía Emilia, y su supuesto esperar al tío Álvaro se me antojó desde aquel momento algo turbio, espeso, como el perfume de su habitación.” (186), la cual marca simbólicamente la ruptura del vínculo entre la infancia/adolescencia y la madurez femenina.

Como resumen, la relación femenina familiar que observamos en la novela *Primera memoria* es el reflejo del modelo de la llamada nueva estructura matriarcal, observada también en varias novelas españolas de posguerra, la cual abarca diversos niveles de significado crítico-social y feminista. Desde la perspectiva de la interpretación del tema infantil en el presente trabajo, observamos que esta relación femenina familiar en la novela contribuye al establecimiento de un ambiente familiar negativo, que desempeña una fuerza opresiva e imponente sobre el personaje infantil, y que condiciona el sufrimiento emocional y psicológico del protagonista mismo. En efecto, según la afirmación de María Jesús Mayans Natal, este tipo de convivencia familiar no sólo supone algo perjudicial para el personaje infantil, sino también para los otros miembros que forman parte de él. En este sentido estamos totalmente de acuerdo con su afirmación:

De ahí que la convivencia a la que están forzados los personajes ocurra dentro de la corriente que produce la falta de comprensión y de colaboración mutua de los miembros que conforman el sistema, indicándose el tipo de transacción familiar, nociva, que resulta. Más que convivencia familiar, la novela representa el tipo de acomodo que ofrece la casa matriarcal a miembros previamente separados de ella, quienes quedan reincorporados al viejo sistema “como víctimas de alguna extraña emboscada” (18). En realidad, la crisis familiar que esta agrupación pretende salvar afecta el propósito del sistema mismo que les

cobija, provocando en aquellos que lo conforma una visión de “la vida como algo atroz” (113).⁴⁹⁰

6.2. El niño y la guerra

Antes de entrar en la observación concreta de la interacción entre el protagonista infantil y la guerra en la novelística matutiana, es imprescindible aclarar las dos acepciones que conlleva dicho término. Por un lado, nos referimos a la guerra como un factor político-social que influye tanto en la vida como en la trayectoria literaria de la autora, sea en el elemento novelesco, en la ideología transmitida por medio de la escritura o en la selección de temáticas; y por otro lado, calificamos el suceso bélico en su función de componente novelesco que interviene directamente en la estructuración y fabulación del texto.

Si observamos desde estos dos criterios diferentes, nos damos cuenta de que la importancia que ejerce la guerra civil española en cada aspecto es bastante distinta, y que por ello no deberían confundirse.

La influencia que ejerce la guerra civil como factor histórico-social para los escritores de la Generación del Medio Siglo, Matute incluida, cuya infancia o adolescencia aparece definitivamente marcada por este evento histórico, es indudablemente decisivo. Como hemos señalado en el primer capítulo de la tesis, la influencia consiste no solamente en el tono novelesco observado, que se registra, en la mayoría de los casos, como una postura pesimista, depresiva y preocupante; sino también en la selección de la temática novelesca. A grandes rasgos, el interés de contenido de estos escritores se centra en la revelación de las preocupaciones por el dolor de vivir, desarrollado en subtemas como la soledad, la incapacidad de una comunicación eficiente, la miseria, la trampa, la mentira, la traición y, por último, la preocupación definitiva y eterna del ser humano por la muerte.

⁴⁹⁰ Mayans Natal, María Jesús, *op.cit.*, p. 50.

Por lo que respecta a Matute, la influencia decisiva de la guerra civil en relación con su temática novelesca ha sido referida muchísimas veces, como ella misma afirma en el fragmento siguiente:

Evidentemente, la guerra española supuso un impacto decisivo en mi vida. Sólo tenía diez años, o precisamente, quizá por ello mismo –pero aquellos tres años de revolución primero, y guerra después, me marcaron hondamente. El descubrimiento de que había “otra ciudad” y “otras gentes” que ni siquiera sospechaba, con odios y deseos que nunca se me habrán desvelado, fue tremendo. Recuerdo los incendios, la violencia, aquellos cadáveres que aparecían de madrugada en el descampado... Todo era tan terriblemente nuevo, para mí que hasta aquel momento viví puede decirse, como dentro de una urna de cristal.⁴⁹¹

Así como la influencia del mismo evento en su trayectoria como escritora:

¡Me di cuenta de tantas cosas!; cosa inexplicable que tuve que escribir para poder desahogarme. Creo que así me hice escritora de verdad. Esa frustración, esa tristeza se puede transmitir a través de los libros. Por eso empecé a escribir tan joven, y todavía continuó, y nada más. Ese fue y es mi medio de comunicación, el único que conozco: la palabra.⁴⁹²

Sin embargo, como es sabido, el impacto de las experiencias y acontecimientos de la vida real y la recreación literaria son dos cosas completamente distintas. Cada autor tiene su propia técnica y forma personal de interpretar una misma experiencia histórica colectiva.

En el caso de Matute, encontramos que en su obra la referencia a la guerra como componente directo de la estructuración novelesca es relativamente escasa. Según nuestras estadísticas, entre el extenso corpus novelesco que tiene en su haber la autora, sólo en dos novelas -*En esta tierra* y *Los hijos muertos*- hay referencias directas y

⁴⁹¹ Carta de Ana María Matute a Janet Winecoff Díaz, 13 de enero, 1965. Citado por primera vez en Winecoff Díaz, Janet, “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 143.

⁴⁹² Gazarán-Gautier, Marie Lise, *op.cit.*, p. 73.

descripciones de los escenarios bélicos;⁴⁹³ y en obras como *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche* y “La ronda”, la guerra sirve como fuerza amenazadora y potencial, pero nunca se describe de forma directa.

En su libro *Tendencias de la novela española actual*, Sanz Villanueva clasifica a los escritores que se ocupan del tema de la guerra en tres tipos: los observadores, o cronistas de la guerra; los participantes en la guerra; y los intérpretes de la guerra,⁴⁹⁴ y agrupa a Ana María Matute en la última categoría.

En efecto, es más habitual encontrar la referencia al hecho bélico en la obra matutiana expresada e interpretada desde el punto de vista personalizado de un determinado personaje. La guerra se restringe a un plano secundario, cuya interpretación depende de los caracteres del personaje y de los distintos puntos de vista de cada uno.⁴⁹⁵

En cuanto a la relación entre la presencia de la guerra y el tema de la infancia, la intervención de la guerra civil en los episodios protagonizados por los personajes infantiles, ha sido descrita como una referencia existente aunque lejana, aunque sí que les afecta estableciendo una condición temporal y espacial novelesca extremada.

Por ejemplo, en “La ronda”, los protagonistas adolescentes se ven obligados a irse del pueblo natal para participar en la guerra; la guerra constituye, entonces, un acontecimiento repentino y anormal, cuya naturaleza de ruptura y de desconexión con

⁴⁹³ Además de la escasa referencia, parece que los esfuerzos que ha hecho la autora con la intención de ampliar la visión novelesca por medio de la descripción directa de la guerra, no ha logrado el efecto buscado, según algunos críticos. Por ejemplo, Eugenio de Nora critica el esfuerzo en *En esta tierra* como “con un resultado muy discutible”, y evalúa a los personajes de la misma novela como “mucho menos representativos y menos vivos de lo que hubiera sido necesario.”, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, op. cit., pp. 270-272. O como afirma George Wythe sobre el efecto estético de la presencia de la guerra en *Los hijos muertos*: “The Civil War had very limited direct repercussions in Hegroz. Those parts of the novel dealing with war and postwar episodes, in Barcelona, in Mallorca, in France, lack the emotional force of the passages dealing with Hegroz and La Encrucijada.” Wythe, George, “The World of Ana María Matute”, op.cit., pp. 22-23.

⁴⁹⁴ Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual*, op. cit., p. 40.

⁴⁹⁵ Con respecto a la importancia secundaria de la recuperación de la guerra en comparación con la figuración de los personajes en la obra de Matute, Janet Díaz expresa una idea semejante: “*En esta tierra* (Barcelona, 1955) and *Los hijos muertos* (Barcelona, 1958) are ostensibly novels of the Spanish Civil War, but the military conflict becomes less important than the characters and the events of their personal lives. In *En esta tierra*, war does complicate the difficulties of their lives and even precipitates tragedy, but in *Los hijos muertos* it is little more than a background”, “Style and Solitude in the Works of Ana María Matute”, op.cit., pp. 66-67.

el orden normal permite la creación de un ambiente algo apocalíptico, deformado e irracional, que condiciona la agudización del conflicto entre los protagonistas adolescente que termina en un asesinato cainita.

El mismo efecto de crear un ambiente invisible, lejano, desconocido pero amenazador por la intervención de la guerra, se encuentra en *Primera memoria*. La escritora, astutamente, elige un espacio narrativo aislado y cerrado –la isla; y el cuerpo central novelesco, que cuenta la vida del personaje durante un periodo de varios meses, también supone el establecimiento de un espacio temporal extremo, marcado por el estallido de la guerra. Para el personaje infantil, la guerra desconocida e invisible le impone la sensación de una depresión emocional y espiritual: “(Dicen que en el otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos... y que a otros los echan en una balsa de aceite hirviendo...)” (14); y la lejanía e invisibilidad del evento bélico aún aumenta la sombra de temor que proyecta: “Nuestras vacaciones se vieron sorprendidas por una guerra que aparecía como fantasmal, lejana y próxima a un tiempo, quizá más temida por invisible.” (15-16)

Matute relaciona a los personajes infantiles con la guerra civil tratándolos como víctimas indirectas. Además del ambiente depresivo general producido por la guerra invisible, otra consecuencia de la guerra que sufren los protagonistas niños es la separación familiar, o la situación de orfandad espiritual en la que se encuentran Matia y Borja, cuyos padres están ausentes por la guerra, así como la despedida de Miguel Bruno de su familia descrita en “La ronda”. Aún más, bajo ese ambiente asfixiante y extremo causado por la guerra, el personaje infantil tiene acceso al conocimiento de la parte oscura de la vida, en forma de traición, crueldad y muerte. La presencia de la muerte de José Taronj en *Primera memoria* es precisamente una revelación implícita de la matanza falangista interpretada desde el punto de vista infantil:

Me volví de espaldas. Estaba sorprendida. Había oído muchas cosas y visto, de refilón, las fotografías de los periódicos, pero aquello era real. Estaba allí un hombre muerto, lanzando por el precipicio hasta la ensenada. (48)

Aparte de la función del ambiente depresivo fantasmal y asfixiante, otro punto de vista que caracteriza el tratamiento de la relación entre el niño y la guerra típicamente matutiano es la revelación del desconocimiento de los niños sobre la guerra. Es decir, el significado de la guerra se metamorfosea en estas obras matutianas protagonizadas por niños o adolescentes por medio de una interpretación falsa e infantil, que realmente exterioriza el mundo interior del protagonista.

Por lo que respecta al modo cómo los personajes infantiles entienden la guerra, el primordial punto en común es su desconocimiento y su confusión sobre el significado del evento bélico. Matute refiere esa confusión infantil, que sirve como una especie de memoria colectiva de su generación, en el discurso de entrega del Premio Cervantes, recuperando la memoria sobre la guerra desde una distancia de casi sesenta años:

No es raro, pues, que yo me permitiera, años más tarde, definir esa generación a la que pertenezco como la de “los niños asombrados”. Porque nadie nos había consultado en qué lado debíamos situarnos. Nadie nos había informado de nada y nos encontramos formando parte de un lado o de otro, tal y como me confesó un día Jaime Salinas. Yo, ahora, sólo recuerdo que el mundo se había vuelto del revés.⁴⁹⁶

En “La ronda”, el protagonista expresa una actitud confusa sobre el evento en el que va a participar: “Víctor Silbano, el pastor del Aberco, Miguel Bruno, ¿por qué se iban?, ¿por qué habían de volver?” (82). Y semejante confusión se repite varias veces en el monólogo interior de Matia en *Primera memoria*: “<<La guerra –me dije-, ¿qué cosa será verdaderamente, la guerra?>>” (84); tal actitud de completo desconocimiento sobre la guerra se ve también en Mónica, de *Los hijos muertos*.

Basado en el desconocimiento, los niños interpretan la guerra de acuerdo con su imaginación, que revela realmente la parte oculta de su mundo interno. Según Borja,

⁴⁹⁶ Matute, Ana María, Discurso pronunciado en la entrega del Premio Cervantes de 2010, *op. cit.*

la guerra es un aparato o un medio por el que se venga de los rencores que guarda: “Borja lo decía: <<Mi padre es coronel y puede mandar fusilar a quien le parezca.>>” (68); y desde el punto de vista de Matia, se ha convertido en un grito por causa del vacío espiritual, así como de su actitud pesimista hacia la vida: “La guerra donde mi padre se perdió, naufragó, hundió, con sus ideas malas. La guerra, allí en el mapa, en las zonas aún inconquistadas, lo absorbió como un pantano. Y de él, ¿qué quedaba?” (119). Incluso, la guerra pierde su sentido original en comparación con el entorno matriarcal familiar en el que se encuentra la protagonista infantil. Para Matia, ese ambiente asfixiante de la familia es aún más horrible y cercano que la guerra:

-La guerra no debe interrumpir más nuestra normalidad. La guerra es una cosa horrible.

<<¿La guerra? –me dije-. ¿Qué guerra? Este silencio podrido, este horrible silencio de muertos.>> (158)

6.3. El niño y el medio rural –la Artámila

Para conocer de forma completa la relación e interacción entre el niño y la realidad externa reflejada en la obra de Matute, otra perspectiva desde la que también se puede percibir el matiz estético de la autora, y que caracteriza su obra literaria, es la observación de los espacios narrativos. Varios investigadores han estudiado este tema,⁴⁹⁷ y logran establecer un enlace entre los espacios novelescos recurrentes y los lugares que han dejado huella en la propia vida de la autora.

Concretamente, ellos descubren que el pueblo costero de Zumaya es el prototipo del espacio de *Pequeño teatro*, donde aparece con el nombre de Oiquixa; la isla de Mallorca es el espacio narrativo de *Primera memoria*, vagamente llamada “la isla”; la ciudad de Barcelona, donde nació Ana María Matute, también ha sido utilizada como telón de fondo espacial en obras como *En esta tierra* y en parte de *Los hijos muertos*.

⁴⁹⁷ Véanse por ejemplo, Wythe, George, “The world of Ana María Matute”, *op.cit.*; Hornedo, Rafael María de, “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *op.cit.*; etc.

Pero el espacio más habitualmente utilizado y más característico de la novela de Matute, es ese medio rural que ha sido inspirado por las experiencias infantiles de la autora en Mansilla de la Sierra, un espacio cerca de la Rioja, cuya importancia significativa para la vida y la trayectoria literaria de Matute ya no hace falta repetir.⁴⁹⁸

El medio rural fabulado es el lugar más habitual en el que se encuentran los personajes infantiles y los episodios novelescos que protagonizan. Generalmente, la autora utiliza el nombre de “La Artámila” para referirse al lugar ficticio, según sucede en *Fiesta al Noroeste* e *Historias de la Artámila*. En otros casos, el mismo paisaje rural tiene el nombre de “Hegroz”, como sucede en *Los hijos muertos*, mientras que en algunas obras como *Los Abel* y *El tiempo* aparece sin denominación alguna.⁴⁹⁹

Si consideramos Macondo como uno de los espacios ficcionales más representativos de García Márquez, al igual que sucede con Comala para Juan Rulfo, Orbajosa para Galdós y Moraleda para Benavente,⁵⁰⁰ “la Artámila” es el espacio ficcional más representativo de Ana María Matute. Este espacio, al mismo tiempo, permite la convergencia tanto de la revelación de la problemática social más agudizada, como la intervención de sucesos fantásticos. La referencia a ese medio rural de la Artámila constituye un factor fundamental que hace posible la exitosa fabulación del mundo novelesco de la autora, y es también un medio eficaz para expresar los temas novelescos, sobre todo, los propios de la infancia. Ahora veamos concretamente las características de este espacio ficticio rural que posibilitan el cumplimiento de las funciones aludidas.

⁴⁹⁸ La importancia de Mansilla de la Sierra ha sido aludida de manera repetida por los críticos y por la misma autora: “Los veranos que pasé en Mansilla de la Sierra, que está cerca de Logroño, forman una parte fundamental de mi infancia.”, Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio, op.cit.*, p. 35.

⁴⁹⁹ Hornedo, Rafael María de, “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *op. cit.* pp. 330-331.

⁵⁰⁰ Dial, Eleanore Maxwell, “Review: Matute. Ana María. *Fiesta al Noroeste*”, *Hispania*, 54, 4, 1971, p. 989.

6.3.1. Conexión con la naturaleza

En el capítulo V hemos analizado la importancia de los paisajes naturales en la estructuración novelesca de la obra de Matute, entre los cuales, las imágenes del bosque y del río, como hemos señalado, son algunos de los más importantes por sus respectivas cualidades –el árbol como el compañero más fiel del desenvolvimiento interior del protagonista y símbolo de un espíritu de firmeza que apoya toda la novelesca matutiana, y el río como la miniatura metafórica de la propia vida humana y del transcurso del tiempo.

En este sentido, el medio rural de la *Artámila* es el espacio ficticio que soporta la presencia de estos elementos naturales.

La conexión con la naturaleza, como una de las características más importantes del medio rural, posibilita entonces toda esa serie de actividades psicológicas que conlleva el peculiar mundo infantil, creando así una apropiada entidad espacial capaz de transmitir mensajes de complejidad y profundidad. Pero al mismo tiempo, el espacio narrativo también es idóneo para la realización de diversos niveles argumentales yuxtapuestos, ya que el bosque es el medio por el que se suele llevar a cabo la convergencia y transgresión del mundo real y el fantástico a través de la experiencia de los personajes infantiles.⁵⁰¹

Teniendo en cuenta la alusión sobre la función de la naturaleza, no consideramos necesarias más explicaciones en este caso, cuya finalidad es realmente la misma.

⁵⁰¹ En los cuentos “La razón”, “La oveja negra”, como que hemos mencionado anteriormente en el capítulo V.

6.3.2. El ambiente dominante áspero y brutal

Como espacio ficticio más habitual en la primera etapa de creación de Matute, la Artámila mantiene a lo largo de las distintas obras un estilo uniforme y típico, que se caracteriza por una figuración de un ambiente áspero y brutal. Los castillos antiguos y las casas deterioradas y apartadas, transmiten un matiz entre gótico y hostil, además del tinte misterioso que conlleva la imagen misma. En la siguiente tabla se citan tres párrafos extraídos respectivamente de *Fiesta al Noroeste*, *Los Abel* y “La ronda”. Todos son descripciones sobre el aspecto físico de las casas como componentes del ambiente rural de cada obra:

<i>Fiesta al Noroeste</i>	La llamaban la Casa de los Juanes, y era fea, con tres grandes cuerpos de tierra casi granate y un patio central cubierto de losas. Al anochecer, las ventanas eran rojas; al alba, azul marino, estaba emplazada lejos, como dando una zancada hacia atrás de la aldea, frente por frente a Campo del Noroeste. Desde la ventana de su habitación, Juan Medinao podía contemplar todos los entierros. (87)
<i>Los Abel</i>	La casa se alzaba en un lugar solitario y sombrío, al pie de las altas montañas, allí donde las rocas se desgarran en un barranco violento y torturado. Era cuadrada, maciza, de ventanas uniformes que al sol de la tarde brillaban como llamaradas. [...] Aquel era el reino de los Abel, su húmedo reino bajo las rocas. (10)
“La ronda”	La casa de Miguel Bruno era de las más grandes de la aldea. Estaba algo apartada de las otras, como si quiera irse hacia los bosques. Cuando galopaban caballos en la cercana vertiente de Negromonte, una lámpara de hierro que colgaba de su techo se balanceaba. (72)

Estas citas pueden servir como demostración de la sensación hostil, extraña y alienada que intencionalmente trata de mantener la escritora por medio del espacio rural. Se trata de una selección espacial específica y muy acertada, en el sentido de que la brutalidad y la aspereza es precisamente el reflejo del aspecto mental que intenta representar Matute por medio de los habitantes del mismo espacio; estamos

hablando, por supuesto, del mundo mental deformado que domina la novelística matutiana: la marginalidad, la soledad, la inquietud, la crueldad, el desamor, la desesperación, la incompreensión, etc.

Ana María Matute es muy consciente de la finalidad de la aplicación de este espacio de carácter antiguo. Ella misma habla de su propósito con las siguientes palabras:

Si la acción sucede en Castilla- y ello se presupone aunque no se diga de un modo concreto...- no es por un azar cualquiera. Esa Castilla [la Vieja] es, aun hoy, el acervo de un tiempo, de un clima mental, de un modo de ser, donde las pasiones cualesquiera se dan un estado primigenio.⁵⁰²

6.3.3. Revelación contrastante de la injusticia social

En las obras que tienen a la Artámila (Hegroz en *Los hijos muertos*) como espacio novelesco se observa la referencia al caciquismo como la forma político-social dominante. La división en diferentes clases sociales marca la injusticia y la desigualdad entre la gente. El contraste de condiciones de vida, así como la injusticia social -algunos de los problemas que más preocupan a Matute-⁵⁰³ quedan destacados en la Artámila como un reflejo de la sociedad española. En este sentido, el espacio narrativo de la Artámila, a pesar de la naturaleza autónoma y subjetivamente descrita, cumple la función de revelar problemas sociales, lo que ha sido considerado como una de las finalidades más importantes de los escritores de la Generación del Medio Siglo.

⁵⁰² Matute, Ana María, "Autocrática de *Fiesta al noroeste*", *Correo literario*, 46, 1952, p.5.

⁵⁰³ "Puede que lo más importante sea el contraste que veía entre la vida que yo vivía y la que vivían los niños del pueblo. Allí me di cuenta de que no todos vivíamos igual. Aquellos niños vivían como podían, iban descalzos, algunos llevaban un imperdible en lugar de un botón. Carecían de todo, hasta de instrucción. Había una escuela, pero en cuanto tenían once años iban al campo a trabajar, a ayudar a sus padres. Existía una pobreza tremenda y eso nos chocaba mucho a mis hermanos y a mí.", Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio, op.cit.*, p. 37.

A través de los episodios sucedidos en la Artámila, según clasifica Eugenio de Nora, “en ámbitos poéticos, en figuras emblemáticas de aquel tiempo difícil”,⁵⁰⁴ podemos conocer no sólo protagonistas infantiles marginados de su propia clase media alta,⁵⁰⁵ como Juan Medinao o Isabel Corvo -que son personajes que pertenecen a la clase caciquil dominante y que constituyen el eje de preocupación fundamental de la escritora-, sino que también se nos permite el acceso al mundo de la gente de clase social baja, en la que los niños se encuentran en un entorno de pobreza y de desamparo social.

Por ejemplo, la descripción de la condición humilde de la casa del niño atropellado por Dingo es una revelación directa de la fisonomía de la gente de clase baja, en contraposición con la indiferencia y la falsa piedad, como de máscara religiosa, mostrada por el amo –Juan Medinao:

Olá mal, all ídentro olá a pobreza, a suciedad. De pronto, todas aquellas cosas estaban acusándole a él: a Juan Medinao, el amo. Seguramente, por las noches, las ratas roían las cuerdas del columpio y las suelas de las alpargatas. Aquella alpargatas mojadas que habían aproximado al fuego y expelían un humillo nauseabundo.

-Rezad –les dijo. Y su voz tenía toda la agria sequedad de una orden. Nadie pareció haber oído, no obstante. (93)

En la obra de la primera etapa de Matute, estas revelaciones sobre el mismo tipo de pobreza y desigualdad, causadas por el orden jerárquico, no suponen probablemente un tema central si lo comparamos con la exteriorización y descripción de los sufrimientos internos de los personajes. No obstante, a modo de protesta y de revelación de la problemática social, o más bien al servicio de un ambiente social que condiciona el mundo psicológico del personaje, tales referencias a la condición social humilde no son escasas.

⁵⁰⁴ Nora, Eugenio de, “*Los mercaderes* (Notas de una relectura)”, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁵⁰⁵ Farrington, Pat, “Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera”, *op. cit.*, p. 78.

Los personajes infantiles que aparecen en circunstancias de pobreza son muchos. La niña de “Fausto”, por ejemplo, se encuentra en la posición social más baja: huérfana de padres, vive miserablemente “en una sola habitación con un hornillo, la ventana y los jergones para dormir” (147), con su abuelo enfermo que se gana la vida tocando el organillo en la calle. El absoluto desamparo hace posible el conocimiento más directo de la crueldad y de lo difícil que es vivir para la protagonista: “Todos los de la calle tenían lástima de ellos. Pero cada uno tenía sus preocupaciones, y hasta sus enfermos” (148). Ivo, el protagonista de “La razón”, también es un personaje despreciado y humilde que tiene unas condiciones de vida rústicas como mozo de granero: “Ivo dormía en el granero, detrás de un biombo viejo, donde le habían puesto un camastro y el baúl negro que fue de su madre.” (11). Una situación parecida le sucede a Ilé de *Pequeño teatro*, un vagabundo marginado del orden social.

A pesar de que la realidad del entorno ha sido deformada y metamorfoseada por la manipulación del punto de vista infantil, y la narración limitada a una manera de contar lírica, poética, y subjetiva, en la que a veces intervienen elementos fantásticos o imaginarios, también se puede percibir en los textos novelescos arriba aludidos una clara crítica social.

Otro tipo de trama a la que recurre la autora para revelar la injusticia social, consiste en su preferencia por el tema del bastardo. Aparecen, entonces, dos hermanos del mismo padre, uno perteneciente a la clase social alta mientras el otro, que suele ser el bastardo entre el amo y alguna criada, forma un vivo contraste que refleja el tema de la injusticia social. Tales parejas aparecen, por ejemplo, en “Noticias del joven K.” que es el bastardo avergonzado de madre soltera: “Me tiene asco, porque mi madre me trajo soltera al mundo... ¿me ha visto como tengo la espalda, llena de vergajazos?” (142); en contraste con el hermanastro que es “el más joven, el más inteligente y el más bueno” (141); así como la protagonista de “Cuaderno para cuentas”, que sufre el desprecio y el insulto de la hija mayor del amo de la casa por su identidad de bastarda del mismo hombre.

Los conflictos y rencores de los hermanos que se encuentran en circunstancias inferiores, suelen conducir al surgimiento de sentimientos vengadores y cainitas. En este sentido, la venganza del hermano bastardo tiene un significado más general, de nivel críptico-social: es como una protesta de la presión de la injusticia social que oprime al individuo; y el uso de la voz narrativa por parte del personaje inferior en la relación conflictiva, otorga simbólicamente la oportunidad de hablar a un grupo de gente privada de voz ante un sistema social opresivo. Aunque con una forma de expresión muy personal y subjetiva, la misma escritora es consciente del compromiso social que intenta transmitir por medio de su escritura: “[...], pero me gustaría ser la voz de los que no tienen voz. Y creo que en bastantes momentos de mi obra literaria, si podemos llamarla así está esa voz de los que no tienen voz, de los que no pueden hablar por sí mismos.”⁵⁰⁶

6.4. El niño y la escuela

El mundo infantil en la obra de Matute, como hemos señalado repetidamente, es un espacio caracterizado por lo cerrado y lo autónomo con respecto a la realidad externa. Aparte de la familia, como relación social básica y fundamental de los niños -que resulta un fracaso en su función de comunicación y protección para el personaje infantil, y que ejerce una influencia negativa en relación con el sufrimiento interior de los personajes-, el colegio, o la escuela, supone, a su vez, otro componente inevitable que marca los escasos contactos sociales del protagonista infantil.

A grandes rasgos, observamos que de un modo parecido a la referencia familiar, la actitud principal que toman los niños matutianos hacia el colegio es una postura resistente, aunque en ocasiones destaca un fuerte rechazo. En efecto, la escuela es aludida de forma negativa como entidad centrada en la opresión, el control, la

⁵⁰⁶ *Ibid.*

unanimidad de pensamiento, lo que constituye la antétesis de la libertad y de la autonomía interna que mantiene el personaje infantil.

Por medio de las descripciones sobre el aspecto externo de la escuela, se percibe fácilmente una sensación de asfixia y depresión. En *Fiesta al Noroeste*, por ejemplo, la escuela de Juan Niño aparece como un espacio de connotaciones negativas como la distancia, la muerte, la humedad y el sufrimiento:

La escuela estaba distante, en el camino que llevaba lejos, con paredes marrón y tejado agujereado de donde pendían nidos muertos. Sin jardín. También los cristales estaban como acuchillados y al llover todo gemía, los bancos de madera y los cromos del Evangelio. (101)

Para Valba en *Los Abel*, la imagen del colegio es igualmente negativa, hasta el punto de que la protagonista enlaza la impresión escolar con la de la cárcel: “La cárcel se alzaba en las afueras de la ciudad, cerca de los suburbios. No podía evitarlo: todo en ella me sugería la idea de un gran colegio, sucio y absurdo.” (201)

Por estos motivos se desemboca en la demonización de los maestros de la escuela: en “El río”, el maestro de la aldea se convierte en un monstruo temido que una vez mató al estudiante:

Decían muchas más cosas de don Germán. Le tenían miedo y un odio muy grande, pero a través de todo esto también se les adivinaba una cierta admiración. Don Germán, según ellos, mató a un muchacho de la aldea, a palos. Esta idea les dejaba serios y pensativos. (38)

Esta imagen negativa del maestro es bastante recurrente. El de Juan Niño es un personaje que “le daba al Catecismo un tono fatigado, entre humo de tabaco” (101) y que le castiga físicamente “rascándose una oreja con un palillo”, mientras según Valba, “el colegio está lleno de jaulas con mujeres negras oliendo a velas.” (64). Las “mujeres negras” se refieren analógicamente a las monjas que educan a las niñas como sus maestros.

La relación con los otros niños en el colegio resulta, de la misma manera, un fracaso para los personajes infantiles de Matute: Juan Niño y la niña en “Los niños buenos” quedan como objetos de burla de los otros compañeros; Matia en *Primera memoria* sostiene una actitud rebelde y enemiga en la escuela: “Sin saber por qué ni cómo, allí me sentí malévola y rebelde; como si se me hubiera clavado en el corazón el cristalito que también transformó, en una mañana, al pequeño Kay.” (21); y Valba, incluso, rechaza el sistema escolar: “<<Envó esta pequeña para que estrangulés en ella cualquier anhelo de vida, a fuerza de dulzona hipócrita.>>” (138).

Ahora bien, si tratamos de buscar las raíces o causas reales que conducen a esta repugnancia y rechazo, el factor probablemente más decisivo está vinculado a la propia experiencia de la escritora. Ana María Matute, como autora autodidacta, ha expresado muchas veces su disgusto hacia la vida en el colegio -“el colegio de monjas donde lo pasaba fatal”-,⁵⁰⁷ como un recuerdo fundamental que forma parte de su memoria desagradable de la infancia. La recuperación de la propia experiencia escolar en el diálogo entre Matute y Marie-Lise Gazarian-Gautier revela mucha similitud con su narración novelesca en relación con el mismo aspecto:

Esto (la tartamudez) me convirtió en el hazmerreír de las niñas y de las horrendas monjas de mi colegio. Todas se reían de mí y tenía cinco años!. Era tal mi afición a la lectura que llegué al colegio sabiendo leer y escribir, bueno, pues bien pronto consiguieron las monjas, las Damas Negras, acomplejarme lo suficiente para conseguir que fuera la última de la clase.⁵⁰⁸

Por otra parte, las malas condiciones de la educación en la década de la posguerra española, el deterioro de la posición social y la falta de respeto público a la profesión de maestro, constituyen la base que se refleja en la creación literaria, según recuerda la propia autora:

⁵⁰⁷ Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, op. cit., p. 34.

⁵⁰⁸ Redondo Goicoechea, Alicia, “Entrevista a Ana María Matute”, op.cit., p. 16.

Todas estas cosas marcaron en mí una especie de desasosiego, que no podía explicarme. La amargura de aquellos maestros que iban al pueblo, de los que oí decir: “Este llegó con muy buena intención. Pero luego, claro...” Luego, se emborrachaban, iban sucios, acababan embrutecidos. Perdían la vida lenta y lastimosamente, con todas sus ilusiones agostadas por el desprecio, la pobreza y el infinito desdén de la ignorancia. Era cosa muy triste entonces ser maestro en los pueblos de un país donde existe el refrán: “Pasa más hambre que un maestro de escuela.”⁵⁰⁹

Las condiciones poco respetadas del maestro de pueblo se recuperan en cuentos como “Los niños buenos”; y el maestro don Germán de “El río” es una demostración de la figura del borracho sucio que existe en la memoria de la autora: “-Todo el día anda borracho don Germán –decía-. Se pasa la vida en la taberna, dale que dale al vino. En la escuela todo se llena del olor del tinto, no se puede uno acercarse a él...” (38)

De forma similar, la actitud burlona y la falta de respeto también aparecen en los protagonistas infantiles. En *Los Abel*, hay una mención a tal actitud, observada en el hermano pequeño de la familia: “Por las tardes solía venir a casa el maestro del pueblo a darle clase. Pero nuestro padre tenía que presenciar las lecciones, porque el pequeño no respetaba al profesor”; (43) el maestro particular de Matia y Borja en *Primera memoria* se convierte en el objeto de las burlas y los desprecios de los niños; Matia lo llama el “viejo mono”, por lo que pierde completamente su dignidad al quedar animalizado (29). El mismo tono irónico se percibe en la fantástica metamorfosis que exterioriza la mente del maestro de la aldea en “La razón”, que sólo piensa en el sueldo en vez de preocuparse por la profesión que ejerce:

La escuela olía a sueño, a carbón de la estufa. El maestro llevaba lentes verde oscuro, tras los que no veía nada: sólo miraba hacia dentro de sí y los que hallaba eran las voces de otros niños, de otro tiempo, y las cifras claras de su sueldo. (44)

⁵⁰⁹ Matute, Ana María, “Notas de una escritora”, *Boletín II*, Barcelona, Instituto de estudios norteamericanos, 1965, p. 6.

En resumen, en la obra de Matute la figura del maestro aparece humilde, indigna, satíricamente cómica o desagradablemente negativa, y la escuela se describe como una parte del orden social inaceptable para el personaje infantil. Los niños, encerrados en su mundo interno completamente autónomo, mantienen una firme actitud antitética, rebelde y contraria al orden de la realidad social externa que, simbólicamente, les impone la imagen del colegio.

PARTE III

SEGUNDA ETAPA: LA INFANCIA EN LA OBRA FANTÁSTICA DE ANA MARÍA MATUTE

Al principio de la presente tesis presentamos la división en dos etapas de la trayectoria literaria de Ana María Matute. De acuerdo con el trabajo realizado en la Parte II, centrado principalmente en el corpus de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, se observa un gran choque que la autora trata de mostrar entre la realidad externa y el mundo interno de sus personajes, incluidos los protagonistas infantiles, naturalmente.

Esta tendencia irreconciliable entre lo externo y lo interno, no solamente se observa en los temas, sino que también se refleja en el estilo de la escritora. Mientras la mayoría de las obras de esa etapa está ambientada en un entorno espacio-temporal contemporáneo a la escritora⁵¹⁰ y revela problemas sociales contemporáneos, el estilo personal y la forma subjetiva de interpretación, entreverada a veces con elementos fantásticos e irreales, da un carácter cambiante y particular de las realidades, y registra una actitud de oscilación, de rehuída, y de alienación del entorno realista.

En el año 1971, la editorial Destino publicó la obra completa de Ana María Matute. En el prólogo general a esta colección de dos tomos, Matute escribió el siguiente párrafo:

Obvio resulta añadir –y creo que esto también lo dicen todos – que éstas no son mis obras completas, porque mi obra no ha comenzado todavía. (Agazapado en los entresijos de todo creador, rebulle siempre un delirio de juventud eterna: “mañana lo haré mejor”...) ⁵¹¹

En aquel entonces, la autora contaba con cuarenta y cinco años de edad, y ése fue el mismo año en el que publicó otra novela, muy distinta en los aspectos temático y estilístico de su obra anterior – *La torre vigía*-, que da inicio a una segunda etapa de

⁵¹⁰ Como hemos señalado anteriormente, es posible encontrar la correspondencia real de los lugares ficticios novelescos de Matute. Así Oiquixa, de *Pequeño teatro*, se corresponde con Zumaya, y la isla anónima de *Primera memoria* alude a la isla de Mallorca; *En esta tierra* y parte de *Los hijos muertos* están ambientadas en la ciudad de Barcelona, y la Artámila corresponde al campo rural de Mansilla de la Sierra. En cuanto al tiempo novelesco, se entra generalmente en la época inmediata –antes o después- y durante la guerra civil española.

⁵¹¹ Matute, Ana María, “Prólogo general”, *La obra completa de Ana María Matute*, op.cit., p. 8.

creación de aspecto muy renovado, tan diferente que sorprendió a muchos críticos y lectores.⁵¹²

Se trata de un viraje literario trascendental en todos los aspectos, aunque fundamentalmente, según Gonzalo Sobejano, por lo que respecta a la “liberación del realismo comprometido” ensayado en sus obras anteriores tales como *En esta tierra*, *Los hijos muertos*, o la trilogía *Los mercaderes*, entre otras.⁵¹³ En las tres obras de la segunda etapa de nuestro corpus analítico – *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*, la autora ha dejado el entorno contemporáneo como telón de fondo y ha lanzado su mirada sobre la vida y la historia de la Edad Media.⁵¹⁴ Por consiguiente, en esta segunda etapa, Matute abandona la trayectoria realista que había adoptado en la mayoría de las novelas de su primera etapa,⁵¹⁵ para encuadrar las nuevas novelas dentro de la literatura fantástica. Por medio de estas fabulaciones, donde aparecen elementos del apocalipsis, el fin del milenio, cuentos de hadas y leyendas tradicionales,⁵¹⁶ y a través del nuevo entorno medieval literariamente inventado, la

⁵¹² Por ejemplo, Janet Pérez ha manifestado la sorpresa del cambio de tono, técnica, tema e incluso género observado en *La torre vigía* y *Aranmanoth*: “Matute’s readers will have noticed changes, particularly in tone and technique, in *La trampa* and *Algunos muchachos*, but nothing has prepared her public for a ‘chivalric’ novel.” “Review: Matute, Ana María. *La torre vigía*”, *Hispania*, 55,3, sep. 1972, p. 393; y “Los lectores cuyo conocimiento de Matute se basa en su temprana ficción supuestamente neorrealista no reconocerán a la Académica (desde 1966) de la Real Española y autora de *Aranmanoth*.”, “Review: Matute, Ana María. *Aranmanoth*”, *Hispania*, 84, 1, Mar. 2001, p. 82.

⁵¹³ Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, *op.cit.*, p. 162.

⁵¹⁴ Aunque en ninguna de las tres novelas se encuentra una mención explícita a la época, varios críticos creen haber encontrado huellas que indican que están ambientadas a finales del primer milenio. Por ejemplo, Pérez Díaz ofrece una afirmación semejante en su ensayo: “Set in an unnamed, seemingly imaginary country at the end of the first millennium, *La torre vigía* contains numerous seemingly Romantic ingredients.”, “More than a Fairy Tale: Ana María Matute’s *Aranmanoth*”, *Letras peninsulares*, 2002, 15, 3, p. 502. Y Kathleen M. Glenn también apuesta por esta idea: “Although precise temporal and spatial markers are absent, details point to the tenth century, a period of intense apocalyptic expectation, and to central Europe.” “Apocalyptic Vision in Ana María Matute’s *La torre vigía*”, *Letras femeninas*, XVI, 1-2, 1990, p. 22. Además, la propia escritora también ha señalado claramente la época como telón de fondo de *Olvidado Rey Gudú*: “Es un reino imaginario de resonancia centroeuropea, situado en el siglo diez.”, Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, p. 118.

⁵¹⁵ Al hablar de lo realista, como hemos señalado en el primer capítulo, nos referimos principalmente a las temáticas destinadas a la revelación de problemas sociales, a pesar del estilo personalizado y subjetivo de la misma autora.

⁵¹⁶ Los recientes ensayos centrados en las últimas obras de Matute se interesan mucho por la discusión del problema del género que registra cada novela. Según Janet Pérez, bajo el mismo marco de la literatura fantástica, ambas novelas *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* pertenecen al género de novelas neo-caballerescas y apocalípticas, pero relativamente *Olvidado Rey Gudú* es más fantástico: “Matute sitúa la acción de sus novelas neo-caballerescas y apocalípticas hacia el final del primer milenio, en un país lejano y estepario, primitivo, bárbaro y violento, aunque también nominalmente

autora parece ganar más libertad, así como un espacio novelesco más idóneo para dejar brotar su rica imaginación.

Además del notable cambio genérico y estilístico, también es interesante observar cómo evoluciona el aspecto temático de la autora. ¿Cuáles son los temas vinculados al contexto novelesco medieval?, ¿cómo reaparecen las temáticas que se reiteran a lo largo de la primera etapa literaria matutiana? Y sobre todo, ¿cómo se interpreta el tema de la infancia en este nuevo contexto ficcional y fantástico?

En el siguiente capítulo intentaremos realizar una aproximación a la evolución del tema de la infancia, según aparece en la segunda etapa literaria de Ana María Matute.

cristiano y caballeresco, en el límite oriental de la Europa medieval; en ambos casos, el país es ficticio, con la diferencia de que el de *Olvidado Rey Gudú* es también fantástico.” “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballeros en las últimas obras de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 43. Por otra parte, *Aranmanoth*, tiende a pertenecer al cuento de hadas en vez de ser novela: “Less than a novel, perhaps, *Aranmanoth* is a parable whose function is to exalt life, love, youth, and idealism; a harvest myth, replete with temporal and zodiacal symbology, coordinated with sacramental allegory. [...] A fairy tale, in short, which incorporates aspects of the mystery or morality play, alluding to the mystery of redemption. Especially noteworthy are the redemption motifs, an aspect of fairy tales specifically examined by von Franz.” “More than a Fairy Tale: Ana María Matute’s *Aranmanoth*”, *op.cit.*, pp. 507-508.

Capítulo VII. ¿Nuevo surgimiento temático o renovación de lo existente?

En las tres novelas en las que vamos a centrarnos en esta parte, la temática de la infancia ocupa porcentajes diferentes. *La torre vigía* y *Aranmanoth* tienen protagonistas adolescentes, y ambos personajes mueren antes de entrar en la adultez. Por lo tanto, a pesar de la ambientación y de una técnica novelesca completamente renovada, el tema infantil sigue siendo, en las dos obras, un asunto fundamental, o por lo menos imprescindible para el entendimiento integral de las mismas. Una modificación de la descripción de la naturaleza infantil, y sobre todo, de su conexión con la siguiente etapa de la vida, se hace evidente.

Por otra parte, *Olvidado Rey Gudú* ofrece a su vez un panorama muchísimo más amplio e integral; con una historia muy complicada que cuenta las anécdotas de cinco generaciones y la historia de un reino desde su nacimiento hasta su destrucción, es la creación de un verdadero mundo literario que contiene diversos temas, tales como la conquista y la venganza, el amor y el odio, la tristeza y el olvido, etc. Con respecto al tema de la infancia, la mayor aportación de esta novela, a mi juicio, consiste en la narración de la historia fantástica sobre la princesa Tontina. Y además, algunos personajes secundarios -como Almbár y Predilecto- proporcionan a la obra una nueva esperanza con respecto al tono pesimista que suele dominar el ambiente novelesco de la primera etapa, aunque esto no quiere decir que la actitud pesimista desaparezca por completo; al contrario, el mismo tono se sigue percibiendo por medio de los protagonistas principales -Ardid o Gudú-. En este sentido, por medio del personaje secundario Orso en *Aranmanoth* también se observa la reiteración del tono nostálgico y pesimista que hemos señalado.

7.1. *La torre vig ú*: una narraci3n de doble nivel

Situado en el ambiente medieval del primer milenio y con la aportaci3n de una narrativa llena de s3mbolos misteriosos y alegor3as de tinte apocal3ptico, *La torre vig ú* ha sido calificada por algunos cr3ticos como “novela estructural”,⁵¹⁷ y por otros como perteneciente al “realismo po3tico”.⁵¹⁸ Es, sin duda, una novela de dif3cil lectura e interpretaci3n por la mezcla de dos niveles narrativos que mantienen respectivamente una l3nea cronol3gica que cuenta los episodios alrededor del protagonista adolescente y otro nivel abstracto y m3fico. Es este segundo nivel narrativo el que complica la estructura novelesca, porque a trav3s del mismo se establece un texto abstracto, que con visiones vagas y recuerdos inexplicables del protagonista, plantea la reflexi3n del problema del origen humano, la esencia de la vida, la visi3n apocal3ptica e incluso la formaci3n de una nueva ideolog3a sobre el mundo.

El protagonista infantil an3nimo es, sin duda, la clave para entender el mensaje aleg3rico que transmite esta novela porque en 3l se vinculan y se mezclan estos dos niveles de narraci3n de car3cter distinto. Con el fin de ofrecer una interpretaci3n clara, a continuaci3n descomponemos estos dos niveles narrativos y tratamos de descifrarlos de forma separada.

7.1.1. Primer nivel: la visi3n infantil

La historia del protagonista infantil, a pesar de la ambientaci3n medieval que parece ser completamente distinta del ambiente contempor3neo que adopta Matute en

⁵¹⁷ Kubayanda, Jos3, “*La torre vig ú* de Ana Mar3a Matute: Aproximaci3n a una narrativa aleg3rica”, *Revista de estudios hisp3nicos*, 16, 3, 1982, p. 334.

⁵¹⁸ Collard, Patrick, “Aspectos del simbolismo en *La torre vig ú* de Ana Mar3a Matute”, *Centro Virtual Cervantes*, AIH, Actas VIII, 1983, p. 415.

la primera etapa, no resulta desconocida para el lector. Porque en su historia volvemos a descubrir los subtemas obsesivos y recurrentes, como la nostalgia del período infantil irrecuperable, la profunda soledad que acompaña al personaje desde la infancia hasta el último momento de la vida, el descubrimiento de la crueldad e injusticia del orden social, el rechazo del modelo de vida que le toca vivir, así como el tema tan repetido del cainismo.⁵¹⁹

7.1.1.1. Una infancia traumática

En el cuerpo principal de la novela se adopta la narración del protagonista en primera persona, que cuenta su propia experiencia comprendida entre los seis y los quince años de edad. En el primer capítulo titulado “El árbol de fuego”, volvemos a encontrar el modelo conocido del personaje infantil que sufre una infancia traumática. Los primeros años de la infancia se refieren de manera muy breve: “Pero todas estas cosas yacen muy mezcladas en la memoria de mi primera edad. Y no podré aseverar que ocurrieron tal como las cuento, sino, más bien, como me las contaron”,⁵²⁰(17) que sirven precisamente para destacar la impresión horriblemente marcada para el niño, con la imagen del árbol de fuego: “Porque jamás el olvido borraría de mi memoria el humano árbol de fuego, ni el grito colérico de la vendimia.” (27).

El único recuerdo infantil del protagonista consiste en que su madre le llevó a presenciar el castigo de la quema de dos mujeres pobres, falsamente acusadas de brujería. La descripción expresionista y tremendista del incendio hace recordar el escenario de la presencia de Juan Medinao en la muerte de su madre, por el fuerte tinte gótico que transmiten ambas narraciones. Por medio de esta imagen simbólica

⁵¹⁹ Según Patrick Collard, los temas principales de esta novela son los siguientes: “descubrimiento conflictivo del mundo; el tiempo y sus estragos, la memoria; la nostalgia de la infancia; la insuperable dificultad de la comunicación humana, el odio y el amor; el Bien y el Mal”, *ibid.*, p. 415.

⁵²⁰ Matute, Ana María, *La torre vigía*, Barcelona, Lumen (primera edición); Barcelona, Bibliotex, 2001. Todas las citas de esta novela se recogen de esta segunda edición.

del árbol de fuego, la autora logra proyectar un matiz terrorífico, cruel, salvaje y rústico que se convierte en el tono básico que domina todo el ambiente novelesco:

Todos mis sentidos se fundieron en uno solo: ver. Y vi tan claramente como si apenas la zancada de un galgo nos separara uno de otro el cuerpo de la mujer más vieja; tal que uno de aquellos odres desechados y vacíos, que se apilaban al fondo de las bodegas y servían a los muchachos para fabricarse caretas el día de los Muertos. Un odre era, de verdad. Mordido por los perros hambrientos, perros sin amo que buscan por doquier una sustancia con que nutrir sus viejos huesos, un cuero astroso, vejado por las ratas, con grandes manchas de humedad verdinegra. (23-24)

El propósito de la madre de obligar a su hijo a ver tal crueldad es recordarle el “respeto a las buenas costumbres y el temor de Dios” (20), pero al ser una visión infantil, se convierte en un trauma importante y de consecuencias negativas: el descubrimiento de la barbaridad primitiva del ser humano, que toma tal crueldad como una especie de júbilo colectivo: “En verdad no me llevaba mi madre a contemplar un castigo, sino a participar, por así decirlo, en una venganza colectiva, exultante y casi jubilosa.” (20-21); el distanciamiento en la relación madre e hijo: “Muchos días anduve mohíno y solitario, sin mezclarme a otros niños de mi edad, ni gente alguna. Incluso huía de mi madre.” (26); la incompreensión de la crueldad social, así como la alienación espiritual que tortura al protagonista como un trauma mental durante toda la vida:

Me pregunté al momento qué cosa debía recordar, a quién o a qué. Y otro grito más áspero y sonoro se levantó por sobre el exaltado clamor de horror, o júbilo, o venganza que envolvía el humo sobre la carne quemada. Era mi propio grito, nacido de mí desde alguna inexplorada gruta de mi ser. Pero nadie sino yo pudo oírlo, ya que se enredó en mi lengua y lo sentí crujir como arena entre los dientes. (25)

Por medio del símbolo del árbol de fuego, el tema de la irreconciliación entre el mundo infantil interno y el entorno exterior se manifiesta una vez más desde el

principio de la novela. Pero un aspecto técnico que por primera vez introduce Matute en su obra diferencia esta novela de las creaciones anteriores. Se trata de la utilización de las técnicas del dualismo,⁵²¹ elemento fundamental para la literatura apocalíptica, en la interpretación del tema infantil, para que la visión apocalíptica contribuya a agudizar el estado conflictivo entre el desenvolvimiento interno infantil y la realidad externa. Concretamente, nos referimos a la primera mención de la visión contrastante entre lo blanco y lo negro, que nace precisamente de ese trauma infantil mencionado: “De este modo, asistí por vez primera al color blanco y al color negro que habían de perseguirme toda la vida y que, entonces, creí partían en dos el mundo.” (25)

7.1.1.2. La adaptación gradual a la sociedad y el rechazo rotundo final

Desde el capítulo III de la novela, con la muerte de los padres, el protagonista emprende su camino al castillo del barón Mohl para recibir el adiestramiento con el fin de ser un verdadero caballero. Un notable viraje en cuanto a la relación entre el protagonista infantil y el orden externo observado en la segunda etapa literaria matutiana consiste en que, a diferencia de la mayoría de los niños y adolescentes anteriores, que encuentran imposible adaptarse al entorno social externo, el protagonista de *La torre vigía* enfrenta a su vez una vía accesible que conduce a la adaptación social. No tarda en recibir la afirmación y aceptación del orden social, y no encuentra ninguna fuerza externa que impida la transición de la etapa infantil a la adulta.

El personaje se destaca entre los otros entrenados con la agilidad y fuerza, y recibe la confianza del barón y la baronesa:

⁵²¹ Como ha señalado Kathleen M. Glenn: “Dualismo is fundamental to apocalyptic writing. Earth is opposed to heaven, the present to the future, life to death, good to evil, God to Satan, black to white. The last opposition is central to *La torre vigía*.”, “Apocalyptic Vision in Ana María Matute’s *La torre vigía*”, *op.cit.*, p. 23.

Estuvo hablando mi señor durante mucho rato. Dijo que me apreciaba por leal y fiero, y por el inquebrantable hierro de mi naturaleza. Dijo que era yo el mejor de entre los jóvenes escuderos y que, con toda seguridad, llegar á a ser un valiente caballero: verdadero Señor de la Guerra, temido y respetado a la par. (125)

Sin embargo, la afirmación y el elogio de la autoridad social – representada por el barón Mohl-, no supone la satisfacción espiritual. La adaptación gradual a la vida supuestamente honrada de caballero conlleva, al mismo tiempo, el descubrimiento de la injusticia y la crueldad en que arraiga la sociedad caballeresca, observada desde la mirada de un personaje muy joven e inocente.

Janet Pérez señala la asimilación entre la sociedad medieval descrita por Matute y la situación del siglo XX, que transmite un mismo tono de crítica político-social, y considera que la completa subversión del concepto caballeresco observada en las últimas obra de Matute, significa un reflejo de las consecuencias negativas del régimen franquista y de la guerra civil,⁵²² teniendo en cuenta la similitud de “la falta de caridad y fraternidad entre los seres humanos” y la “carencia denunciada”⁵²³ observada en ambos casos.

Uno de los episodios más sangrientos que explicita directamente la crueldad y la falta de piedad de la clase alta caballeresca se evidencia en la muerte del muchacho cautivo en la estepa. Aunque el texto no deja menciones explícitas, ciertos detalles muestran que es el hijo del enemigo del barón Mohl – el conde Lazsko:

Retrocedió en su montura, cimbrió su lanza y cargó sobre el muchacho, atravesándole la boca: igual que si del ejercicio del anillo se tratara (y que con

⁵²² “[...] and like subsequent representatives of this post-Franco variant, *La torre* subversively establishes implicit parallels between past and present, between the tenth century and the twentieth. [...] Matute subverts the entire concept of chivalry, revealing the knights as fratricidal murderers and assassins, the warlords as cold-blooded, inhumane killers, or sexually insatiable ogres preying upon the young of both sexes.”, Janet Pérez, “More than a Fairy Tale: Ana María Matute’s *Aranmanoth*”, *op.cit.*, p. 503.

⁵²³ “El holocausto generalizado resulta, para Matute, de la falta de caridad y fraternidad entre los seres humanos, carencia denunciada en toda su obra, sea su literatura infantil, sus más conocidos obras de realismo social, o estas dos novelas más recientes, neocaballerescas y apocalípticas.” Pérez, Janet, “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute”, *op.cit.* , p. 55.

tanto gusto sol á presenciar). Lo llevó a cabo tan certeramente, que, a poco, una masa sanguinolenta y viscosa sustituyó a aquella boca fresca, descarada y riante, que tanta pasión –aunque más dulce – despertara otrora en mi señor. (118)

Durante el proceso de aproximación a las enfermedades sociales caballerescas, el pensamiento del adolescente experimenta un cambio de la firme creencia en la guerra y la fuerza como doctrina principal: “Y llegó un día en que sólo pensé en la lanza y la fuerza. Y llegué a creer que en el mundo sólo existía una ley, y que ésta la dictaban los guerreros. E imaginaba que el mundo era un grito de guerra” (37) hacia una aversión y rechazo rotundo de los principios sociales, que conduce al deseo de huida, trama tan recurrentemente observada en la obra de Matute. En los siguientes dos párrafos, el abandono del guante del barón y la huida del protagonista significan indudablemente el desacuerdo y el rechazo de la doctrina social dominante que aporta por la fuerza, la crueldad y la guerra:

Me agaché a recogerlo, y, al tomarlo entre mis manos, vi que era uno de sus guantes negros: y componía en gesto de su mano, llamándome hacia el Gran Ró; la fiereza de su puño, el día que empuñó la lanza para ensartar la boca del muchacho rubio-fuego; el ímpetu que le empujara cuando, en el silencio de la nieve, atravesó el cuerpo de Lazsko. Solté aquel guante, como si se tratara de un animal dañino, presto a morderme. Y supe que en la negra llamada, y en el negro puño que tan bien sabía dañar –que en aquella gran ceguera, en suma –también ardía, y devoraba, la palabra amor.

No pude contener más mi aversión, y en lugar de ayudar a Ortwin, como era mi obligación, salí huyendo, perseguido por un invisible, aunque avasallador ejército. (152)

Por otra parte, el síndrome de la soledad que suele acompañar a los personajes matutianos reaparece con este protagonista. Se percibe con mucha frecuencia la sensación de soledad que tortura al personaje adolescente desde la infancia. La expresión de “la salvaje soledad de mi infancia” (37), se repite a lo largo de la novela, y el nacimiento de la conciencia anti-bélica, que va en contra de la norma social dominante, produce cada vez más vacío espiritual a medida que sucede su adaptación

gradual al orden social. La misma sensación se acumula hasta la última noche antes de la investidura del protagonista como caballero:

Y por primera vez – que yo sepa – quebró una tradición, o una costumbre, que hubieran debido ser para él – en normales circunstancias – de capital importancia. Y me sentí en una soledad y un vacío verdaderamente fuera de lo común (y aun diría que amenazadores). (180)

Y la reacción ante los discursos de los otros caballeros supone la prueba evidente del rechazo psicológico del protagonista:

Los caballeros me rodeaban. Alcéllos ojos hacia ellos y, en un estupor donde se mezclaba el terror más inane, contemplé sus nobles y sabias bocas, abriéndose y cerrándose sobre mí. Probablemente hablaban de honor, justicia, limpieza de corazón y protección al débil; pero no oía sus voces. (183)

En resumen, por medio de la visión infantil del protagonista de *La torre vigía*, y en comparación con la obra de la primera etapa, se observa mayor similitud y reiteración temática que elementos nuevos; los factores renovadores se perciben, sin embargo, en el segundo nivel narrativo.

Para el personaje infantil matutiano de la primera etapa, el conflicto con el orden externo presenta un rechazo rotundo sin ninguna posibilidad de cambio, pero los factores que vamos a tratar inmediatamente –la interpretación del tema del cainismo y la observación del segundo nivel narrativo en *La torre vigía*- ofrecen, por el contrario, una posibilidad de integración y de resolución, aunque este tono se percibe de forma abstracta y de modo sutil.

7.1.1.3. Continuación del cainismo

En el cuarto capítulo realizamos un análisis de la relación Caín-Abel, uno de los temas más recurrentes en las obras de la primera etapa de Ana María Matute, y concluimos que con respecto a la pareja cainita, Matute siempre muestra mayor interés y preocupación por la figura más negativa –Caín-. Por medio de esta figura se transmite el tema de la carencia tanto física como espiritual, el fracaso de culminar la integración de un “yo” completo e idealizado. Y casi siempre, la narración adopta el punto de vista de Caín. Como hemos señalado anteriormente, para Matute la figura anti-héroe de Caín es su modelo preferente:

Yo siempre he estado del lado de Caín. No lo puedo remediar. Desde que era niña y tenía aquellas láminas del colegio de las monjas, yo veía que Caín se iba llorando, y el otro, con sus rizos, era el bueno. Era más amigo de Caín que de Abel.⁵²⁴

Por otro lado, la antítesis de la figura de Caín, a la que denominamos con el nombre de Abel, es denominada por otros críticos, “el niño divino”.⁵²⁵ Se trata de un tipo de personaje que cumple en cierto sentido el criterio del “héroe tradicional”,⁵²⁶ y que queda en un estado de marginación debido a la normalidad social y a la incompreensión de la masa popular. Estamos hablando de personajes que tienen implícito el modelo de la perfección o la figura de Cristo, con el que la autora, de forma intencionada o no, los ha caracterizado. Es el caso de Pablo Zácaro en *Fiesta al Noroeste*, Manuel Taronjén en *Primera memoria*, Jeza de *Los soldados lloran de noche*,

⁵²⁴ Farrington, Pat, *op.cit.*, p. 81.

⁵²⁵ Ruth El Saffar en su trabajo denomina a este tipo de personaje infantil que “regularmente rechazado por los hijos de Caín” con el nombre del “niño divino”, derivado del término de C.G. Jung para “señalar al tipo de niño como salvador”. “En busca de Edén: Consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 223.

⁵²⁶ Según el resumen de Ángeles Encinar sobre las características del héroe tradicional: “El héroe como individuo posee unas características personales que le separan y definen del resto de los hombres. Quizás de entre todas ellas, las que más se destaquen son la fuerza de voluntad y su profunda convicción en los ideales que le mueven. El héroe, hombre o mujer, ha sido alguien capaz de combatir sus limitaciones personales e históricas y transformarlas a formas válidas y humanas.” *op.cit.*, p. 27.

y Ferbe en el cuento “El rey de los zennos”.⁵²⁷ Al mismo tiempo, también hemos analizado las técnicas que introduce Matute para lograr el efecto de distanciamiento y alejamiento entre estos personajes del Abel y la recepción del lector.

Ahora bien, en *La torre vigía* volvemos a encontrar el tratamiento del mismo tema de la relación Caín-Abel, pero con renovaciones temáticas y técnicas que la diferencian de los otros casos a los que hemos aludido anteriormente. A grandes rasgos, se puede hablar de la renovación desarrollada en los siguientes aspectos: el papel de Caín, borroso y simbólico; la adopción del punto de vista de Abel, así como una nueva postura de reconciliación que nunca se ha visto en las obras matutianas anteriores con respecto al tratamiento del mismo tema.

7.1.1.3.1. El Caín borroso y simbólico

A diferencia de los anteriores ejemplos de Caín, cuyo desenvolvimiento psicológico supone una parte esencial en la obra de Matute, en *La torre vigía* observamos una subversión de la posición de las dos partes antitéticas. El protagonista anónimo, único héroe de la novela, que llega a ser excepcional, que destaca por la fuerza y la agilidad y que es el preferido del barón, cumple las cualidades de un “Abel” predilecto. A medida que toda la narración se desarrolla por medio del monólogo autobiográfico de este personaje, los tres hermanos del protagonista, que constituyen la su antítesis – el Caín injustamente tratado y torturado por la envidia y la ira irracional-, son descritos de forma borrosa.

En un contexto lleno de mensajes alegóricos que caracteriza el estilo narrativo de esta novela, la descripción de estos tres hermanos cainitas presenta también un carácter simbólico y abstracto. La autora ha borrado toda el habla y el pensamiento

⁵²⁷ Lo que excluye al personaje Ferbe consiste en que, aunque lleva implícita la figura simbólica de Cristo y comparte con los otros personajes el destino de marginación y abandono por el orden social, no tiene un antitético Caín.

interior de estos personajes, con el fin de reducirlos en una imagen sólo visual, con tinte fantasmal, demoníaco y horrorizado. Se ha simplificado la imagen de Caín en unos ojos odiosos que suponen una amenaza constante para el protagonista; “los despiadados ojos de mis tres hermanos” (82) permanecen y se repiten a lo largo del texto monologado de Abel, y forma parte de la angustia que siente el personaje a medida que sucede su descubrimiento y conocimiento gradual sobre la verdad de la sociedad caballerisca.

Consecuentemente, la personalidad de Caín se simplifica; la autora la resume en una simple envidia que está en consonancia con el ambiente social deformado, cruel, rústico y gótico, ya que la aportación de las miradas de los hermanos Caín añade un tinte inquietante y amenazador a la narración:

Sentí sobre mí la mirada amenazadora, cada vez más intensa, de mis tres hermanos. (164)

Pues sus ojos poseían la rara facultad de atravesar los cuerpos que no se dignaba apreciar. Como cuando su mirada se prendía (con oculto dolor) tras las verdes ventanas de su cámara. (166)

Varios estudiosos se han dado cuenta de la repetida referencia a los “tres jinetes negros”, que contribuye a la agudización del sentido apocalíptico que domina el ambiente novelesco, según ha señalado Kathleen M. Glenn: “Repeated references to the brothers as *tres jinetes negros* evoke the image of the horsemen of the apocalypse, -who personify the evils of war.”⁵²⁸

El fuerte contraste de carácter dual entre lo blanco y lo negro que abunda en esta novela también acompaña la aparición de la imagen fantasmal de los hermanos, por ejemplo:

Lo primero con que mis ojos tropezaron fue la sombra triple de mis hermanos. Y tan negra aparecía en el suelo, como blanca mostrábase la nieve. (121)

⁵²⁸ Glenn, Kathleen M., *op.cit.*, p. 24.

La visión de aquellos tres guerreros turbiamente engarzada a la sonrisa de unos dientes blanquísimos, delgados y afilados; una sonrisa cuyos dientes recorrieran y arañaran mi piel de muchacho ignorante. (151)

Se puede decir que los hermanos cainitas en *La torre vigía*, solamente aparecen como imágenes simplificadas, incompletas y simbólicas, que en vez de funcionar como personajes que participan en el desarrollo argumental, cumplen más bien la función de agudizar el ambiente de amenaza que condiciona el viraje transcendental psicológico del héroe —el hermano menor que tiene el papel de Abel.

7.1.1.3.2. La adopción del punto de vista del Abel y la esperanza en la reconciliación

Otra característica que hace excepcional a la pareja cainita de *La torre vigía*, consiste en la transición del punto de vista y la voz narrativa de Caín a Abel. Ruth El Saffar ha sido probablemente la primera en presentar esta opinión, con la que estamos totalmente de acuerdo:

Un cambio significativo es que el niño divino de *La torre* ha asumido el papel de narrador. Pero más importante, ya que en varios otros cuentos una voz de la inconsciencia ha proveído el punto de vista para la novela, el niño divino aquí tiene acceso al mundo social.⁵²⁹

Si bien los héroes matutianos anteriores que representan el papel de Abel, quedan marginados y excluidos del orden social,⁵³⁰ el protagonista de este caso sí que logra la valoración positiva y la aceptación de la alta jerarquía social, simbolizada en la investidura de armarse caballero. En contraste con la simple descripción exterior y

⁵²⁹ El Saffar, Ruth, *op.cit.*, p. 229.

⁵³⁰ Pablo Zácaro de *Fiesta al Noroeste* abandona su familia y a la novia en búsqueda de la verdadera vida; Manuel de *Primera memoria* cae en la trampa y termina en el reformatorio; Ferbe de “El rey de los zennos” fue condenado a muerte muchas veces, y Jeza de *Los soldados lloran de noche* muere sin cumplir su trayectoria revolucionaria.

la distancia psicológica que ha creado la autora entre el personaje y el lector en obras anteriores, la voz del narrador –un protagonista con carácter de héroe- significa una actitud más activa por parte de la escritora en el enfrentamiento con los problemas mentales de sus protagonistas. Aunque este héroe no se libra de males como la soledad, la tendencia a la irreconciliación frente al mundo y el deseo de huida, toma una fuerte conciencia de su comportamiento, es capaz de decidir su propio destino al final de la historia, y descifra una vía de posible conciliación o resolución de los conflictos por medio de la toma de conciencia de la existencia del amor y la integración en una visión divina, sobre la que hablaremos más adelante. Este cambio de actitud de un absoluto pesimismo a una ligera posibilidad de esperanza supone, a mi juicio, uno de los virajes más importantes que registra la obra de Matute de la segunda etapa.

Concretamente con respecto a la relación Caín-Abel, se puede notar el evidente cambio de actitud del protagonista hacia la envidia y el odio de sus hermanos. Al principio, la reacción del personaje es el rencor y el odio que despierta el comportamiento de los hermanos:

Yo notaba entonces cuánto les odiaba; y me juré que algún día, tal vez más pronto de lo que deseaba o pareciera prudente, los mataría a los tres: uno a uno, en escrupuloso orden de edad y distribuyendo las puñaladas equitativamente, como correspondía a su ordenado sentido en el reparto de la vida y de la muerte. (82)

Sin embargo, a medida que tiene conocimiento de la hipocresía, la crueldad y la injusticia que dominan la vida supuestamente honrada de los caballeros, el rencor surgido entre los dos grupos de hermanos enfrentados se convierte en una especie de entendimiento y compasión por primera vez en la obra matutiana, ya que el protagonista se da cuenta de que sus hermanos también son víctimas de la injusticia y la opresión social:

No sentía ni odio ni amor por mis hermanos. Ante ellos, sólo un frío húmedo y cauto, que se parecía al terror como gota de agua a gota de agua, me inundaba.

[...] Pues si injusto fueron ellos conmigo, injusto era el mundo con ellos, y todo cuanto mora en él. Aunque no lo razonase entonces claramente, estas cosas alentaban y destilaban en mi ánimo su venenoso zumo. (148)

Incluso el protagonista tiene la oportunidad de percibir la fuerza del amor por medio de la oscilación entre las dos visiones que intervienen a menudo. Aunque sólo se trata de una mención vaga, el despertar del amor sugiere una posible resolución de los sufrimientos que padecen los personajes matutianos:

Y a pesar del terror que me invadía, una verdad abrióse camino en tan febril y lúgubre esplendor: pues, como vuelo blanco entre las brumas de la noche, como el guerrero que asola y destruye más allá del odio, aleteaba esa palabra –todavía más ciega –que llaman los hombres amor. (151)

Al final de la novela, el protagonista adolescente elige la muerte a manos de los tres hermanos el mismo día de su investidura como caballero. La opción espontánea por la muerte no se debe a la desesperación ni al fracaso espiritual del individuo, según hemos leído en otras obras matutianas, sino que significa la denuncia de la negación absoluta de toda la doctrina dominante del mundo externo, caracterizado principalmente por el estado conflictivo entre fuerzas opuestas –en la novela se representan de forma abstracta con el Bien y el Mal, lo blanco y lo negro –, ya que por medio de la acción de renuncia se le sugiere al lector otra posibilidad, vinculada a una integración universalizada y abstracta de las fuerzas en conflicto, según vamos a analizar seguidamente.

7.1.2. Segundo nivel: la visión divina

Según acabamos de señalar, en *La torre vigía* se presenta por vez primera en la obra de Matute la intención de integrar las fuerzas que torturan a sus personajes. Esta nueva tendencia, revestida de un carácter mítico y alegórico, logra expresarse por

medio de la adopción del segundo nivel de visión con carácter divino, que inconscientemente percibe el protagonista anónimo desde los primeros años de su infancia.

La primera mención explícita de esta visión misteriosa aparece junto con la presencia de la quema de las dos mujeres falsamente acusadas de brujería. La impresión traumática trae al niño la imagen del mundo dividido en dos partes, simbolizadas por los colores blanco y negro:

Tan sólo quedó el fuego, recreándose en cárdenos despojos, allí donde otrora alentaba tan sospechoso espíritu. Y me pareció entonces que la noche se volvía blanca, y el día negro; cuando, en verdad, no había noche ni día sobre las viñas. Sólo la tarde, cada vez más distante.

De este modo, asistí por vez primera al color blanco y al color negro que habían de perseguirme toda la vida y que, entonces, creí partían en dos el mundo. (25)

Se puede percibir el tema de la carencia y el dolor de la desintegración tantas veces repetidas en la obra de la autora, a pesar de que esta vez Matute manifiesta la intención de ofrecer un significado universal y genérico, introduciendo los elementos que señalan al concepto del apocalipsis, tales como el morir en el fuego, la visión del dragón, el dualismo de lo blanco y lo negro, entre los que han sido interpretados en los diferentes trabajos críticos.⁵³¹ El tema del conflicto que enfrentan los personajes anteriores se ha convertido en una imagen simbólica del llamado “Gran Combate” (131) entre las dos partes igualmente alegóricas de lo blanco y lo negro, la luz y la obscuridad, que aparece de vez en cuando en la mente del protagonista como una especie de recuerdo inexplicable y remoto.

⁵³¹ Existen varios ensayos especializados en la interpretación de esta novela desde la perspectiva de la literatura apocalíptica. Por ejemplo, Kathleen M. Glenn enumera los elementos típicos de la literatura apocalíptica como el dualismo, el simbolismo de animales, la destrucción por el fuego y el dragón; y también ha señalado otros elementos de mención frecuente que caracterizan el ambiente novelesco de *La torre vigía*, como por ejemplo el viento y la vendimia. Véanse “Apocalyptic Vision in Ana María Matute’s *La torre vigía*”, *op.cit.* Otra crítica que ha mostrado interés especial por el tema del apocalipsis es Janet Pérez, que sitúa las obras matutianas recientes en el panorama de la evolución de la literatura apocalíptica y neo-caballeresca en España, y se interesa principalmente por la aportación genérica de estas novelas. Véase “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute”, *op.cit.*

Por otra parte, la escritora da un carácter místico y obviamente divino al protagonista, que consecuentemente, aparte de su identidad como individuo adolescente preparado para ser caballero, obtiene la segunda identidad de “dios perdido” que se relaciona directamente con un cosmos subjetivamente imaginario e inventado por la autora.

La divinización del personaje no supone ninguna novedad, ya que algunos anteriores como Manuel Taronj í de *Primera memoria* y Ferbe de “El rey de los zennos”, también recuerdan la figura divina de Cristo. Las referencias que indican la identidad divina del protagonista son explícitas en el texto novelesco:

Ese rubio cabello y esa mirada nos devuelven la herencia del pasado: hasta el más alejado confín de la tierra, a nadie se puede hallar tan rubio, ni de tan azules y feroces ojos. Al contemplar a este muchacho, siento en mi nuca el aliento de los dioses perdidos. (98)

(La singular naturaleza del protagonista) resulta mucho más poderosa y turbadora, y aun alberga más seducción que la propia hermosura, la dulzura y la misma bondad. (130)

La intervención de la visión divina del misterioso combate de dos fuerzas opuestas llega a la cumbre en el capítulo IX. Gracias a la ayuda del vigía,⁵³² situado en lo más alto de la torre -que simboliza una especie de sabiduría y una idea contraria a la normalidad social de la tierra-, la autora manifiesta su concepto de reconciliación e integración del problema general del conflicto, que consiste en una especie de relación entre las partes conflictivas para que formen un conjunto completo que obedece a una especie de normalidad antigua y mística:

Únicamente veo una sombra que intenta apoderarse de otra sombra, y que en verdad es la misma, como si la sombra blanca y la sombra negra penetrasen la una y la otra, y al fin llegara a confundirse: y así acabará tan larga guerra... (161)

⁵³² En el capítulo VIII analizaremos esta imagen.

Se trata de una hipótesis anti-bélica, como declara el protagonista: “El mundo no era un grito de guerra, ni se debió alcanzar la vida a través de la violencia, la rapiña o el engaño, como siempre habían visto mis ojos, y enseñado todos los hombres”; (162) y el planteamiento del modelo idealizado consiste en el respeto de una especie de “Gran Ley”, según ha señalado Patrick Collard,⁵³³ es decir “una humanidad integral, vuelta a una primigenia unidad, mítica en el sentido de supratemporal”,⁵³⁴ o dicho de otra manera el obedecimiento a las fuerzas más primitivas de la naturaleza, o el seguimiento de “la creación de una verdad total, íntima y metafísica”,⁵³⁵ según José Kubayanda. Las descripciones directas sobre este orden mágico imaginario son las siguientes:

Obedeció a una fuerza absolutamente natural, aunque superior al común entendimiento humano. [...], pertenecía a un orden de hechos que sucedían, y al mismo tiempo habían sucedido, y aún seguirían sucediendo, sin principio ni fin visibles. Pues inscritas estaban en una materia, o tiempo, que nada tenía de diabólico o de irreal, sino que provenían de mi tiempo y materia misma. (155)

El fin del mundo es el triunfo de los hombres: una victoria más brillante que ninguna luz conocida. Y esa victoria alcanza al universo entero, y forma parte de una inmensa esfera, que jamás empieza, y jamás termina. Hay ahí más luz que toda la luz de esta parte del mundo. (157)

En realidad, el concepto de la integridad primitiva y el respeto hacia la fuerza mágica, mística y misteriosa tienen su forma pionera en el cuento “El rey de los zennos”, donde la descripción de la existencia del orden mágico de los zennos denunciada por el niño Ferbe ha sido rechazada: “Cuando los hombres alcancen su forma verdadera y última, los zennos ascenderán desde algas y esponjas, en lo profundo del mar; y el mar y el cielo serán uno sólo, y la verdad y la justicia reinarán.” (118).

⁵³³ Collard, Patrick, *op.cit.*, p. 418.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Kubayanda, José *op.cit.*, p. 337.

Se percibe con evidencia la similitud entre la denuncia de los dos conceptos en las dos obras; ambos indican una tendencia a la integración y al cambio del orden existente, y el surgimiento de un renacimiento, de una nueva esperanza. La diferencia consiste en que en el cuento esta mención de la existencia mítica de otro orden superior es breve e incompleto, y sólo sirve como causa que provoca el reflejo de una sociedad incomprensiva, cruel y asfixiante. Pero en *La torre vigía*, el concepto ha sido adoptado por el protagonista adolescente como una nueva fe, y aunque al final el personaje elige ser asesinado por su hermano antes de llevar a cabo el ideal de la integración, la persistencia de la voz narrativa -que obviamente pertenece al segundo nivel divino después de la muerte física del héroe-, así como la narración simbólica de la muerte de tanto el Mal como el Bien (189) al final de la novela, señalan una nueva esperanza, la posibilidad del nacimiento de un nuevo orden:

El alba trepaba por las piedras de la torre; mostraba antiguas y nuevas huellas de todas las guerras y todos los vientos. [...]
Pero yo alcé mi espada cuanto pude, decidido a abrir un camino a través de un tiempo en que
Un tiempo
Tiempo
A veces se me oye, durante las vendimias. Y algunas tardes, cuando llueve.
(189-190)

Después de *La torre vigía*, novela que varía tanto temáticamente y estilísticamente de las obras anteriores, Ana María Matute mantuvo un silencio de casi veinte años. Con el retorno a este campo en los años noventa del siglo XX, adopta una nueva vida literaria con unas creaciones insertas en la literatura fantástica, cuya fabulación de elementos fantásticos, míticos, apocalípticos y de un estilo aún más lírico y poético, sorprende a los lectores. En *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*, dos novelas representativas de la nueva etapa, la interpretación del tema de la infancia ofrece unas características que tienen direcciones diversas: por una parte, el tono habitual nostálgico y pesimista que lamenta el periodo infantil como un periodo perdido e

irrecuperable, persiste en los nuevos textos novelescos; y por el otro, la presencia de nuevos tipos de personajes que se instalan en la inocencia y la pureza, así como la combinación de elementos fantásticos, estructuras y temas de los cuentos de hadas tradicionales, todo ello enriquece el tratamiento semántico y sintáctico del tópico infantil en la obra de Matute.

7.2. Tontina y Windumanoth: fabulación fantástica de la infancia

Como ya hemos señalado, la obra de la segunda etapa de Matute revela una firme adhesión a lo fantástico y a lo imaginativo. Con respecto a la temática de la infancia, se puede decir que en las obras de la primera etapa, la narración generalmente presenta una tendencia introspectiva y minuciosamente personalizada. En este sentido, aparecen las sensaciones y reflexiones dostoyevskianas sobre el individuo situado en un entorno realista contemporáneo, que generalmente está marginado, menospreciado e ignorado, y que se antepone, al desarrollo argumental y condicionan la forma de interpretación con una perspectiva subjetiva, individual y a veces intencionadamente parcial.

Sin embargo, desde *La torre vigía* descubrimos el esfuerzo de la escritora por crear unos personajes con carácter más general. En vez de restringir el mundo novelesco a un marco individualizado y realista, intenta, por el contrario, otorgar al tema del tópico infantil un significado ampliamente simbólico de carácter generalizado. Para lograr este propósito, acude a la literatura fantástica, introduciendo estructuras y modelos de ciertos subgéneros como el cuento maravilloso, e inventando al mismo tiempo imágenes abstractas y simbólicas de marcado carácter posmoderno.

7.2.1. La princesa Tontina: el hada-protagonista infantil

En el mundo imaginario del Reino de Olar de *Olvidado Rey Gudú*, Ana María Matute crea una lógica dominante que admite y respeta la existencia de la magia y lo fantástico. Ambientada en la Centroeuropa del siglo diez, en esta lógica novelesca existe una reina que es capaz de comunicarse con los seres mágicos -el Trasgo de sur por ejemplo-, y que se aprovecha de las manipulaciones mágicas del Hechicero -su maestro-; también permite la intervención de los elementos típicos del género maravilloso como brujas, ondinas, gromos o elfos, entre otros.

Esta obra, considerada por la propia autora como su “testamento literario”,⁵³⁶ abarca casi todos los temas que obsesionan a Matute: la muerte, la venganza, la guerra, el olvido, la tristeza, el cainismo, el amor, y por supuesto la infancia.

En la novela, el tema de la infancia se recupera por medio de una serie de personajes de formas distintas, y entre ellos, la historia de la princesa Tontina constituye la demostración más representativa del nuevo concepto interpretativo matutiano mencionado líneas arriba.

7.2.1.1. Vinculación al cuento de hadas tradicional

Por medio de la historia de la princesa Tontina se percibe una similitud temática y estructural con el cuento de hadas tradicional. El origen temporal y espacial indeterminado de la princesa, que “habitaba en las Remotas Regiones de Los De Siempre”,⁵³⁷ (285) y el énfasis en la pureza sanguínea que caracteriza al personaje -“Y consultando *El Libro de los Linajes* del Maestro, hemos dado al fin con la de más purísima sangre, auténtico linaje real e intachable dinastía.” (285)-, señalan

⁵³⁶ Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, p. 128.

⁵³⁷ Matute, Ana María, *Olvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 (primera edición). Todas las citas de esta novela se sacan de esta edición.

claramente que su historia es una especie de reelaboración del modelo más tradicional del cuento de hadas. Incluso la autora vincula a su personaje inventado con algunas de las figuras más conocidas de los cuentos de Grimm para destacar el tinte maravilloso de su personaje:

[...] que por línea materna está emparentada, y es descendiente directa, de aquella Princesa del cabello negro el ébano y la piel blanca como la nieve que fue malvadamente asesinada, y permaneció incorrupta hasta que se la rehabilitó con un beso de amor; y por línea paterna, de aquella otra hermosísima Princesa que durmió durante cien años hasta que, también, la despertó un beso de amor. (297)

Creemos que los episodios sobre Tontina en la novela *Olvidado Rey Gudú* se pueden dividir principalmente en dos grupos, que respetan respectivamente el tema de la infancia y el amor. Este segundo tema, que se centra en el amor de breve duración entre Tontina y el príncipe Predilecto y que les conduce a la muerte, presenta más vínculos con los elementos característicos del cuento de hadas tradicional,⁵³⁸ y por otra parte, los episodios sobre el periodo infantil de la princesa ofrecen, a su vez, un carácter más original. La figuración de imágenes simbólicas, la creación de una segunda lógica del mundo infantil de Tontina -que es evidentemente incomunicable e incluso inadmisibile para el orden imaginario dominante del texto novelesco- hacen posible una fabulación de carácter analógico y posmoderno sobre el mito de la infancia.

⁵³⁸ De forma muy semejante al cuento de hadas tradicional, el desarrollo argumental de la historia amorosa de Tontina está condicionado por la profecía de una “hada madrina”: “Pero he aquí que el Hada Segundona, que andaba siempre muy resentida respecto a las supremacías de su hermana gemela el Hada mayor, si bien no fue olvidada (como ocurrió con aquellas otras tan vengativas), se sintió molesta por tener que donarme sus gracias después de su hermana; y así tras concederme el candor, la alegría de la inconsciencia, y otras cosas así que, os confieso, nunca entendí bien, dijo, con una risita sospechosa, que mi primer beso de amor sería el último beso de amor.” (453)

7.2.1.2. Una fábula posmoderna sobre el mito de la infancia

Por medio de la historia infantil de la princesa Tontina Ana María Matute desarrolla el tema de la infancia en un orden ficticio; a través de símbolos y metáforas surrealistas, la infancia deja de ser solamente un periodo temporal y logra una imagen física y materializada.

7.2.1.2.1. El Árbol de los Juegos y la Historia de Todos los Niños

La primera metáfora sobre la infancia en el mundo de Tontina es el llamado Árbol de los Juegos. Es la imagen favorita de la autora –el árbol reaparece en esta novela convertido en una expresión simbólica destinada a visualizar las características propias de la infancia. De forma parecida al laberinto de Borges en *El jardín de senderos que se bifurcan*, o al insecto en el que se metamorfosea Gregorio en “La metamorfosis” de Kafka, entre otras metáforas conocidas de lo neofantástico, –así lo denomina Jaime Alarzaki–, por medio de esta imagen del árbol se expresan las características de la infancia de manera vívida y visual.

Concretamente, uno de los aspectos especiales de la imagen del árbol es su belleza singular e inexplicable:

Allí estaba convertido en árbol, en el centro del corro y de las voces, esplendoroso y magnífico, enteramente cubierto de hojas y de flores. Y recordaba el anuncio del sol en su despertar sobre la tierra. Ardid pensó que jamás vio hojas como aquellas, tan suavemente mecidas, que más parecían oro que rubí[...] Y se dijo, pensativo: <<Si la música pudiera verse, sería como este árbol>>. (350)

La metáfora de la música visualizable, expresada por Ardid, se puede interpretar, en este sentido, como una comparación con el periodo infantil, que posee una fantasía tan singular como la música que “pudiera verse”.

Por otra parte, la extraña condición de crecimiento del árbol, que “está hecho de Juegos, crece de los Juegos y se encuentra en los Juegos”, (355) y su aspecto bello pero excepcional y extravagante en contraposición con el ambiente de su entorno, destaca vivamente el carácter singular de la infancia, independiente y completamente distinto del orden maduro, como siempre repite Matute a través de sus obras. El crecimiento del árbol de los Juegos requiere condiciones especiales: igual que la infancia, toma los juegos y las aventuras como nutrición, y respeta las propias reglas del mundo infantil, donde el comportamiento adulto puede parecer tonto:

Al fin, Tontina le llevó de la mano a la ventana y le mostró, en el erial y resto abrasado del que fue Jardín de Ardid, el alto, resplandeciente, extraordinario Árbol de los Juegos: aquel cuyas hojas, todas y cada una de ellas, explicaban minuciosamente los juegos y las aventuras, las rosas perdidas y las no nacidas, el color de la maldad y la risa de la tontería adulta. En fin, la Historia de Todos los Niños. (395)

Por último, cabe mencionar la repetida alusión a la vitalidad de este árbol, que después de estar muerto por haber sido quemado en la muerte de Tontina, recupera la vida con el crecimiento de una nueva generación de niños –el príncipe Raigo y la princesa Raiga. La vitalidad del árbol es símbolo inequívoco de la nueva esperanza de la vida y la felicidad, iniciadas desde el mismo periodo de la infancia:

Lo cierto es que, poco a poco, algunas flores –si bien no tan espléndidas, ni tan coloradas, ni tan dulce aroma –brotaron nueva y tímidamente entre la maleza de Jardín de Ardid. Incluso, de aquel oscuro montículo que parecía cenizas petrificadas y que en tiempos se llamó Árbol de los Juegos, nació un tallo: y día a día iba creciendo. Y acaso –a fuerza de cuidado y vigilancia; a fuerza de mucho amor –llegar a algún día a convertirse nuevamente en árbol. (607)

Ahora bien, además del Árbol de los Juegos, la escritora también inventa otro concepto alegórico al referirse al periodo infantil de la vida -“La Historia de Todos los Niños”. En vez de referirse a una etapa temporal, la Historia de Todos los Niños es más bien una noción espacial. Se refiere a una “ciudad”, según el criterio de los personajes adultos de la novela, que nunca es descrita directamente en la novela, cuya característica principal es el misterio y la inaccesibilidad. Un notable sentido posmoderno, caracterizado por lo absurdo y lo irracional, se percibe por medio del diálogo mantenido entre el Hechicero y el Trasgo, cuyo desentendimiento de la existencia de la Historia de Todos los Niños implica la incompreensión y la ignorancia hacia el mundo social de la infancia, mencionada aquí como una especie de segunda realidad verdaderamente existente, pero nunca vista ni entendida por la lógica dominante:

<<Todo está bien –dijo el Hechicero -. Pero lo que no entiendo es eso de las fuentes de la Historia de los Niños.>><<Yo tampoco –dijo el Trasgo -, pero eso no tiene nada particular: nosotros decimos lo que sabemos, pero aunque lo sepamos, no lo entendemos.>> (286)

El carácter de la inaccesibilidad de esta ciudad presenta cierta similitud con la Isla de Nunca Jamás de Barrie, aunque con un significado simbólico más misterioso y ambivalente. Por una parte, la autora señala a la infancia como la esencia y la fuente de la vida humana, pero en vez de tratarla como un paraíso de felicidad, expresa una actitud vaga e insegura, y ofrece una explicación borrosa y ambigua sobre la verdadera índole de ese “lugar”:

-No sé si era feliz: era niña. Y esa ciudad, como tú la llamas, no es propiamente tal, pues sólo se trata de la Historia de Todos los Niños, de donde venimos y adonde regresamos, por los siglos de los siglos, Nosotros, Sus amigos los de Siempre. (484-485)

Tal vez la actitud indecisa de la autora manifestada sobre la metáfora de la infancia, no sea difícil de entender si tenemos en cuenta los diversos tipos de personajes infantiles anti-héroes que hemos analizado en los capítulos anteriores, donde hemos observado cómo el mundo de la infancia para Matute también es una entidad que alberga la maldad, la crueldad o la indiferencia, combinadas al mismo tiempo con la parte positiva. La infancia no es un paraíso sino más bien una caja de Pandora, o, como señala Matute en esta novela, es simplemente un periodo de la vida capaz de permitir todo tipo de posibilidades: “No sé si era feliz: era niña.”

Paralelo a la ídole misteriosa e indescifrable, se observa el carácter inaccesible de la Historia de Todos los Niños: “-No entrará nunca más: porque voluntariamente dejó atrás aquella ciudad, y sólo quienes la abandonan por propia voluntad no pueden atravesar nunca sus murallas”. (484) En esta descripción percibimos la irreversibilidad de la infancia. Lo que nos llama la atención es el tinte subjetivo añadido por Matute a la naturaleza irrecuperable del periodo temporal. La pérdida e irreversibilidad de la infancia como fuente de la vida humana y la felicidad, no consiste en el transcurso irremediable del tiempo, sino que está determinada y decidida por voluntad propia. La inocencia infantil se deja voluntariamente, y una vez abandonado este periodo, se pierde para siempre la oportunidad de recuperarlo.

7.2.1.2.2. Una lógica chocante dentro de otra regla imaginaria

Aparte de la metáfora del Árbol de los Juegos, que revela las características propias del periodo infantil, y la alegoría de sentido posmoderno de la Historia de Todos los Niños, el relato sobre la infancia de Tontina, visto como una parte del conjunto novelesco, también transmite la información habitual en la obra de Matute, que es la del choque y la incomunicación entre el mundo infantil y el adulto. Concretamente, este choque se refleja entre la lógica que respetan la princesa Tontina

y sus acompañantes y las reglas que obedece la Reina Ardid, figura que representa la autoridad y el orden dominante del reino imaginario de Olar.

La intervención de la princesa Tontina en la vida del Reino de Olar ofrece, desde muy al principio, el carácter subversivo que contrapone vivamente la aparente normalidad del Reino de Olar, de ambiente frío y hostil. La fuerza inquietante y extraña de la princesa, se destacada en varios momentos:

No habían pasado muchos días a partir de aquel en que Tontina llegó al Castillo Olar, y ya toda la Corte –no sólo la Corte, sino la Reina misma y hasta el último de los pinches y poco gallardos soldados dejados allí por Gudú –se hallaba trastocada, inquieta, confusa y desazonada. Como si un raro viento les zarandease, de aquí para allá sin reposo. (348)

El modelo de vida infantil se define como “insensato, ligero, hermoso y trastocado”, (349) según el punto de vista de Ardid; el comportamiento de Tontina le resulta “vago y enigmático”; (376) el choque también consiste en los diferentes criterios sobre el valor de ambos personajes. Tontina no aprecia nada las joyas y piedras que resultan extraordinarias y preciosas para los habitantes del Reino Olar, y el único tesoro secreto que aprecia es una colección de cosas infantiles inútiles:

Sólo cuando se agachó, y uno a uno, entre las tímidas flores silvestres, bajo las zarzas y las ortigas, recogió aquello que componía el íntimo y precioso tesoro secreto de Tontina, un suave abandono la hizo sentarse sobre la hierba. Y, con una decepción que, curiosamente, la llenaba de melancolía, alineó en su falda piedrecitas de río, cuentas de vidrio de tonos irisados, un diente infantil...Levantó los ojos y vio a Tontina como jamás la viera, ni jamás pudo suponerla: sentada, a su vez, bajo el arbusto, tapada la cara con las manos, sollozaba inconsolablemente. (381)

En fin, toda la narración sobre la infancia de Tontina transmite el mensaje de lo absurdo, lo indiscernible y lo incommunicable de la lógica infantil, en contraposición a la supuesta normalidad establecida en la novela, representada por la gobernación de

Ardid y su hijo Gudú. Sin embargo, este contraste entre la “realidad” imaginaria y la anormalidad infantil presenta una subversión al final de la historia.

La reina Ardid, en los últimos momentos de su vida, agotada de venganzas y gobiernos ambiciosos, cuestiona la doctrina que había respetado durante toda la vida. La visión percibida por la reina de la Historia de Todos los Niños y la recuperación de la afirmación de la existencia de un “mundo hermoso”⁵³⁹ de Tontina, que antes le resultaba una tontería, suponen, consecuentemente, la sugerencia de otra posibilidad de subversión, que cuestiona las reglas de funcionamiento que ha planteado la misma autora en la novela.

En resumen, los episodios de la infancia de la princesa Tontina de *Olvidado Rey Gudú* por una parte, aportan un nuevo modelo sumamente simbólico y general de interpretar el mito infantil, ofreciendo imágenes y metáforas renovadas; y por otra, suponen la sugerencia de otra lógica alternativa y subversiva que profundiza el nivel de la indagación novelesca sobre la esencia y el verdadero valor de la existencia de la vida humana, que es una de las preocupaciones más fundamentales de esta obra.

7.2.2. Windumanoth: la búsqueda del Santo Grial

La novela *Aranmanoth* publicada en el año 2000, igual que *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* presenta, por un lado, la continuación de algunos temas favoritos de la autora, así como la repetida manipulación de imágenes, símbolos, metáforas y otras técnicas recurrentes en Matute; y por otro lado, ofrece reflexiones más

⁵³⁹ “Y así, entendió que aquella era la fuente de donde manaba El Libro de los Linajes de su amado Maestro, hasta que logró perfilarse –si bien muy remotamente –la muralla que impide toda entrada contaminosa a la ciudad llamada Historia de Todos los Niños. Y alrededor de aquellas murallas vagaban, con sonrisa enigmática –que podía ser, según le diera el sol o la sombra, inocente o perversa -, Almar, Raigo, Raiga y el Príncipe Contrahecho, como floridos y extravagantes vagabundos, las manos alzadas en demanda de alguna misteriosa limosna. [...] y Raiga le miraba –como repetición de un sueño ya marchito –a través de una horadada piedrecilla azul, y repetía: <<Es hermoso, hermoso>>, ahora con la voz de Tontina.” (842)

profundas y renovadas sobre los temas ya existentes. Pero también varía del resto de las obras de la autora por su argumento relativamente más sencillo, y por una estructura novelesca que asimila a la del tradicional modelo del cuento de hadas.⁵⁴⁰

En resumidas palabras, *Aranmanoth* cuenta la historia de la infancia de los dos protagonistas Aranmanoth y Windumanoth, y el nacimiento del amor entre ellos que conduce a la trágica muerte de ambos, ambientado todo ello en un entorno cuyos detalles implican la vida de la Edad Media; es también un ambiente maravilloso que permite la existencia de elementos fantásticos como las hadas, aunque el componente fantástico no contribuye mucho al desarrollo argumental y sirve más bien para añadir un carácter místico y misterioso al ambiente novelesco.

De forma parecida a la historia de Tontina, entre los protagonistas infantil-adolescentes, existe una ideología o lógica que varía de la del mundo de los adultos; en este caso, el orden caballeresco hostil y severo representado por el Conde. Y es precisamente el choque entre la lógica infantil idealizada y el orden social –el amor puro entre los jóvenes supone la transgresión del tabú de la sociedad caballeresca, porque Windumanoth es nominalmente la esposa del padre de Aranmanoth tras un matrimonio de conveniencia cuando era niña–, el que conduce al final trágico.

En este sentido, parece que la novela es simplemente una reiteración del tema de la irreconciliación trágica entre el mundo juvenil y el de los adultos, como afirma Janet Pérez sobre el mismo tema:

Los estudios críticos sobre Matute destacan la importancia de los personajes juveniles, niños y adolescentes cuya esencial pureza y soledad coinciden casi

⁵⁴⁰ Con respecto a la discusión del problema del género, Janet Pérez ha escrito varios trabajos. En ellos señala varios factores que asimilan la estructura de *Aranmanoth* a la del modelo del cuento de hadas tradicional: “La estructura de *Aranmanoth* recuerda los cuentos de hadas: peripecias genéricas y metafóricas, esencialmente repetitivas y circulares, simbolizando la vida o sus ritos de pasaje. Se destacan los mágicos números tres y siete (tres hermanas, siete hermanos, el supuesto triángulo amoroso), y el papel trascendente que suele desempeñar el (la) más joven.”, Pérez, Janet, “Review: Matute, Ana María. *Aranmanoth*”, *op.cit.*, p. 83.

siempre con exaltado idealismo, subrayando la falta de ideales en los adultos, su materialismo, desilusión, o cinismo.⁵⁴¹

Sin embargo, si tratamos respectivamente estas dos líneas contrastivas y nos centramos especialmente en la primera -la del intento de recuperación de la infancia por los protagonistas adolescentes y el descubrimiento del amor durante el proceso de búsqueda-, descubriremos con más claridad el resultado de las reflexiones renovadas de la escritora sobre el tema de la recuperación del periodo infantil. A continuación nos centramos en la línea protagonizada por los personajes adolescentes, haciendo comparaciones necesarias con las obras anteriores donde se tratan temas similares, con el fin de aclarar el tema arriba planteado.

7.2.2.1. Primera etapa de la infancia

El recuerdo de los primeros años de la infancia, o según palabras originales de Matute “la memoria de mi primera edad”,⁵⁴² aparece en su obra de la autora, a grandes rasgos, de dos formas. El primer modelo alberga ese tipo de narraciones que hablan directamente de dicha etapa infantil como de un espacio cerrado, y en cierto sentido sorprendentemente extravagante, como por ejemplo la descripción de los mundos metamorfoseados y subjetivados de *Los niños tontos*, el espacio interno contaminado por la crueldad social en “Fausto”, o la visión demasiado ignorante en “Cuaderno para cuentas”, por mencionar algunos; la segunda forma pertenece, por ejemplo, a *Primera memoria*, y *Los Abel*, donde el texto novelesco se centra estrictamente en la adolescencia de los personajes, y “la primera edad” es aludida de forma recuperativa, aunque generalmente en poco espacio, como un periodo de verdadera felicidad, y perfeccionada según el recuerdo de los personajes.⁵⁴³

⁵⁴¹ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁵⁴² Matute, Ana Maria, *La torre vigía*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁴³ Como hemos señalado en capítulos anteriores, en *Primera memoria*, el verdadero periodo infantil

En el caso de Windumanoth de la novela *Aranmanoth*, la situación es bastante similar. Su historia empieza desde su llegada a las tierras de Orso para contraer matrimonio siendo niña todavía: “Nadie, hasta aquel momento, le había despertado tanta piedad. Era una niña, sólo una niña, muy frágil y pequeña, que intentaba mantenerse impávida sobre la montura.” (38) Aunque en compañía de Aranmanoth pasa una última etapa de su infancia con felicidad, para la protagonista existe un prototipo idealizado de “los mejores momentos pasados”, en su caso simbolizados por la tierra natal –el Sur: “el Sur es mi tierra; el Sur es mi infancia...” (105):

-El Sur –dijo Windumanoth, entrecortadamente puesto que parecía tener miedo de hablar –es un lugar cálido, donde se puede correr por el borde de la arena que corona el mar. El Sur es la tierra de los viñedos, de la alegría y de la vida. El Sur, Aranmanoth, es mi vida. (105)

De acuerdo con el ejemplo arriba citado, se puede observar que el comienzo de la historia relacionada con la interpretación del tema infantil en *Aranmanoth* se asimila mucho al segundo modelo al que aludimos anteriormente. Igual que las otras obras pertenecientes al mismo tipo, se establece un prototipo de felicidad, cuya característica más destacada consiste en su naturaleza de pasado irremediable. Y precisamente basado en ello, podemos resumir un modelo novelesco al que pertenecen varias obras de la misma autora, a pesar de los diferentes argumentos y técnicas utilizadas. Me refiero, en este caso, al modelo de la búsqueda o recuperación del paraíso perdido. Algunas de las obras más representativas que pueden incluirse en este modelo son *Primera memoria*, el cuento “La oveja negra” de la colección *Tres y un sueño*, y por supuesto, la obra que estamos analizando, *Aranmanoth*.

donde Matia conoce la felicidad, ya queda atrás cuando empieza su vida en la isla. La mención de la infancia primitiva con tono feliz sólo aparece una vez, en el diálogo mantenido entre Matia y Manuel: “¡Me gustaba tanto! (Y me callé y me vino de golpe todo, los bosques y el río, y un nudo en la garganta. Y Andersen, y Alicia en el espejo, y Gulliver... Y un capitán de quince años, y aquellos ríos enanos, trazados con un palo en el barro. Los ríos que yo creaba para los gnomos, en la tierra mojada de la acequia. Y aquellas flores amarillas, con forma de sol, que ponía en las cerraduras de las puertas, y los gritos de los cuervos, que repetía el eco, en las cuevas; y la voz de Mauricia [...])” (147). En *Los Abel*, los primeros años de felicidad que pasan juntos los hermanos Abel, también se menciona en el recuerdo de Valba (48).

Si dividimos el modelo de búsqueda en tres etapas, las llamaremos respectivamente el establecimiento de la meta idealizada, la conciencia de la pérdida de identidad, y por último el esfuerzo por la recuperación del paraíso perdido así como el resultado del esfuerzo.

El primer periodo coincide precisamente con la primera etapa de la infancia, como acabamos de señalar, donde la propia felicidad de la infancia pasada es unánimemente considerada como la meta en la que se realizarán los esfuerzos de recuperación por parte de los protagonistas adolescentes. A continuación seguimos observando cómo se interpretan las otras dos etapas que cumplen el tópico de búsqueda en *Aranmanoth*.

7.2.2.2. Conciencia de la pérdida de identidad

Con respecto a la segunda etapa de la búsqueda, la forma de representar en *Aranmanoth* registra mucha similitud con la de *Primera memoria*. Se pueden encontrar ciertos detalles argumentales, e incluso expresiones semejantes, en el tratamiento del mismo periodo en ambas novelas.

En primer lugar, los protagonistas adolescentes coinciden en manifestar el deseo de conservar los recuerdos de su infancia como un secreto, para que no queden contaminados por el mundo de los adultos. En *Primera memoria* este deseo se realiza en el “Joven Simón”, donde Borja y Matia esconden las cosas pequeñas como el secreto más íntimo, mientras en *Aranmanoth* la protagonista femenina también manifiesta el deseo de “buscar un arca y guardar en ella nuestros secretos” (75):

<i>Primera memoria</i>	Dentro de la <i>Joven Simón</i> guardaba Borja la carabina y la caja de hierro con sus tesoros: el dinero que robábamos a la abuela y la tía Emilia, los naipes, los cigarrillos, la linterna y algún que otro paquete suyo misterioso, todo ello envuelto en un viejo impermeable negro. (37)
------------------------	--

<i>Aranmanoth</i>	<p>-Deber ámos buscar un arca y guardar en ella nuestros secretos. Esos secretos que, con el tiempo, los adultos olvidan.</p> <p>-No sé –dudó él-. La memoria es esa arqueta que a menudo se rompe.</p> <p>-¿Tú crees?</p> <p>-No sé Quiz áse pierda. (75-76)</p>
-------------------	---

En segundo lugar, pasando de la etapa de la infancia a la adolescencia, los protagonistas gradualmente se dan cuenta del cambio que experimentan, y son conscientes, sobre todo, de la pérdida de identidad, porque por una parte intuyen que dejan de pertenecer a un periodo pasado pero no son capaces de percibir lo que van a llegar a ser en el futuro (*Aranmanoth*); o rechazan psicológicamente el periodo próximo que resulta repugnante y asfixiante según sus propias observaciones infantiles (*Primera memoria*).

Las citas de la siguiente tabla muestran la similitud temática y expresiva respecto a la narración sobre el periodo de transición que experimentan los personajes, observada en ambas novelas:

<i>Primera memoria</i>	<p>Qué extranjera raza la de los adultos, la de los hombres y las mujeres. Qué extranjeros y absurdos, nosotros. Ya no éramos ni ños. De pronto ya no sab ámos lo que éramos. Y así sin saber por qué de bruces en el suelo, no nos atrev ámos a acercarnos el uno al otro. (118)</p>
	<p>Borja y yo nos miramos a los ojos. Él estaba muy serio, y por primera vez pens é que ya no era ningún ni ño. (No era un hombre, no. Pero ya no era un ni ño.) (220)</p>
<i>Aranmanoth</i>	<p>Y así lo hicieron, pero al cabo de un rato, Aranmanoth y Windumanoth se dieron cuenta de que algo que no llegaban a comprender había cambiado de un modo repentino. Se miraron a los ojos y sintieron que aquellas historias ya no captaban su interés como lo hac áan antes, que aquellas voces no les conduc áan a lugares remotos y desconocidos ni las sent áan a su alrededor anunciando secretos e imposibles. En realidad, se dieron cuenta de que tan sólo ten áan ojos el uno para el otro. (82-83)</p>
	<p>-Creo que, tal vez, las historias que cuentan las mujeres ya no nos dicen nada porque hemos dejado de ser los que éramos. (84)</p>

El descubrimiento del propio cambio, que coincide con el surgimiento de la conciencia de falta o carencia, es igualmente doloroso y confuso para los protagonistas adolescentes, pero precisamente desde aquí observamos el punto de partida de una notable diferencia temática en las dos obras, que señalan respectivamente finalidades casi opuestas entre el tono pesimista y el canto a la esperanza.

En *Primera memoria*, la angustia y confusión que causa la carencia de la protagonista se manifiestan por medio de un comportamiento rebelde y sin propósito claro, así como por una actitud negativamente evasiva, según ha resumido acertadamente Eugenio de Nora:

El sentido final de toda su obra viene a ser forzosamente equívoco y confuso: si hay que rebelarse, ha de ser casi metafísicamente contra la vida, y sin saber por qué ni para qué si hay que huir, no se sabe de qué ni a dónde; por lo demás, ni la rebeldía ni la huida son en rigor posibles; todo [...] ocurre con inexorable fatalidad, y lo que es peor, desde dentro de cada personaje.⁵⁴⁴

La rebeldía espiritual fracasa en el intento de acertar con una resolución eficaz, y termina en un absoluto fatalismo, que indica la ruptura rotunda, sin posibilidad alguna de comunicación ni integración entre el periodo infantil y el maduro; y consecuentemente, denuncia el fracaso de la misión de la búsqueda o recuperación de la felicidad, según el criterio señalado anteriormente, estancado de forma definitiva en el segundo periodo.

En este sentido, la mayor diferencia entre *Aranmanoth* y *Primera memoria*, consiste en el planteamiento de la existencia de la tercera etapa de recuperación, que conduce a una finalidad temática de carácter positivo, que ensalza “la vida, el amor, la juventud, el idealismo”, según el resumen de Janet Pérez: “Less than a novel, perhaps, *Aranmanoth* is a parable whose function is to exalt life, love, youth, and idealism; a

⁵⁴⁴ Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, op.cit., p. 267.

harvest myth, replete with temporal and zodiacal symbology, coordinated with sacramental allegory.”⁵⁴⁵

7.2.2.3. Reconocimiento del amor como salvación

Empujados por la nostalgia del anterior periodo feliz y el deseo de libertad,⁵⁴⁶ los dos protagonistas de *Aranmanoth* emprenden su viaje de retorno al Sur. Como ya señalamos en párrafos anteriores, el argumento vinculado con el viaje recuerda el modelo del cuento maravilloso tradicional, lo que se refleja por ejemplo en la utilización de algunos números recurrentes en un cuento mágico –el tres por ejemplo–; el argumento sencillo y circular, entre otros.⁵⁴⁷

Pero a diferencia del final habitual del cuento de hadas, donde el héroe suele cumplir exitosamente su tarea, este viaje de sentido alegórico muestra desde el principio un sentido ambiguo, ilógico y absurdo. La heroína Windumanoth ni siquiera sabe la ubicación exacta del Sur: “No lo sé. Ya no sé dónde está el Sur. Pero lo recuerdo, y sé que existe.” (114); durante el camino los protagonistas reciben noticias contrarias de la no existencia del Sur por parte de sus hermanas, que, a mi juicio, simbolizan la lógica realista y el abandono del idealismo del orden social:

Querida niña, el Sur quedó atrás, ya no vivimos allí... Esto no es el Sur. Regresa allí donde te llevaron y olvídete esa ilusión. (141)

⁵⁴⁵ Pérez, Janet, “More than a Fairy Tale: Ana María Matute’s *Aranmanoth*”, *op.cit.*, pp. 507-508.

⁵⁴⁶ Con respecto a la descripción de la falta de libertad de Windumanoth, Matute vuelve a utilizar el símbolo de una golondrina repentinamente muerta: “Windumanoth levantó los ojos y escuchó el griterío de los pájaros, y los vio cruzar el firmamento con sus negras plumas como dardos. Entonces una golondrina misteriosamente muerta cayó del cielo. Una larga y oscura gota de sangre manaba de sus alas.”(120); “Su larga y blanquísima camisa dejaba ver sus pies, aún de niña, sobre los que resbalaba una oscura gota de sangre. Y los dos recordaron al mismo tiempo a la golondrina muerta que, con sangre en una de sus alas, cayó del cielo” (127). Se trata de una imagen que se encuentra también en otras novelas como *Fiesta al noroeste* y *Los Abel*, según hemos apuntado en el capítulo IV.

⁵⁴⁷ Pérez, Janet, “More than a Fairy Tale: Ana María Matute’s *Aranmanoth*”, *op.cit.*

-Yo no lo sé Lo único que puedo decirte es que eso que tú llamas el Sur no es una realidad. Y tampoco lo son tus sueños y tus recuerdos. La vida, querida hermana, no es más que una trampa. (145)

A medida que sucede el desarrollo argumental y las indagaciones que manifiestan los protagonistas por el camino de búsqueda, el lector se da cuenta gradualmente de la naturaleza borrosa, irreal, abstracta, y relativa de la noción del Sur. En vez de ser un término geográfico, el Sur, como la imagen del Santo Grial, transmite un significado simbólico que permite diversas formas interpretativas. En la novela, la escritora muestra el sentido ambiguo, relativo y multifacético del Sur por medio de las palabras de un anciano pastor: “- ¿De qué Sur hablas? Hay muchos lugares llamados así Todo depende del lugar donde uno se encuentre”.(142)

Si interpretamos la búsqueda del Sur como una recuperación simbólica del tiempo pasado irreversible, literalmente los héroes fracasan en el cumplimiento de su misión, ya que se pierden en un bosque en vez de acercarse al exacto lugar que tienen como destino.⁵⁴⁸

Sin embargo, el viaje no termina así después de tener conciencia de la imposibilidad de encontrar el destino exacto, y a pesar de la desolación que experimenta la heroína, el texto ofrece la posibilidad de aproximación a la meta esencial: “Windumanoth, no llores, encontraremos lo que buscamos. Estamos cerca, muy cerca...”. (149) Y consecuentemente, el hallazgo final se deja percibir después del fracaso superficial de los héroes: en el bosque donde pierden el camino, los dos personajes descubren el valor del amor, que a lo largo de toda la obra ha sido referido como algo confuso e incomprensible a través de la imagen dudosa de las mujeres:

Fue así como descubrieron el profundo significado de aquella palabra que tantas veces habían escuchado en la voz del muchacho de los ojos negros, en sus canciones, y en las historias que contaban las mujeres junto al fuego. Y aunque

⁵⁴⁸ Janet Pérez tiende a clasificar el viaje de búsqueda en *Aranmanoth* como un fracaso: “Matute, however, subverts the element of triumphant discovery and return to origins typifying the myth and romance, as the two adolescents eventually despair of ever finding their goal.”, “More than a Fairy Tale: Ana María Matute’s *Aranmanoth*”, *op.cit.*, p. 506.

parecía una palabra mágica que despertaba en su piel y en su más remota memoria, sin embargo era la palabra más simple y poderosa; la única capaz de distinguir a las criaturas humanas de las que no lo son. (151)

La afirmación positiva del valor del amor no significa, literalmente, nada renovado en el ámbito literario, pero si recordamos la negación rotunda y pesimista en obras anteriores de Matute, por ejemplo la declaración manifestada en *Primera memoria* [“(No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma)” (252)], el viraje hacia una actitud de esperanza que canta el poder y la fuerza del amor resulta más significativo para el conjunto de la interpretación temática de la obra de Ana María Matute, la cual, plantea una forma de solución, o mejor dicho, de salvación, para los personajes que han sido amargamente torturados por el fatalismo más negativo.

Por lo tanto, creemos que el verdadero resultado del modelo de búsqueda en *Aranmanoth* ofrece un final exitoso, pero no en el sentido literal del encuentro del objeto original, sino que consiste en el redescubrimiento de la potencia espiritual que poseen los héroes mismos. La resolución no se logra por medio de la captura de fuerzas exteriores, sino que más bien consiste en el hallazgo de la potencia de la fuerza interior y la reconciliación consigo mismo:

Aranmanoth y Windumanoth habían dejado de buscar el Sur. Los dos sabían que el Sur estaba con ellos, y no fue necesario decirlo, puesto que la certeza de haber encontrado, al fin, lo que durante tanto tiempo habían buscado y deseado se mostraba ante ellos con la misma rabiosa luminosidad que emana del sol cuando está en su punto más alto. (152)

Y lo que nos llama poderosamente la atención es la resolución del tema de la carencia reiteradamente referida en el marco temático de Matute. Aunque ambos personajes están muertos como víctimas trágicas del orden externo, la autora pone mayor énfasis en describir la experiencia interna de los personajes adolescentes. El

periodo de la vida que vale la pena vivir no es el pasado sino el presente, y en el texto se transmite excepcionalmente un mensaje de cumplimiento, integración, salvación, o, según el término original de la autora, el “reencuentro”:

Y los dos se dieron cuenta de que, verdaderamente, regresaban al lugar que su memoria retenía como bello, lleno de esperanza y alejado de la crueldad que habían conocido en su búsqueda imposible del Sur. Se sentaron entre las altas hierbas y por sus mentes tan sólo se cruzaban las palabras alegría y reencuentro.
(175)

En resumen, el descubrimiento del valor del amor y el consecuente planteamiento de dicha fuerza como resolución al tema de la carencia -así como la creación de una serie de personajes que se adhieren a esta nueva creencia-, suponen un viraje importante para el marco temático de Matute. El reconocimiento de la posibilidad de la esperanza supone una variación importante del tono novelesco básico de la autora, según afirmó ella misma en el año 1997 a propósito del esfuerzo que realizó por ser optimista en sus obras:

Sin esperanza nadie puede vivir, se suicidarse o se amargar a la vida. Yo no soy una suicida ni una amargura, siempre creo que hay esperanza. La vida también está llena de cosas alegres y hermosas: la risa, el encuentro con un amigo o una amiga, la familia, los niños. Dicen que mi literatura es pesimista. Creo que toda literatura, en el fondo, lo es; pero, a pesar de todo, no me siento una mujer amargada, aunque podría serlo. Procuero ser optimista.⁵⁴⁹

7.3. Persistencia del tono nostálgico sobre la infancia

Hasta ahora hemos analizado la parte renovadora reflejada tanto en el aspecto temático como interpretativo de la segunda etapa creadora de Ana María Matute en relación con el tema de la infancia. En realidad, además de este aspecto de carácter renovador, en las obras arriba analizadas también se nota una continuación del

⁵⁴⁹ Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, pp. 179-180.

modelo derivado del primer periodo literario, que ya hemos estudiado, por lo que podemos percibir una línea continua que enlaza las dos etapas creativas matutianas, a pesar de las características diferenciadas que presenta cada una de ellas.

A grandes rasgos, la similitud consiste en la persistencia del tono nostálgico y esencialmente pesimista que recuerda el periodo infantil como un paraíso perdido. Este sentimiento de nostalgia se percibe en *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*, aunque en la primera forma parte de un organismo novelesco integral muy complicado, y se interpreta por medio de distintos personajes que reflejan facetas variadas del mismo tema; mientras en la segunda se presenta de manera relativamente más sencilla y directa. Para evitar posibles repeticiones, a continuación realizamos el análisis del tema infantil en *Olvidado Rey Gudú*.

7.3.1. *Olvidado Rey Gudú*: la infancia ubicada en una “narración no lineal”

Los últimos estudios sobre el género de *Olvidado Rey Gudú* se refieren a una estructura denominada “paracosmos”, que es un concepto planteado por Gloria García Rivera en el año 2004, y que fue presentado en el segundo capítulo de esta tesis.

Para una obra tan voluminosa como *Olvidado Rey Gudú* -se trata de una novela de 865 páginas-, que cuenta una historia tan amplia y ambiciosa, con la intervención de numerosos personajes -los miembros de cinco generaciones del Reino de Olar, los enemigos de países vecinos, los amantes, la existencia de seres mágicos como el trago, la ondina, etc.-, se requiere una estructura narrativa que permita la narración multifacética, la existencia de líneas cruzadas e interrumpibles, así como un texto literario fragmentario y complicado.

Ubicado en una estructura de “paracosmos” que presenta una narración no lineal y entre los muchos temas derivados de la complejidad argumental, la temática de la infancia en *Olvidado Rey Gudú*, si bien no es uno de los temas fundamentales, sí que

ofrece una presencia constante a lo largo de toda la novela, -se trata de la historia desde el nacimiento hasta la muerte de cinco generaciones⁵⁵⁰-, y presenta temas secundarios tanto nuevos como antiguos en relación con las obras anteriores de la misma autora.

7.3.2. Escasa referencia directa sobre el periodo infantil

Además de la historia infantil de la princesa Tontina, caracterizada por el establecimiento de una lógica subversiva y alternativa, así como por la aportación de nuevas metáforas y figuras de sentido analógico y simbólico, desde una perspectiva integral el tratamiento directo de la primera etapa de los personajes no supone el propósito principal de esta novela. La autora presta más atención a los personajes cuando alcanzan la edad suficiente para compartir las actividades de los adultos. Hay que tener en cuenta que la autora intenta crear un ambiente novelesco que implica a la Alta Edad Media, y según el concepto de esa época, la niñez era una edad ignorada y sólo era considerada como la etapa preparatoria para que los niños fueran capaces de participar cuanto antes en la vida de los adultos.

Por lo tanto, en la novela la autora ahorra referencias descriptivas directas del periodo infantil de muchos de sus personajes; algunos de ellos incluso se cuentan como protagonistas principales. Por ejemplo, la novela empieza con la presentación del primer protagonista –el primogénito del Conde Olar, futuro rey del Reino de Olar– directamente desde la etapa adolescente; o la historia del príncipe Predilecto, uno de los personajes más importantes, que también empieza desde que el muchacho tiene suficiente edad para armarse caballero y se omite completamente su periodo infantil.

⁵⁵⁰ Janet Pérez resume el argumento de la novela de la siguiente forma: “El transcurso de esta novela larguísima de casi 900 páginas puede describirse mediante una analogía biológica con una etapa de juventud y vitalidad, de muchos nacimientos y de expansión, otra de madurez y relativa estabilidad, y finalmente, la etapa de senectud, deterioro, y muertes.”, “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballeros en las últimas obras de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 47.

Por medio de ciertos personajes, se aprecia la actitud de menosprecio u omisión sobre la niñez, como sucede con la ignorancia de Volodioso sobre los niños: “Este hijo contaba entonces cuatro años de edad. Pero no lo había visto nunca, y sabido era que a tal edad, Volodioso no distinguía un niño de una gallina” (90); y su mandamiento de entrenar a su hijo Gudú hasta que “tenga edad suficiente para presentarse a mí”, también señala la imitación literaria de Matute del modelo de pensamiento medieval:

Y cuando el hijo que lleva –si es varón –tenga edad de presentarse a mí–y juicio suficiente para responder a mis preguntas, y fuerza para manejar la espada-, me lo traés; y si veo en él alguna cosa buena, lo tendré conmigo. Y si no, decidiré a su tiempo cuál será su destino. (173)

Y si hay referencias a la niñez de ciertos personajes, generalmente la autora pone más énfasis en su contribución al desarrollo argumental, y no se interesa por su desarrollo interior, como sucede con su forma de interpretar la infancia del príncipe Almbar, hijo de doble naturaleza entre el rey Sikrosio y un hada; y la niñez de los hermanos Arno y Kiro, hijos entre Gudú y Urdska, que está centrada en el entrenamiento guerrero, el deseo de venganza y el conflicto cainita.

Pero según hemos aludido anteriormente, estamos tratando de una novela de estructura “paracosmos” que cuenta con textos multifacéticos, no lineales y a veces fragmentarios. En este contexto, el tema de la infancia también presenta unas formas variadas de interpretación. Una excepción que se diferencia del habitual modelo arriba mencionado se debe a los episodios del príncipe Gudulín, que es el hijo primogénito de Gudú

Los episodios sobre el “Príncipe Oscuro o el Príncipe de la Oscuridad” Gudulín (686), que no sabe leer y que muere precisamente en la infancia, recuerda algunas obras de la primera etapa de la autora centradas en la crueldad y la maldad propias de la naturaleza infantil. Concretamente, la referencia de la “rara afición” de Gudulín que disfruta del dolor y sufrimiento que causa cruelmente a los demás y el matiz tremendista percibido por medio de la narración, se asimilan mucho al cuento “El

niño que no sabía jugar” de la colección *Los niños tontos*, que hemos analizado detalladamente en el cuarto capítulo:

Era un niño muy hermoso cuando permanecía dormido o inconsciente, cuando no se podía percibir el siniestro reflejo de su oscura mirada. (697)

Y mostraba una rara afición: clavar cuanto objeto punzante hallaran sus inquietas y gordezuelas manos, en la carne de quienes se prestaran a tal cosa. Con deleite singular observaba el dolor, y con más deleite aún buscaba y guardaba en sus bolsillos agujas, punzones y espinos, cuando aún apenas se mantenía sobre sus piernecillas. (630)

7.3.3. El *leitmotiv* y el carácter recuperador de la infancia

A pesar de que las descripciones directas de la infancia son relativamente escasas en esta novela, el tópico infantil sigue siendo, paradójicamente, un aspecto de reiterada referencia en *Olvidado Rey Gudú*. La persistencia de este tema en la novela se debe principalmente a dos factores. En primer lugar, se realiza por medio de la invención de imágenes metafóricas, cuyo significado simbólico está directa o tangencialmente relacionado con la infancia, tales como la isla –se refiere a la Isla de Leonia y la imagen de sentido misterioso de Gudulín-isla-, así como el simbolismo general para la obra entera –la piedra azul-;⁵⁵¹ y en segundo lugar, este periodo primitivo de la vida se menciona reiteradamente a lo largo de toda la obra con carácter nostálgico, lo que se expresa principalmente por medio del protagonista de la novela: la Reina Ardid.

Para entender bien la función de la infancia en esta obra, es necesario conocer primero el tema fundamental de la novela. Hay estudiosos que opinan que el *leitmotiv* de *Olvidado Rey Gudú* es el amor y/o desamor, según plantean Elisa Álvarez Fernández y Natalia Lamas Álvarez: “El amor y/o desamor es el *leitmotiv*

⁵⁵¹ Sobre el significado simbólico de las imágenes en la obra de Ana María Matute, trataremos en el capítulo IX de esta tesis.

fundamental en toda esta novela”;⁵⁵² pero también hay otros que señalan “el tema de la falta” como tema principal:

Con frecuencia envuelven hadas y seres humanos, y generalmente son amores no correspondidos. Tales anécdotas subrayan el tema de la falta, si no imposibilidad del amor, una especie de leitmotiv que corre paralelo a los aspectos apocalípticos (invasiones, guerras, muertes y destrucción).⁵⁵³

Por nuestra parte, observamos a lo largo de la obra la reiteración y el énfasis en otro tema que acompaña la importante temática de la carencia, que es la repetida alusión al término *olvido*. El tema del olvido, de acuerdo con la interpretación matutiana, tiene su esencia en la irreversibilidad del transcurso del tiempo; a pesar de las incesantes guerras, amores, venganzas, nacimientos, prosperidad y expansión, la autora barniza todos los episodios de un matiz fatalista que conduce a la destrucción apocalíptica, un fracaso absoluto de la resistencia ante el inevitable destino de la desaparición. En la novela, la tarea de “rescatar Olar del olvido”, (666) planteada por Volodioso en el último momento de su vida y seguida por Ardid y Gudú, implica la reflexión de la autora sobre uno de los temas filosóficos más básicos –la indagación de la esencia de la vida, o sea, el verdadero valor esencial que puede sobrevivir al periodo limitado de la vida humana.

De ahí nacen los diversos tipos de pruebas de los protagonistas, como plantea la novela, que pueden clasificarse en dos grupos: unos procuran obtener la eternidad por medio la realización externa -por ejemplo, el deseo de Ardid de hacer a su hijo Gudú rey del Olar y su gobernación posterior del reino-; las sucesivas luchas cainitas entre los miembros de la familia real destinadas a la coronación; así como la expansión incesante de Gudú, cuyo propósito consiste también en la salvación del reino del

⁵⁵² Álvarez Fernández, Elisa; Lamas Álvarez, Natalia, “La huella de Andersen en *Olvidado Rey Gudú* de A. M. Matute”, *Traducción y literatura infantil: Érase una vez...Andersen*, Anroart, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006, p. 260.

⁵⁵³ Pérez Janet, “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballeros en las últimas obras de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 52.

tiempo: “La Historia es la única forma de sobrevivir en la memoria de las gentes, madre; la única forma de salvarse del olvido.” (505)

Por otra parte, la autora ofrece otro modelo destinado al mismo objetivo de salvar el “olvido”. En este sentido nos referimos a personajes como Alm ĩar, Predilecto, y a la Tontina en su madurez, cuyas creencias consisten en la paz, el gusto por la naturaleza y la sabidur ía –particularmente para Alm ĩar y Predilecto-, la lealtad y el amor.

Pero al final de la obra, ambas formas de esfuerzo coinciden en el fracaso: los que logran el verdadero amor s ũo disfrutan de su escasa duraci ũn y mueren precisamente por ello, como les sucede a Predilecto y Tontina; o el amor termina marchit ándose y sin ser correspondido, como les sucede a Alm ĩar y Ondina; y por otra parte, el éxito de Gud ú y Ardid no les produce otra sensaci ũn m ás que el vac ío y la soledad, y el reino de Olar no evita finalmente su destino fatalista de la “desaparici ũn en el Olvido” (865), al tiempo que se percibe una evidente alabanza de los esfuerzos por el enriquecimiento emocional, una actitud anti-b édica y una cr ítica impl ícita con respecto al primer tipo de protagonistas.

Y precisamente ah í a mi juicio, es donde se puede percibir el *leitmotiv* fundamental de *Olvidado Rey Gud ú*, que es la incesante indagaci ũn del ser humano sobre el valor esencial de la vida y la posibilidad de equivocarse. Adem ás, esta afirmaci ũn tambi én coincide con la manifestaci ũn de Matute sobre sus principios en torno a la escritura:

Para m í escribir es una gran pregunta al lector. No solamente es una forma de protesta, es una gran pregunta. Toda la vida es una gran pregunta. Toda la vida es una equivocaci ũn...un sue űo estropeado. Pero una maravillosa equivocaci ũn. Como el amor. El amor es una equivocaci ũn, pero qu é maravillosa equivocaci ũn! De momento no lo hemos superado. Ya est á bien as í⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Farrington, Pat, *op.cit.*, p. 81.

Ahora bien, habiendo conocido el tema fundamental en su totalidad, la reiterada mención a la infancia de manera recuperativa no es muy fácil de entender. La función de la infancia no consiste en su peculiar naturaleza, por la que se ha interesado la misma autora en tantas otras obras suyas, sino que supone una meta simbólica de felicidad primitiva, que se comunica en cierto sentido con el hallazgo esencial que procuran descubrir o recuperar los protagonistas. Por lo tanto, el lamento de Ardid sobre la felicidad perdida en la infancia equivale al grito por su fracaso, y al remordimiento por haberse equivocado al tratar de descifrar el valor esencial de la vida:

Lentamente La Reina Ardid despertaba del profundo sueño, que quizá había sido toda su vida. [...] Y regresaba la pequeña Ardid, se acercaba, saltando sobre las ruinas, al viento del Sur las trencitas, y gritaba y gritaba, y esgrimía en su mano derecha una piedra azul y horadada, por cuyo orificio el mundo era muy diferente. <<Ardid, pequeña Ardid –la llamó entonces, tímidamente -, ¿qué hiciste de tus amigos, el Trasgo, el Maestro?>> (839)

Nada importaba, sino la vaga esperanza de recuperar algo que creía haber perdido y nunca había poseído. <<Y sólo de tan frágil materia está hecha la vida: e imposibles recuperaciones, de imposibles regresos y de imposibles comienzos>>. (843)

Por otra parte, desde el punto de vista estético, y en relación con la sensación de pérdida irrecuperable que supone el paso del tiempo, en esta novela Ana María Matute aplica técnicas como la repetición de ciertas palabras o la mención reiterada del mismo concepto de tiempo, con el fin de agudizar el efecto. Véanse los siguientes ejemplos:

Transcurrió tiempo, tiempo, tiempo, hasta perderse en el tiempo. (25)

Tal vez pasó mucho tiempo. Tal vez varios años. (29)

Y así pasaron días y días y días. (86)

El paso del tiempo, no obstante, se acusa para todos de uno u otro modo, y habrá en él algo mucho más indicativo de ese paso, que el frío o la ceguera. (211)

Y los días paraban, tanto para ellas como para el resto de los seres, humanos o de cualquier otra especie. (442)

En este sentido, el recuerdo de la infancia y de otros periodos temporales pasados, consigue el efecto del contraste, por el que se destaca el tema principal del olvido y se agudiza el sufrimiento o la confusión interna que experimentan los personajes:

Fueron aquellos tiempos, verdaderos tiempos felices. Aunque ellos no lo supieran entonces. Sólo al cabo de años y años, los recordarían como una época muy hermosa, aunque ya imposible. (119)

<<Ya pasaron los tiempos de la más joven Reina, inútilmente enamorada de su viejo esposo... Ya pasaron los tiempos de la astuta y melosa amante de Almíbar, cautiva en la Torre Norte... Ya pasaron los tiempos de la vieja y ladina Leonia... Sí, la Isla se ha perdido, Ardid, y las islas errantes, como la juventud, no regresan. >> (730)

La infancia reflejada por medio de Orso de *Aranmanoth* —el padre de Aranmanoth y el Señor de Lines—, presenta similitud con las obras anteriores. La infancia del protagonista también se describe de forma breve y sencilla, y el personaje, aunque logra ser admitido en el orden social, igual que el protagonista anónimo de *La torre vigía*, no siente satisfacción emocional por ello, sino que considera el recuerdo infantil como la única felicidad perdida e irremediable de la vida:

<< ¿Por qué razón toda su vida había sido una sucesión de latigazos en su joven espalda?>>, se preguntaba. << ¿Por qué únicamente aquella vez, en el manantial pudo sentirse libre y en paz?>> [...] Y entonces pensó, mientras contemplaba el suave fluir del agua, que la felicidad es algo que no se tolera, como si hubiera alguien que quisiera erradicarla de la naturaleza de los humanos. (170-171)

Al mismo tiempo, el conocido modelo que observamos en la primera etapa literaria matutiana, que enfatiza la naturaleza cerrada de la infancia y su imposibilidad de transición al periodo de madurez, se reitera en esta novela. Teniendo en cuenta la

similitud temática y la sencillez interpretativa, nos limitamos a poner un ejemplo más para terminar el análisis de este capítulo:

– Orso era un niño hermoso, bueno y tocado por las criaturas del bosque. [...] Pero el tiempo le ha vuelto oscuro y fiero, y poco recuerda a aquel niño que, algunas veces, venía a pedirme que le contara la leyenda del hada del Manantial. [...] Y me pregunto: ¿adónde se fue ese niño que yo conocía y que, sin embargo, no ha muerto, ni está en ninguna parte?, ¿qué ha sido de él? ¡Ay, la vida es una larga pregunta que nadie sabe contestar! (27-28)

Capítulo VIII. Personajes secundarios y tangenciales con la infancia: triunfo de la fantasía

Por medio de las obras de la segunda etapa literaria de Ana María Matute, se manifiesta cómo la preferencia por la fantasía y la imaginación, que obsesionan a la autora desde el primer momento de su trayectoria literaria, llega a una posición central, fundamental en su fabulación novelesca. Según los ensayos críticos existentes, *La torre vigía* pertenece a la novela neo-caballeresca, y posee fuertes matices apocalípticos; *Aranmanoth* puede considerarse como un cuento maravilloso que presenta similitudes con el cuento de hadas tradicional; mientras en *Olvidado Rey Gudú* se observa una estructura denominada “paracosmos” que permite la creación de un submundo imaginario que respeta las reglas de funcionamiento de un orden fantástico.

Entre los elementos estéticos utilizados por la autora en la elaboración de las estructuras novelescas de las novelas arriba mencionadas, nos llaman la atención especialmente dos, que además de su importante contribución a la construcción novelesca fantástica, se relacionan directa o tangencialmente con el tema de la infancia, asunto principal de esta tesis.

El primer factor de nuestro interés consiste en la reelaboración de Matute sobre los recursos del tradicional cuento de hadas, sobre todo el de Hans Christian Andersen, que ejerce una influencia fundamental en la trayectoria literaria de la escritora. Merece la pena observar la técnica que utiliza Ana María Matute para la adaptación de los elementos derivados de los cuentos maravillosos en sus propios textos novelescos, y la función semántica y estética que ha logrado con esta recreación.

Por otra parte nos impresiona también la figuración de un tipo de personajes que guarda mucha similitud con el arquetipo denominado el “símismo”, según las teorías de Carl Gustav Jung. Aunque un personaje pionero ya aparece en la primera novela de la autora -*Pequeño teatro*-, el surgimiento frecuente de los mismos para formar un

modelo fijo, típico y con características comunes, se evidencia en las obras de la segunda etapa. Su mítica naturaleza implícitamente relacionada con el tema fundamental novelesco, la relativa independencia del desarrollo argumental y la especial interacción que mantienen con los protagonistas infantiles, conceden importancia tanto a la interpretación temática como a la estructuración textual.

8.1. Reelaboración de los personajes de Andersen en *Olvidado Rey Gudú*

En el segundo capítulo hemos hablado de la relación tangencial entre la posmodernidad y la literatura fantástica reflejada en la creación literaria del siglo XX, así como de la adaptación de ciertos cuentos de hadas tradicionales en las obras de algunas escritoras contemporáneas españolas,⁵⁵⁵ cuya finalidad consiste, generalmente, en una expresión alegórica y metafísica de las ideas sociales que intentan expresar.

En el caso de Ana María Matute, aparte de su contribución a la literatura infantil con la escritura de relatos pertenecientes al género,⁵⁵⁶ la huella del cuento de hadas es frecuente en sus obras. En realidad, este género literario tiene una importancia fundamental en toda la creación de la autora. La trayectoria literaria de Matute empieza precisamente en la lectura de cuentos de hadas, como ella misma ha

⁵⁵⁵ *Nada* (1944) de Carmen Laforet, *El mismo mar de todos los veranos* (1979) de Esther Tusquets, *Caperucita en Manhattan* (1990) y *La reina de la nieves* (1994) de Carmen Martín Gaité, por mencionar sólo algunos.

⁵⁵⁶ Matute es una de los pocos escritores españoles contemporáneos que insiste en la creación de los cuentos infantiles a lo largo de su trayectoria literaria. Ha publicado muchos de gran valor, como por ejemplo *El polizón del Ulises* (Barcelona, Lumen, 1965); *Carnavalito* (Barcelona, Lumen, 1972), *Sólo un pie descalzo* (Barcelona, Lumen, 1983), *El verdadero final de La Bella Durmiente* (Barcelona, Lumen, 1995), entre otros. Además, le han sido concedidos algunos premios importantes en este campo (el Premio Lazarillo de 1965, el Premio Hans Cristian Andersen de 1970 y el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil de 1983), lo que es precisamente una manifestación clara del reconocimiento de su contribución al ámbito de la literatura infantil.

proclamado: “Yo entré en la literatura a través de los cuentos.”⁵⁵⁷ Para la escritora el cuento de hadas supone mucho más que un género simplemente destinado al entretenimiento infantil, ya que iguala al concepto de la fantasía, un término esencial para la idea literaria matutiana, según señalamos anteriormente.⁵⁵⁸ La escritora considera el género del cuento de hadas como una vía que conduce al descubrimiento de la esencia y la historia del ser humano, donde “se mostraban sin hipócritas pudores las infinitas gamas de que se compone la naturaleza humana. Y allí están reflejadas, en pequeñas y sencillas historias, toda la grandeza y la miseria del ser humano”.⁵⁵⁹ Por eso se aficiona al género y se inspira tanto en él. Además, su interés por el mundo de la Edad Media, que ambienta casi todas las obras representativas de su segunda etapa de creación, deriva del propio género,⁵⁶⁰ e incluso llega a definir su obra favorita, *Olvidado Rey Gudú*, como un “enorme cuento de hadas”.⁵⁶¹

Entre los autores de cuentos de hadas tradicionales más conocidos, uno de los que ha influido más en Matute es, sin duda, Hans Christian Andersen.⁵⁶² Según el recuerdo de la misma autora, los cuentos de Andersen le suponen la puerta de entrada al mundo literario:

Yo entré en la literatura a través de los cuentos. [...] Yo veía los cuentos de Andersen, pero no los leía, porque todavía no sabía, tendré entonces tres años. Pensaba: <<De esta hormiguita [...] se levantan esas historias, esos personajes,

⁵⁵⁷ Ayuso Pérez, Antonio, “Yo entré en la literatura a través de los cuentos. Entrevista con Ana María Matute”, *op.cit.*

⁵⁵⁸ “El momento en que Alicia atraviesa la cristalina barrera del espejo, que de pronto se transforma en una clara bruma plateada que se disuelve invitando al contacto con las manitas de la niña, siempre me ha parecido uno de los más mágicos de la historia de la literatura, quizá el que ofrece un mito más maravilloso y espontáneo: el deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos.”, Matute, Ana María, “En el bosque”, *op.cit.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ “Yo creo que mi pasión por la Edad Media viene ya de que los cuentos primeros que yo oí le í pues eran cuentos clásicos y la mayoría de ellos transcurren en la Edad Media. Ese mundo, esa Edad Media que yo me forjé, que luego he intentado prolongar.” Ayuso Pérez, Antonio, “Los cuentos de hadas en la obra de Ana María Matute”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 231, 2009, p. 13.

⁵⁶¹ “En este libro sale de todo, es como un gran cuento. Es un enorme cuento de hadas y, como todos los cuentos de hadas, es inmoral, amoral, sanguinario, cruel, poético, dulce, esperanzador, perverso, inocente.”, Garaztarian-Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, p. 115.

⁵⁶² Hay varios autores dedicados al género maravilloso que han ejercido influencia importantes en la creación de Ana María Matute, como por ejemplo, James Matthew Barrie, Lewis Carroll, los hermanos Grimm o Hans. Christian. Andersen, por mencionar los más importantes.

esos mundos, cuando yo sea mayor, quiero hacer esto!>>. Y cuando yo tenía cuatro años, y ya podía leer, los leía, y me acuerdo de que al final [...] aquí estaba la página donde ponía <<Hans Christian Andersen>>, y yo pensaba: <<Ana María Matute>> [...] Yo sabía que sería escritora entonces, ya que lo tenía muy arraigado dentro de mí⁵⁶³

La profunda influencia de Andersen se deja notar en ambas etapas creativas de Ana María Matute. Por ejemplo, en *Primera memoria*, además de las menciones directas de la protagonista –Matia– sobre la lectura de Andersen como una de las escasas memorias de la felicidad infantil,⁵⁶⁴ la reiterada alusión a los personajes Kay y Gerda de “La reina de las Nieves,” y la asimilación y comparación implícita entre Matia y la Joven Sirena de “La Sirenita” de Andersen, forman parte del mundo interno, evasivo e imaginativo de la protagonista, y contribuyen a la interpretación del rechazo a la madurez de los personajes infantiles, como hemos señalado en el capítulo cinco.

En *Olvidado Rey Gudú* la manifestación de la huella de Andersen es aún más evidente. Por una parte, la autora hace alusiones literarias directas a los personajes originales del escritor dinamarqués para que éstos formen parte del conjunto de la historia fantástica inventada por la escritora. Matute ha inventado una relación entre los personajes clásicos y sus propios protagonistas, y así la sirenita de “La sirenita” y los príncipes del cuento “Los cisnes salvajes” se convierten en antecesores o descendientes de los personajes matutianos, y sirven para destacar la complicación y el desorden del orbe temporal de la autora, al tiempo que demuestran su ambición de dibujar un mapa panorámico del conjunto de las historias fantásticas añadiendo sus propios inventos: “El Libro de los Linajes”, que es reiteradamente aludido en la novela, da prueba a esta intención. Según la afirmación de Matute:

⁵⁶³ Ayuso Pérez, Antonio, “Yo entré en la literatura a través de los cuentos. Entrevista con Ana María Matute”, *op.cit.*

⁵⁶⁴ “¡Me gustaba tanto! (Y me callé y me vino de golpe todo, los bosques y el río, y un nudo en la garganta. Y Andersen, y Alicia en el espejo, y Gulliver... Y un capitán de quince años, y aquellos ríos enanos, trazados con un palo en el barro. Los ríos que yo creaba para los gnomos, en la tierra mojada de la acequia. Y aquellas flores amarillas, con forma de sol, que ponía en las cerraduras de las puertas, y los gritos de los cuervos, que repetía el eco, en las cuevas; y la voz de Mauricio [...])”, Matute, Ana María, *Primera memoria*, *op.cit.*, p. 147.

El <<Libro de los Linajes>> es un invento. No tiene nada que ver con los verdaderos linajes. Es el libro donde vienen todas las historias de todos los príncipes, de todas las princesas de los cuentos de hadas. Es el libro de todas las dinastías de todos los reyes y las reinas. Es el libro de todos los cuentos y leyendas y de todas las viejas y brumosas historias de la antigüedad que constan y no constan en la memoria de todos los hombres. Es la historia del mundo, desde su nacimiento hasta su fin.⁵⁶⁵

Por otra parte, la otra faceta que nos interesa más es que la autora sabe crear personajes nuevos, inspirados o directamente derivados de los personajes clásicos de los cuentos de Andersen, que participan directamente en el desarrollo argumental de la novela. Por medio de la figura de la Ondina se puede percibir claramente el prototipo de la sirenita andersiana, aunque esta nueva versión de la historia de un ser mágico submarino conlleva elementos modificadores de carácter deconstructivo y posmoderno en comparación con el canon infantil andersiano, lo cual será precisamente de nuestro interés analítico. El Príncipe Once hereda el linaje sanguíneo, como se muestra en el cuento “Los cisnes salvajes”, pero su historia es más bien una nueva creación que cumple la finalidad temática y estética de la novela matutiana, y tiene poco que ver con la figura original andersiana que lleva el mismo nombre.

Las siguientes páginas ofrecen una aproximación a estos dos personajes fantásticos. Por medio de las comparaciones necesarias con sus prototipos andersianos, procuraremos percibir la finalidad que cumplen estas figuras en la novela matutiana.

8.1.1. La Ondina: una recreación deconstructiva del canon

La historia de la Ondina en *Olvidado Rey Gudú* es una de las manifestaciones más representativas que demuestra la profunda influencia de Andersen en Ana María Matute. Se observa la similitud entre la selección de temas, motivos, y ciertos detalles

⁵⁶⁵ Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, p. 118.

estructurales entre los textos novelescos que giran alrededor de los dos personajes –la Ondina y la sirenita. Pero lo que realmente caracteriza la historia de la Ondina es su aspecto subversivo que, por medio de la similitud argumental que parece recuperar el canon infantil andersiano, sirve en realidad como texto recreativo que vuelve a interpretar y discutir el mismo tema del amor desde una perspectiva destructiva y deconstructiva, que transmite un fuerte espíritu (pos)moderno.

Con el fin de observar cómo el nuevo texto novelesco logra expresar una temática clásica desde una nueva perspectiva, empezamos por una comparación de los elementos narratológicos básicos que presentan ambos textos.

8.1.1.1. El personaje principal: parodia de la imagen clásica del cuento infantil

En “La sirenita” de Andersen la protagonista –la princesa sirenita menor del mar, cumple con el modelo habitual del cuento de hadas tradicional, que describe al héroe o a la heroína infantil con una imagen idealizada y perfeccionada. En el cuento destaca la belleza de la sirenita (“Éstas eran seis, y todas bellísimas, aunque la más bella era la menor; tenía la piel clara y delicada como un pétalo de rosa, y los ojos, azules como el lago más profundo.”⁵⁶⁶) y se canta el espíritu de la heroína, sus esfuerzos por obtener el amor y el sacrificio que ha hecho por ello.

En *Olvidado Rey Gudú*, sin embargo, se hace una deformación descendente de la imagen tradicionalmente idealizada que protagoniza la historia de amor, destacando a su vez los defectos del personaje en lugar de la alabanza sobre la perfección. Aunque la Ondina también comparte algunas virtudes con la sirenita como la belleza y la juventud, el carácter más típico de su naturaleza, como señalan Elisa Álvarez

⁵⁶⁶ Andersen, Hans Christian, *Cuentos completos*, traducida por Payarols, Francisco, Barcelona, Labor, 1974, p. 45. Todas las citas de los cuentos de Andersen se sacan de esta edición.

Fernández y Natalia Lamas Álvarez,⁵⁶⁷ es la estupidez y el capricho; en palabras de la autora, “su cándida naturaleza” y “su insensato capricho” (236):

A pesar de ser nieta de la Gran Dama del Lago, no pose á ni un ápice de su sabiduría, ni siquiera un granito de mínima inteligencia –como ocurre con frecuencia entre las ondinas-. Por contra, era de una tal dulzura y suavidad, y emanaba tal candor, que su profunda estupidez podía muy bien confundirse con el encanto y hechizo más conmovedores. (235)

El personaje ingenuo desconoce al principio el significado del amor, y consecuentemente, el motivo que conduce a su transformación en forma humana tampoco tiene que ver con el motivo amoroso, como le ocurre a la joven sirena andersiana, sino que consiste en el deseo de matar el aburrimiento y el cumplimiento de sus caprichos eróticos, ya que la Ondina acepta las condiciones del Trasgo de seducir al rey Gudú, tomando diferentes formas de mujer, -cada una tiene que diferenciarse entre sí y no puede sobrepasar la duración de más de diez días, para tener la oportunidad de disfrutar de las caricias sexuales del ser humano.⁵⁶⁸

De esta forma se observa la interpretación deconstructiva de la imagen clásica del cuento infantil. El tradicional modelo del amor puro ha sido sustituido por el erotismo. La relación entre Gudú y Ondina se limita a la demanda de la relación sexual, y la imagen de la heroína clásica perfeccionada se convierte, por medio de la utilización de la parodia, en un ser estúpido, ingenuo, caprichoso y fácilmente manipulable.

⁵⁶⁷ “Es decir, la dimensión más amplia del texto frente al cuento, le permite a la autora valerse del material elegido de *La Sirenita* para construir a partir de ésta la Ondina, atribuyéndole nuevos tintes, que son, por ejemplo, la estupidez y la frivolidad.”, Álvarez Fernández, Elisa; Lamas Álvarez, Natalia, “La huella de Andersen en *Olvidado Rey Gudú* de A. M. Matute”, *op.cit.*, p. 263..

⁵⁶⁸ Concretamente, la Reina Ardid le quita a su hijo Gudú la capacidad de cualquier forma de amor para “asegurarle de forma rotunda y definitiva la corona y el esplendor del Reino” (230). Pero para mantenerle a Gudú “la atracción del sexo opuesto” y resolver el problema de la sucesión, y tomando la sugerencia del Hechicero y el Trasgo de encontrar a una mujer “que tome miles de formas diferentes, que sea la encargada de satisfacer las apetencias carnales del Rey, distrayéndole de una a otra y siendo la misma, pero por breve tiempo, claro está que no le va a ser posible al Rey encapricharse amorosamente con ninguna.”(233). Por lo tanto el Trasgo encuentra a la Ondina y le ofrece la oportunidad de disfrutar de la relación sexual con el hombre bajo la condición de seducir siempre al Rey Gudú, tomando diferentes formas de mujeres. Y la Ondina acepta encantadamente el ofrecimiento.

La forma de presentar el despertar del amor de Ondina en esta novela también se enfatiza en la faceta absurda del suceso. El tema del amor/desamor, como uno de los más importantes de *Olvidado Rey Gudú*, adopta una forma múltiple en la novela. Hay personajes que sostienen la actitud de rechazar el sentimiento, como la reina Ardid que considera el amor como un “gran error de su vida” (179) y que incapacita, por lo tanto, a su hijo para amar; mientras el verdadero amor nacido entre el Príncipe Predilecto y Tontina, la Princesa Raiga y el Príncipe Contrapecho sí que implica la sutil posibilidad de obtener la felicidad esencial, como hemos señalado en el capítulo anterior. En cuanto al caso de la Ondina, el nacimiento de su amor por el Príncipe Predilecto conlleva cierto tinte absurdo, pues el amor es descrito como un acontecimiento contingente en vez de ser un sentimiento nacido espontáneamente.

De forma parecida a “La Sirenita” de Andersen, en *Olvidado Rey Gudú* el amor humano supone, para los seres mágicos, una especie de perjuicio que amenaza sus capacidades fantásticas, y ha sido denominado como “contaminación” (437). Pero el amor de la sirenita y el de Ondina representan cualidades completamente diferentes bajo la misma premisa de perjuicio. Por medio de la joven sirena se percibe la alabanza de la búsqueda incesante de un espíritu sublime, simbolizado por el ansia del amor puro y el alma inmortal de los humanos, y su muerte es una acción espontánea, de carácter sacrificial que enfatiza a la vez las bondades que posee la protagonista andersiana. En el caso de la Ondina, por el contrario, todo el episodio resulta más transitorio y contingente, y no supone un rechazo de relación con los motivos sublimes. El nacimiento del amor se debe a una simple “contaminación” accidental, ocurrida por el capricho y la insensatez de la Ondina, porque el personaje sacó la piedra azul —en este caso símbolo del amor por Tontina—, clavada en el pecho del Príncipe Predilecto y quedó contaminada consecuentemente por la sangre del hombre:

- ¡Oh, qué cosa más sencilla! Señor, os juro que ninguna otra herida es más fácil de curar que ésta!

Y con un gracioso movimiento mostró en su mano la aguda, horadada y partida piedra azul. Entonces, la sangre de Predilecto salpicó su pecho. Con un grito desgarrador, Ondina soltó la piedra, que rodó bajo las pieles donde el Príncipe languidecía. Y llevándose las dos manos al corazón, gimió

- Señor, he sentido como si una espada me atravesase el corazón! (424)

Además de las distintas causas del amor que dan inicio a los episodios, la reacción del personaje al final de la historia también refleja la utilización de la parodia por parte de la escritora. En la novela encontramos dos momentos en los que se hacen referencias directas a la sirenita de Andersen. El primero aparece poco después de la entrada de la figura de la Ondina, que sirve para revelar el absoluto desconocimiento del personaje sobre el amor, y recuerda al lector la existencia de cierta relación o similitud implícita entre los dos personajes:

- ¿Qué es enamorarse?
- Repito: es difícil de explicar. Para hacerte una idea te recordaré lo que le ocurrió a la Joven Sirena, la hija de Rey del Mar del Norte..., ¿recuerdas? Quiso hacerse humana porque amó a un Príncipe de ojos negros.
- Oh sí—dijo ella—. Es la historia que siempre me cuenta mi abuela. (328)

Y la segunda referencia se encuentra en el diálogo mantenido entre la Ondina y su abuela —la Dama del Lago, que le aconseja a su nieta ahogar al Príncipe Predilecto para poder poseerlo eternamente:

-Ondina, nieta querida, niña mía, sólo puedo asegurarte una cosa. Si tú no descubres el modo de que él vaya a tu mundo, nadie lo conocerá. Si tú no sabes llevarlo al tuyo, nadie sabrá. Ya ten por seguro que no veo solución satisfactoria a esto. Pero recuerda aquella sirena y lo que ocurrió con su amor hacia el joven Príncipe de los Ojos Negros. Recuérdalo y tenlo bien presente. No repitas su insensatez. (436)

Aunque en el diálogo la Ondina rechaza el planteamiento de la abuela de matar al príncipe para salvarse de la desesperación (lo que supone una notable similitud con la reacción de la sirenita de no querer matar a su príncipe con el puñal que le dan sus

hermanas), el momento en que se representa el espíritu de sacrificio de la Ondina resulta contingente e improvisado. El verdadero final de los episodios amorosos de la Ondina no tiene nada que ver con el momentáneo nacimiento del espíritu de sacrificio, sino que termina con la muerte del propio Príncipe Predilecto, de nuevo como víctima de la insensatez de la Ondina. La Ondina, desesperada por su amor no correspondido, rompe la regla de “no tomar jamás una figura que antes existió” (494), y toma la figura de la Tontina, ya muerta, amada del Príncipe Predilecto, y corre hacia el mar, mientras el Príncipe la sigue, creyendo haber visto a su amada, y se ahoga en el agua, lo cual supone una interpretación destructiva del modelo infantil.

Además de la observación y comparación de las características y tramas que representan respectivamente las dos obras, la descripción de un detalle que ambas poseen –la referencia del jardín privado de las dos protagonistas- también indica el carácter (pos)moderno y deconstructivo del nuevo relato matutiano.

En el jardín de la joven sirena hay una estatua de “un niño hermosísimo” (46), hecho con “un mármol muy blanco y nítido” (46), cuyo valor estético cumple el modelo estético derivado del gusto de la sociedad burguesa tradicional:

Era una chiquilla muy especial, callada y cavilosa, y mientras sus hermanas hacían grandes fiestas con los objetos más raros procedentes de los barcos naufragados, ella sólo jugaba con una estatua de mármol, además de las rojas flores semejantes al sol. La estatua representaba un niño hermosísimo, esculpido en un mármol muy blanco y nítido; las olas la habían arrojado al fondo del océano. (46)

Sin embargo, en el “Jardín de los Verdes Intrincados” de la Ondina, de *Olvidado Rey Gudú*, y con señales que indican valores estéticos muy distintos, se encuentra un escenario grotesco, formado por una colección de cadáveres de muchachos jóvenes ahogados que se convierten en juguetes del caprichoso ser submarino:

Como toda ondina, era caprichosa en extremo, y su gran capricho era su Colección del Fondo, donde había cultivado con primor su Jardín de los Verdes

Intrincados. La colección de Ondina consistía en una ya nutrida exposición de muchachos, jóvenes y bellos, comprendidos entre los catorce y los veinticinco años. Le gustaba tanto, que a menudo arrastrábalos al fondo y allí les conservaba sonrosados e incómodos, gracias al zumo de la planta maraubina que crece cada tres mil años entre las raíces del agua. Pero se cansaba pronto de ellos, pues por más que los adornara con flores lacustres, y acariciara sus cabellos, y besara sus fríos labios, ellos nada le decían ni hacían; de suerte que necesitaba siempre más y más muchachos para distraerse con la variedad. (235)

La comparación de los dos párrafos descriptivos citados revela la diferencia de matices que intentan transmitir respectivamente el escritor dinamarqués y la española.

Si la adoración por la estatua de mármol blanco simboliza la alabanza por los valores sublimes según el juicio de la tradicional ideología burguesa, que concede importancia a valores como la pureza, el idealismo, la belleza, la nobleza y la elegancia, entre otros muchos; la colección de cadáveres de la Ondina, además de demostrar el mal gusto y la naturaleza caprichosa del personaje matutiano, implica alegóricamente la denuncia de una redefinición o decadencia de los valores tanto estéticos como morales en un nuevo texto con carácter (pos)moderno. En la descripción del “Jardín de los Verdes Intrincados” destaca la faceta irracional, insensata, y grotesca que caracteriza al personaje; y además, la sensación angustiada producida por el establecimiento de un espacio grotesco, se corresponde con el ambiente y el tono principal de la novela, ya que se trata de un texto que pone su mayor énfasis en los elementos deconstructivos, en lo que les falta a los protagonistas en vez de lo que ganan, en el proceso confuso y doloroso de su indagación y búsqueda de la felicidad en vez del hallazgo final de una posible respuesta.

8.1.1.2. El tiempo, el espacio y la estructura más complejos

Funcionando como un componente argumental que forma parte de un conjunto de estructura de “paracosmos” muy complicado de múltiples personajes, la estructura

de la historia de la Ondina presenta características dispersas. Aunque a grandes rasgos el tiempo narrativo con respecto a la narración sobre Ondina sigue un orden lineal, los episodios no se presentan de forma coherente porque están interrumpidos, y mezclados inevitablemente con otros sucesos novelescos, y presenta saltos temporales a veces hacia adelante o hacia atrás, habida cuenta de las complicadas relaciones entre la Ondina y otros personajes de la obra. La Ondina, además de protagonizar su propia historia de amor no correspondido hacia el Príncipe Predilecto, también participa como personaje secundario en los episodios centrados en otros personajes vinculados a ella.

Por lo tanto, su participación en el desarrollo argumental de la novela resulta dispersa, y la narración parece fragmentaria. Por ejemplo, en el plan entre Ardid, el Hechicero y el Trasgo de incapacitar el amor de Gudú y de buscar una resolución al problema de la sucesión cuando el rey Gudú todavía es un bebé la Ondina simplemente es “un instrumento de Ardid, una pieza de ajedrez del reino de Olar”, como comentan algunos estudiosos sobre el asunto,⁵⁶⁹ así da paso a la entrada del personaje de la Ondina en el Capítulo VIII, mencionado muy brevemente. La segunda referencia al mismo personaje aparece en el Capítulo X, con más de cien páginas de separación y un gran salto del tiempo hacia adelante, cuando Gudú ya es un hombre maduro. De igual manera, aunque el nacimiento imprevisto del amor de Ondina se desarrolla siguiendo la misma línea narrativa de la seducción del rey, este avance argumental aparece ya en el Capítulo XIII, dejando otras cien páginas de distancia entre el episodio anterior, lo que permite la inclusión de anécdotas sobre líneas narrativas completamente diferentes.

Con respecto a los espacios narrativos de ambas obras, generalmente creemos que el “paracosmos” de *Olvidado Rey Gudú* toma como base de referencia el marco espacial tradicional del cuento de hadas, según plantea Andersen en “La Sirenita”, pero adopta modificaciones más personalizadas y complicadas.

⁵⁶⁹ Álvarez Fernández, Elisa; Lamas Álvarez, Natalia, “La huella de Andersen en *Olvidado Rey Gudú* de A. M. Matute”, *op.cit.*, p. 265.

En el mundo imaginario de “La Sirenita” de Andersen se presenta al lector dos mundos –el mundo del mar y “el mundo de los hombres, de allá arriba” (46)-. Estos dos mundos respetan reglas de funcionamiento distintas, y tienen pocos contactos e intercambios entre sí-en el mundo de los hombres hay reinos, bosques, ciudades, mientras el mundo submarino está bajo la gobernación del rey viudo del mar y su anciana madre, que es la abuela de la sirenita-. Este es el espacio principal en el que la protagonista –Sirenita- realiza sus acciones, pero en este caso cabe señalar la existencia de otro nivel espacial descrito en el cuento, que suele ser ignorado por los críticos, que es la referencia al mundo fantástico del cielo. El cuento de “La Sirenita” no termina simplemente con la conversión de la Sirenita en espumas, sino que ofrece otra visión de ella por encima de la propia muerte:

Asomó el sol en el horizonte; sus rayos se proyectaron suaves y tibios sobre aquella espuma fría, y la sirenita se sintió libre de la muerte; veía el sol reluciente, y por encima de ella flotaban centenares de transparentes seres bellísimos; a su través podía divisar las blancas velas del barco y las rojas nubes que surcaban el firmamento. (60)

Después del sacrificio de la Sirenita con la muerte, el cuento presenta una tendencia al ascenso. La sirena se convierte en una de “las hijas del aire” (61), seres que pueden tener finalmente un alma inmortal gracias a sus esfuerzos:

Tampoco tienen alma inmortal las hijas del aire, pero pueden ganarse una con sus buenas obras. Nosotras volamos hacia las tierras caídas, donde el aire bochornoso y pestífero mata a los seres humanos; nosotras les procuramos frescor. Esparcimos el aroma de las flores y enviamos alivio y curación. Cuando hemos laborado por espacio de trescientos años, esforzándonos por hacer todo el bien posible, nos es concedida un alma inmortal, y entramos a participar de la felicidad eterna que ha sido concedida a los humanos. Tú, pobrecilla sirena, te has esforzado con todo tu corazón, como nosotras; has sufrido, y sufrido con paciencia, y te has elevado al mundo de los espíritus del aire: ahora puedes procurarte un alma inmortal, a fuerza de buenas obras, durante trescientos años. (61)

El propósito semántico de este modelo de final ascendente es fácil de percibir. La elevación de la Sirenita a la categoría de “las hadas del aire” y la posibilidad de procurarse un alma inmortal, supone una ascensión de los valores sublimes que intenta destacar el escritor por medio de su personaje, y ofrece al mismo tiempo una nueva esperanza.

Por otra parte, por lo que respecta a *Olvidado Rey Gudú*, el mundo creado por Matute representa cierta similitud con la división de los dos mundos arriba mencionada, a pesar de que el mapa es más detallado y complicado. Pero lo más interesante es que la autora otorga significados simbólicos a los elementos espaciales para que contribuyan a la fabulación temática. En cuanto a la historia de Ondina, descubrimos que, de forma parecida a “La Sirenita”, al final de su historia el personaje también experimenta un proceso de metamorfosis, aunque el mensaje que transmite varía mucho del cuento original andersiano.

En primer lugar, haremos una presentación panorámica del espacio narrativo de *Olvidado Rey Gudú*. Como sucede en “La Sirenita”, el mundo fantástico de la novela está compuesto de dos espacios distintos: uno es el terreno de los hombres y el otro se refiere al “Mundo del Subsuelo”:

-[...] Todos los de mi especie, las criaturas del Mundo del Subsuelo (esto es, gnomos, tragos, silfos, elfos, ondinas, brujas y alguna especie de entre las hadas), dependemos de una gran Fuerza Mayor (de todo punto invulnerable) y tan remota que nos precede en siglos, como tu ciencia ha debido enseñarte...

[...]

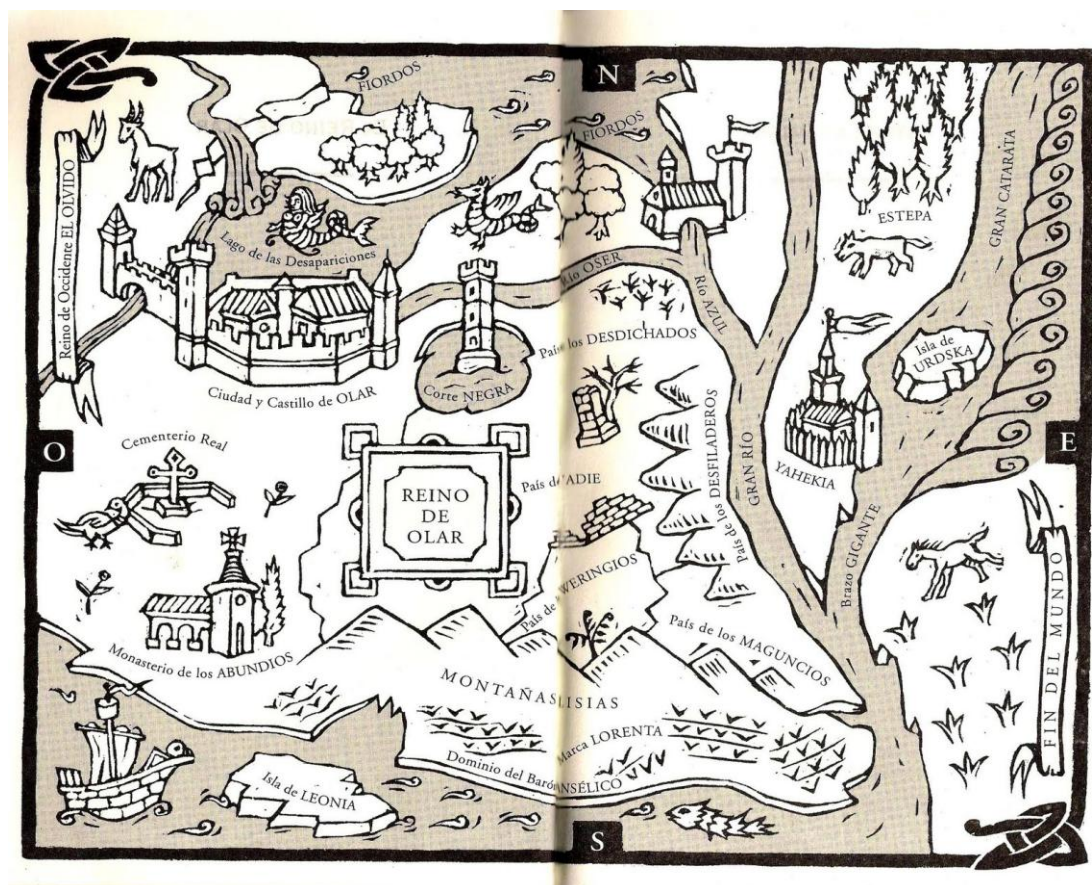
-Pues bien, la Gran Fuerza que domina estos contornos, además de las criaturas submarinas, fluviales o lacustres, es la Dama del Lago. (111)

Se permite la participación directa de los seres mágicos en la actividad del mundo de los humanos, como en el caso del Trago del Sur y de la Ondina, así que en esta obra el vínculo entre estos dos mundos es más estrecho, y la interacción de ambas lógicas condiciona, con un conjunto ambiental fantástico, mágico y misterioso, el nacimiento, expansión y extinción del Reino de Olar.

El territorio del ser humano está marcado por cuatro direcciones que conllevan respectivamente significados simbólicos, lo cual supone, precisamente, uno de los temas fundamentales de la novela. En el segundo capítulo se revela el simbolismo que llevan estas cuatro direcciones por medio de la explicación de Sikrosio:

En ocasiones, cuando se embriagaba, Sikrosio decía cosas extrañas. Señalaba al Norte, y murmuraba: <<De la selva, llega el misterio>>. Indicaba después hacia el Este: <<De la Estepa, la destrucción, el fuego, la muerte...>>. Luego, volvía hacia el Sur: <<Del otro lado de las Lisias, el sueño, lo imposible..., y la mentira>>. Por fin, con voz donde latía una misteriosa tristeza, señalaba a Occidente: <<Y de más allá de las tundras, el olvido>>. En estas últimas palabras yacía tan oscuro desengaño o llanto que, oyéndolas, un estremecimiento sacudía de parte a parte a Volodioso, sin que pudiera descifrar su razón. (55)

El siguiente dibujo extraído de la novela –la versión publicada por la Editorial Espasa Calpe en el año 1996, nos ofrecerá una aproximación visual a la fisonomía del “paracosmos” que plantea la novela:



A medida que sucede la expansión del Reino de Olar, llevada a cabo por tres generaciones de reyes, -Sikrosio, Volodioso y Gud ú-, se tocan gradualmente diversos temas novelescos, -la venganza, la guerra, la recuperación de la infancia, etc-, centrados respectivamente en estos espacios simbólicos. Con las guerras destinadas a la expansión, el Rey Gud ú logra ampliar el territorio de su reino hasta el norte, el sur y el este; el único sitio invencible queda en el oeste, que simboliza obviamente el inevitable destino de desaparición del reino frente al irreversible transcurso del tiempo.

En este sentido, es imprescindible volver a mencionar la figura de “La Dama del Lago”, cuyo prototipo es, sin duda, la abuela de la joven sirena en “La Sirenita”. La Dama del Lago, que controla la Fuerza Mayor dominante del Mundo del Subsuelo, es precisamente la abuela de la Ondina. Igual que la reina de “La Sirenita”, se opone al amor ocurrido entre su nieta y otro ser humano, al que considera “la contaminación de

los humanos” (111). Pero además de participar directamente en la historia de la Ondina, la Dama del Lago desempeña un papel más importante en la obra. Por medio de su explicación ofrecida en el diálogo con la Ondina, se establece una relación entre el espacio humano y el mágico, pues a diferencia de la relativa independencia de los dos mundos entre sí observados en “La Sirenita”, el espacio mágico de *Olvidado Rey Gudú*, en este caso se refiere al Lago de Olar donde vive la Dama, que aparece como un reflejo o consecuencia de la acción humana:

-Porque este Lago crece y crece por las lágrimas derramadas de tantos y tantos desdichados. Y aunque Gudú no puede llorar, bien cierto es que ha hecho, y hará aún, derramar abundantes lágrimas a los demás. [...] Y por ello tendrán su castigo, bien te lo aseguro. (437)

Y el final apocalíptico de la novela también se presenta con el sumergimiento del mundo humano en el mismo Lago mágico de Olar.

Y el llanto del Rey cayó al Lago y éste creció Creció de tal forma que anegó la ciudad, el Reino y el país entero, hasta más allá de las lindes donde Gudú había pisado. Y tanto él como el Reino, como cuantos con él vivieron, desaparecieron en el Olvido. (865)

Ahora bien, volvamos a centrarnos en el caso de la Ondina. De forma muy parecida a la estructura de “La Sirenita” andersiana, la historia amorosa termina con la metamorfosis de la protagonista. Sin poder arrancar el amor arraigado en la Ondina –en esta novela la contaminación del amor se materializa en un hijo rojo que arraiga en los seres mágicos-, la Dama del Lago tiene que quitarle a la Ondina la memoria para que no sufra tanto el dolor producido por el amor. Pero sin memoria, la Ondina se convierte en la Tristeza, y siembra esta sensación flotando por las orillas del agua:

-No lo recuerda –dijo la Dama-, y por tanto, su amor tampoco la hiere como antes. Pero ahí está aún la raíz; y desde hoy, Ondina flotar á por todas las orillas del agua, convertida en la tristeza.

- ¿Y qué ocurrirá?

- Nada nuevo –dijo la Dama-. A veces se adentrará con la bruma hasta las moradas de los hombres, penetrará con la sal en su lengua y sus palabras, invadirá con su aroma mentes y corazones. Pero esta enfermedad es tan común ahí arriba –y señaló el techo del Lago –como el odio, la venganza, o la ambición, o como el amor mismo. (499)

Comparando estas dos metamorfosis planteadas por los dos escritores, observamos que la transformación de la Ondina transmite un mensaje completamente opuesto a la de la Sirenita. En vez de ofrecer un carácter ascendente, la forma metamorfoseada de la Ondina conlleva un significado decadente, de destrucción y fracaso. En la relación de amor, lo que obtiene la Ondina no es sino la pérdida. La pérdida de la memoria y la conversión en la forma materializada de la tristeza denuncian el completo fracaso de su esfuerzo por obtener el amor. En este sentido, la historia de la Ondina se corresponde con el tema de la carencia que intenta transmitirse a lo largo de toda la obra. Aún más, la metamorfosis del personaje ayuda al establecimiento del tono y la atmósfera novelesca, ya que la reiterada referencia a la imagen de la tristeza flotante y su invasión en la mente de otros personajes, enfatiza el ambiente melancólico infiltrado en los personajes y destaca asimismo el sentido de la carencia:

Desde entonces, a veces, llega hasta el corazón de los humanos un sentimiento extraño: recuerdo, melancolía o deseo. Es Ondina, aunque ellos no lo saben, que ronda sin descanso por playas y litorales. (499)

8.1.2. El príncipe Once: un nuevo personaje inspirado en el canon infantil

En *Olvidado Rey Gudú* las referencias intertextuales a los cuentos infantiles de Andersen se perciben en muchas ocasiones. Además de la Ondina, que supone una recreación de la figura clásica andersiana, el Príncipe Once, que actúa como el

guardián de la Princesa Tontina, también es un personaje inspirado del cuento “Los cisnes salvajes” del mismo autor dinamarqués.

8.1.2.1. Relación con el personaje de Andersen y la originalidad

Pérez Díaz ha enumerado en uno de sus artículos los diversos modelos de manejo de los recursos del cuento de hadas tradicional que han adoptado algunas escritoras españolas en sus obras:

To exemplify the numerous and varied uses made by Spanish women writers of the fairy tale: 1) writing their own original fairy tales and/or lengthy adaptations or extensions of extant “classical” tales, 2) parody and metaphor, in which the fairy tale’s presence is reduced at times to intertextual allusion, and 3) passing references to fairy tales or their characters, some of which function as surrogate representatives for patriarchal values.⁵⁷⁰

Según esta afirmación, la forma de elaborar la historia del Príncipe Once en la novela matutiana pertenece a la primera categoría. A diferencia de la similitud en temas y motivos observados entre la historia de la Ondina y la de la Sirenita andersiana, aunque la escritora desarrolla el aspecto físico, el linaje familiar y la identidad de su personaje directamente derivados del cuento andersiano, es en realidad una nueva creación bastante original, que difiere mucho del argumento y del tema del cuento de Andersen. Entonces cabe preguntarse: si los dos relatos no tienen mucha relación entre sí ¿por qué Ana María Matute tiene que introducir los elementos en la presentación de su protagonista que recuerdan al cuento clásico y no inventa un personaje completamente original? ¿Qué función tiene este préstamo para la estructuración de su propia novela?

⁵⁷⁰ Pérez, Janet, “Spanish Women Writers and Fairy Tale: creation, subversion, allusion”, *A Journal of the Cíero Graduate Student Organization*, 8.1-8.2, 2008, p. 53.

En los párrafos siguientes analizaremos cómo estos elementos inspirados en el cuento de Andersen se adaptan a la nueva historia del Príncipe Once, e intentaremos encontrar una explicación razonable a las preguntas arriba planteadas.

La entrada del Príncipe Once en la novela tiene lugar en el Capítulo XI. El personaje aparece con la identidad de guardián de la Princesa Tontina, “la de más purísima sangre, auténtico linaje real e intachable dinastía”. (285) Como hemos señalado en el séptimo capítulo del presente trabajo, la historia de la infancia de Tontina supone una interpretación alegórica y simbólica del tema infantil, que se caracteriza por su respeto a una lógica maravillosa, desordenada y subversiva en contraposición al orden principal que domina la novela. Uno de los caracteres más singulares de la princesa es su origen, situado en el futuro, pues según la narración, se trata de un personaje cuya historia todavía no ha sucedido y que está “arrancada del tiempo” (285). Es decir, en cuanto a los episodios sobre la infancia de Tontina, la autora intencionadamente destruye el orden narrativo lineal y desarrolla un desorden temporal con el fin de enfatizar lo absurdo, lo subversivo y lo anormal de la lógica infantil en contraste con su entorno.

Desde esta perspectiva se puede decir que la inclusión de un personaje ya existente y muy conocido en el cuento clásico logra agudizar el efecto absurdo del traspase temporal que registra el texto novelesco. Pongamos unos párrafos de la novela para explicar mejor la situación:

Mi amada prima no suele acordarse de estas cosas. Pero creo mi deber decirles que soy el primo, en línea real vigesimotercera, de la Princesa Tontina. (345)

[...]

-Asíes –dijo el muchacho-, tal y como mi nombre indica: pues soy el Príncipe Once, el menor de los Once Príncipes Cisnes que todos conocéis.

Aquella suposición era en verdad peregrina. Nadie entendió a qué se refería. Nadie, excepto Almar, que súbitamente pareció despertar de su triste sensación de comparsa. Cerrando al fin la boca, tragó saliva, y ensoñadoramente manifestó:

-Oh sí, yo he oído o leído algo al respecto... Ved que atino a comprobar cómo lleváis tapado el brazo derecho, de suerte que todo se esclarece en mi

memoria...Y os digo que mucho me complace, al fin, haberos conocido, Príncipe Once.

[...]

-Oh, gracias, querido Príncipe Once. Sabed que desde ahora contáis con mi amistad y mi afecto. Pero decidme, ¿quién fue de vuestros hermanos, los Diez Mayores, y de vuestra hermana, la dulcísima y bondadosísima Elisa...o Leonor, no recuerdo bien? Os confieso que siempre he sentido una enorme curiosidad por saber qué fue de ellos.

- Es fácil comprenderlo, estimado Príncipe –dijo Once -. Todos nosotros aún no hemos sucedido, excepto para la clarividencia, que es vuestro mejor patrimonio. Como es costumbre, os adelanto que fueron muy felices, y tuvieron muchos hijos. (346-347)

Por medio del texto arriba citado sabemos que los personajes de la novela, a excepción del Príncipe Almíbar, desconocen la historia de “Los Once Príncipes Cisnes” porque está descrita como un suceso que ocurriría en el futuro; pero el lector sí lo conoce, puesto que sólo con la mención del nombre del personaje recuerda al cuento clásico andersoniano. De esta manera, la inserción del elemento del cuento clásico logra varios efectos estéticos. Primero, como el lector se entera de la situación antes del personaje, se consigue intrigar y captar el interés hacia la lectura; segundo, la conexión entre la Princesa Tontina y un personaje típicamente fantástico, -o maravilloso-, enfatiza la naturaleza igualmente fantástica del personaje femenino que intenta transmitir la escritora; y por último la mención de un personaje ya conocido consigue que el traspase temporal sea más fácilmente percibido por el lector.

Una de las funciones más fundamentales del personaje inspirado del cuento andersoniano es su aportación a la enfatización de la faceta incomprensible y misteriosa de la historia infantil de Tontina. El adjetivo “extraño”, al referirse al Príncipe Once, aparece desde la primera descripción sobre el aspecto físico del personaje: “Apareció ante ellos un extraño muchacho, al parecer, de la misma edad que la Princesa.” (344), y se repite muchas veces en textos posteriores. La autora, incluso, menciona directamente en su obra al escritor danés –aunque de forma anónima-, con el

mismo propósito de explicar la incomprendibilidad de la naturaleza infantil, representada por Tontina en contraste con el orden externo:

Lo que de ninguna manera podía explicar Tontina a Predilecto –puesto que ni ella lo sabía –era que aquel mismo Tiempo, pero Tiempo futuro, la habían regresado a ella hasta el Reino de Olar. Y que la historia de los Once Príncipes Cisnes aún no había sucedido: ni siquiera había nacido el hombre que la recogería y escribiría muchos años después. Así que, al parecer, todo entendimiento entre ellos era imposible. (392)

Por otra parte, Matute también aprovecha un detalle del cuento original andersiano para otorgar a su personaje una naturaleza fantástica bastante original, que consiste en la capacidad de traspasar libremente el tiempo:

Once es el menor de los Once Príncipes Cisnes que una malvada Reina encantó. Su hermana, la Princesa Leonor, empezó a tejer para ellos once túnicas de ortigas para devolverles su naturaleza humana, pero el Tiempo le jugó a Once una mala pasada, ya que Leonor no pudo, por falta de tiempo, terminar la manga de su túnica, y anda durante el día con un ala en lugar de brazo. Desde entonces, el Tiempo lo tomó bajo su tutela. Por eso puede montar en su corcel que galopa al derecho y al revés; al Norte y al Sur, al Este y al Oeste; y al revés nuevamente. (392)

De esta forma, se eleva el matiz fantástico de la novela y se le hace al Príncipe Once un personaje de naturaleza excepcional, porque aunque solamente se trata de un personaje secundario y no protagoniza ningún episodio novelesco, su naturaleza especial conduce a una relación muy suelta entre el personaje y la lógica narrativa que respeta la novela, y por lo tanto permite una presencia bastante libre del personaje en cualquier lugar del texto donde se necesite, sin la necesidad de preocuparse del marco temporal que restringe la narración. En realidad, la presencia libre del Príncipe Once en la novela es bastante recurrente, lo que facilita la interpretación de ciertas temáticas fundamentales, a las que vamos a referirnos seguidamente.

8.1.2.2. Interpretación fantástica sobre el retroceso a la infancia y la muerte

El Príncipe Once es un personaje muy independiente de *Olvidado Rey Gudú*. Igual que la Princesa Tontina, Once lleva en sí mismo un significado simbólico, relacionado con el tema de la infancia. A pesar de su identidad como guardián y miembro del séquito de Tontina, y de su participación en los episodios de la infancia de la princesa centrados en los Capítulos XI y XII -cuya función se refleja principalmente en el énfasis de la naturaleza singular de la infancia-, lo que realmente llama nuestro interés es su presencia tras la muerte de la princesa Tontina como un personaje misterioso y fantástico en ciertos momentos cruciales de otros personajes.

Como acabamos de mencionar, debido a su capacidad fantástica de poder traspasar diferentes periodos temporales, este personaje está libre de cualquiera de las múltiples líneas narrativas de la novela, -excepto la de la historia infantil de Tontina-, y aparece como una figura de carácter místico y apocalíptico, con cierta similitud con las Parcas, que presencia la muerte de ciertos protagonistas. Su participación en los diferentes episodios posee un fuerte sentido recuperador de la infancia. Con esta visión del Príncipe Once, los personajes recorren y recuperan las experiencias de sus propias vidas, y por medio de las distintas formas de interacción entre los protagonistas y Once se muestra simbólicamente el tono y la actitud que la escritora intenta transmitir a través de estos personajes.

Ahora veamos algunos ejemplos concretos. El primer escenario trágico en el que participa el Príncipe Once es el de la muerte de Tontina. Por medio del diálogo mantenido entre este personaje y el Príncipe Predilecto, se representa otra vez la singularidad que caracteriza al tema de la infancia en esta novela. A diferencia de la profunda tristeza que muestra Predilecto sobre la muerte de su amada, Once le ofrece una interpretación absurda e infantilizada del concepto de la muerte. Según su criterio, la muerte es nada más que un juego – el juego que se llama “No Volver Nunca” (484):

-Eso pasó hace tiempo. Hace tiempo, desde el día en que tú te alejaste y ya no nos escuchabas. Tontina murió entonces, no ahora.

[...] La verdadera Tontina ahora está jugando.

-¿Jugando? ¿Qué dices? No confundas más mi angustia, porque no puedo vivir sin saber dónde está y qué piensa, y qué dice...

-Nada. No dice nada. Está jugando a No Volver Nunca. (484)

Esta metáfora infantilizada del Príncipe Once presenta mucha afinidad con la idea planteada por Matute sobre el entendimiento de la muerte desde la perspectiva de los niños en su primera etapa literaria. Como señalamos en el cuarto capítulo, para los niños la muerte no es un suceso tan temible y doloroso como para los adultos. Por el contrario, lleva implícito cierto tinte lírico y sutil que añade otro significado. En este caso, en la muerte de Tontina percibimos un tinte parecido, aunque se expresa de forma más abstracta. En una obra como *Olvidado Rey Gudú*, en la que se reitera la amenaza del transcurso del tiempo y del inevitable destino de destrucción y olvido, la interpretación metafórica e infantilizada del Príncipe Once supone una explicación absurda, aunque consoladora, sobre el concepto de la muerte, y transmite al mismo tiempo un sentido místico y misterioso al tema discutido.

La segunda presencia del personaje místico tiene lugar en el episodio sobre la muerte del Príncipe Almar. Este personaje pertenece al grupo de los que conservan las cualidades más apreciables para la escritora, como la inocencia, el amor a la naturaleza, el ansia de saber y el espíritu anti-bélico:

Pero ni los años ni los cargos más altos cambiaron su naturaleza: seguía inmerso en un mundo inexpugnable de inocencia y sabiduría mezcladas; un mundo donde platicaba con los arroyos y las hojas, con el viento, la hierba y la tempestad. Si había que batirse, seguía de cerca el caballo del Rey –y en cierta ocasión le salvó la vida –, pero aunque conocía el manejo de las armas, y su brazo era fuerte y su naturaleza robusta –aunque espigado y bello–, tomaba con más placer el libro que la espada. Absorto en un ensimismado reino de palabras y ecos, ingenuo y grave a un tiempo, Almar aborrecía la sangre. (67)

A diferencia de la ambición de Ardid y del ansia por la expansión de Gudú, la forma de procurar la felicidad de este personaje consiste en el enriquecimiento interno, así como en su amor hacia Ardid. Aunque también es un personaje trágico que fracasa al intentar obtener la meta que persigue y que termina miserablemente por causa del amor no correspondido, el elogio de su naturaleza y la alabanza de los sentimientos puros se perciben por el tono narrativo que aplica la autora.

En este sentido, la presencia repentina del Príncipe Once ante Almobar que se encuentra con “su gran pena” (579) y le hace compañía en sus últimos momentos, enfatiza ese tono afirmativo que sostiene la escritora sobre las cualidades representadas por Almobar. Con la magia de Once, se recupera el escenario de la infancia de Almobar, y se canta al mismo tiempo la belleza de la naturaleza infantil:

-No eres viejo –respondió al fin-. Tú no puedes ser viejo, porque si no eres un niño por fuera, yo (que puedo ver el envés de la gente) sí percibo en ti un niño.
-¿De verdad? –dijo Almobar con escasa fe-. No puedo creerlo, querido Once.
-Pues es cierto –dijo Once-. Te veo del revés, tan claramente como a pocos distingo del derecho. Y veo a un niño muy hermoso: sabe jugar, sabe manejar toda clase de objetos y disponerlos bien, y lee: lee un libro escondido, que encontró olvidado...Y también es valiente, y tiene un corazón particular: pues veo algo en ti. (579-580)

Y la metáfora del juego de “No Volver Nunca” vuelve a aparecer. Igual que en el ejemplo anterior, todo el diálogo está barnizado de un tono místico y agnóstico, mezclado con un ligero matiz optimista que implica una sutil posibilidad de esperanza:

-Ah, temo que no sabré adónde ir... Porque allí (de donde tú siempre vuelves) no me dejarán entrar. ¡No, no me dejarán entrar! –repitió con un suspiro. Y su voz era igual a la de Tontina cuando pronunció las mismas palabras.
-No –dijo Once-. No podrás entrar.
-Entonces –dijo Almobar-, ¿adónde iré?
-No lo sé –Once encogió levemente los hombros. –En verdad, yo no lo sé...
-Dame la mano, al menos –murmuró Almobar.
Once le dio la mano, y Almobar partió. (580-581)

De forma contrastiva, los momentos anteriores a la muerte de los protagonistas Ardid y Gudú se relatan con un tono completamente pesimista. El matiz que domina los párrafos relacionados con la muerte de la Reina Ardid es la soledad y el remordimiento. La descripción absolutamente negativa de la muerte de la protagonista, significa el rotundo rechazo de ese modelo de vida, caracterizada tanto por sus ambiciosos deseos de autoridad, por el poder, la venganza y la conquista, como por la ignorancia sobre los valores fundamentales de la vida, tales como el amor y la inocencia infantil. Hay muchos momentos recuperados que pasan por la última memoria de Ardid, y para agudizar el remordimiento del personaje y lo incorregible de su equivocación sobre la vida, se establece que la reina reclame la presencia del Príncipe Once, mientras éste ofrece su ausencia, que simboliza la imposibilidad de recuperación y corrección de los sucesos pasados:

Traspasada de soledad, Ardid cayó de rodillas, las palmas de las manos apretadas contra los muros, clavando las uñas en ellos hasta sangrar. Sentía deslizarse entre los dedos las lágrimas de todas las historias que se deslizaban a lo largo del muro, mezcladas con su sangre; y clamaba: <<Regresa, regresa, Príncipe Once: tú, al menos, algo habrás dejado olvidado en este lugar...>>Pero Once no regresaba. (842)

La presencia de Once persiste hasta la última página de la novela. Por lo que respecta a la muerte de Gudú se destaca la ignorancia del personaje, o su equivocación sobre el verdadero significado de la vida, a pesar de sus innumerables éxitos en guerras y expansiones: “Con un débil grito, lloró por primera vez. Por él, por toda su vida, por su pérdida juventud y, sobre todo, por la gran ignorancia de cuanto le rodeaba.” (864) Por consiguiente, en cuanto a la presencia del Príncipe Once, se destaca el desconocimiento del rey sobre su identidad, y en este caso, el personaje tiene en sí mismo un evidente significado simbólico vinculado al valor esencial de la vida:

Creyó distinguir en el último momento a aquel extraño muchacho que acompañaba a Tontina. Ahora por fin liberaba su brazo del manto que lo cubría, y le mostraba su ala de cisne. Pero no supo nunca Gudú, porque no tuvo tiempo, quién era; no supo nunca Gudú si sobrevolaba al Dragón o, como todo, como todos, se hundía también en el inmenso e irreparable olvido de su vida y de todas las vidas. (864-865)

8.2. Aproximación al arquetipo del “sí-mismo”

En las obras más representativas de la segunda etapa literaria de Ana María Matute, llama la atención la presencia de un tipo de personaje con un evidente carácter místico y misterioso. Sin temor a equivocarnos, pensamos que son diferentes personificaciones del arquetipo denominado el “sí-mismo”, de acuerdo con las teorías psicológicas de Carl Gustav Jung y la crítica arquetípica literaria inspirada por el mismo científico.

La función semántica más llamativa de estos personajes es su estrecha conexión con el lema novelesco igualmente misterioso y abstracto, propio de la segunda etapa matutiana, y las relaciones existentes entre ellos y los personajes principales, generalmente infantiles, ofrecen otra posibilidad de interpretación del tema de la infancia.

8.2.1. Aproximación al término del “sí-mismo” junguiano

El “sí-mismo” es un arquetipo fundamental para todo el marco teórico psicológico de Carl Gustav Jung sobre su interpretación de lo inconsciente, que se puede entender como el propio “centro interior (núcleo psíquico)”⁵⁷¹ de “la totalidad

⁵⁷¹ Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Biblioteca Universal Caralt, 1964, p. 168.

de la psique” y también supone una fase clave para la realización del “proceso de individuación”⁵⁷²:

El <<s ímismo>> puede definirse como un factor de gu á interior que es distinto de la personalidad consciente y que puede captarse sólo mediante la investigación de nuestros sueños. Éstos demuestran que el <<s ímismo>> es el centro regular que proporciona una extensión y maduración constantes de la personalidad. Pero este aspecto mayor y más cercano a la totalidad de la psique aparece primero como una mera posibilidad innata.⁵⁷³

Según las estadísticas psíquicas, la forma personificada más habitual del arquetipo del “s ímismo” es una “figura femenina superior” para las mujeres, o “iniciador y guardián, anciano sabio, espíritu de la naturaleza” para los hombres;⁵⁷⁴ pero también puede tomar formas muy variadas según cada caso individual.⁵⁷⁵ Estas figuras personificadas del arquetipo son muy recurrentes en las creaciones de mitos, leyendas y cuentos de hadas de distintas regiones del mundo.

8.2.2. Andreea de *Pequeño teatro*

Por medio de *Pequeño teatro*, Ana María Matute demuestra desde la primera novela su afición por lo fantástico, lo subjetivo y lo simbólico. Gonzalo Sobejano califica esta obra como “un cuento entre fabuloso y folletinesco, al que la autora pretende dar densidad psicológica con monólogos interiores y cierto simbolismo.”⁵⁷⁶

Y Eugenio de Nora también se hace eco del tinte irreal que trasmite la obra:

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*, pp. 161-162.

⁵⁷⁴ “En los sueños de una mujer este centro está generalmente personificado como figura femenina superior: sacerdotisa, hechicera, madre tierra o diosa de la naturaleza o del amor. En el caso del hombre, se manifiesta como iniciador y guardián (un *guru* indio), anciano sabio, espíritu de la naturaleza, etc.”, *ibid.*, p. 194.

⁵⁷⁵ “Sin embargo, el <<sí-mismo>> no siempre toma la forma de un viejo sabio o una vieja sabia. Estas personificaciones paradójicas son intentos para expresar algo que no está comprendido en el tiempo, algo que es, simultáneamente joven y viejo.”, *ibid.*, p. 195.

⁵⁷⁶ Sobejano Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo 1940-1947 (En busca del pueblo perdido)*,

Más que novela, *Pequeño teatro* es un largo cuento, no enteramente fantástico, pero sí inverosímil, confuso y de vagos contornos, vitalizado casi únicamente por lo que tiene de angustiada elegía erótica de la adolescencia; de choque efectivo (aunque los tipos y la situación sean más bien figuras de sueño alucinado que seres de un mundo real posible) entre la ilusión, la aspiración ilimitada a la felicidad y al amor, y los límites insoportables de la vida.⁵⁷⁷

La mayoría de los comentarios críticos analizan la forma del texto y a los protagonistas más importantes, como el joven vagabundo Ilé Eroriak, el misterioso forastero Marco o la protagonista femenina Zazu.⁵⁷⁸ El tema central de esta obra reside en una alegoría de carácter fatalista y pesimista que compara el mundo con un teatro de marionetas, donde los hombres no son más que muñecos que viajan inconscientemente hacia su destino sin ser capaces de controlar sus propias vidas. Aunque esta alegoría es muy fácil de percibir y ha sido mencionada por los estudiosos, pocos de ellos se interesan por un personaje secundario –el anciano Anderea, que desempeña una función muy interesante tanto para la fabulación estructural como para la interpretación del tema fundamental. Entre las múltiples alusiones críticas sobre la novela, sólo encontramos dos menciones directas de este personaje: Gonzalo Sobejano acierta en mencionarlo, aunque lo hace de manera tangencial, en su interpretación del tema de *Pequeño teatro*: “Orienta la trama el paralelo simbólico entre el <<pequeño teatro>> de Anderea y el teatro pequeño, mezquino, de la vida real”,⁵⁷⁹ y Rafael María de Hornedo señala “la repetida intervención en la novela del teatrillo del marionetas del viejo Anderea”,⁵⁸⁰ sin entrar en un análisis más concreto sobre él.

op.cit., p. 316.

⁵⁷⁷ Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, *op.cit.*, p. 268.

⁵⁷⁸ En realidad, *Pequeño teatro* recibió en su época más reproches que elogios. Para algunos de esos comentarios, véase Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, *op.cit.*, pp. 34-35 y Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, *op.cit.*, p. 268, etc.

⁵⁷⁹ Sobejano Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo 1940-1947 (En busca del pueblo perdido)*, *op.cit.*, p. 316.

⁵⁸⁰ Hornedo, Rafael María de, “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 332.

A mi juicio, el anciano Anderea es como el primer personaje matutiano en el que se manifiestan representaciones correspondientes al arquetipo del “s í mismo” arriba mencionado, así como la figura pionera de los personajes posteriores que estarán categorizados en el mismo modelo.

En *Pequeño teatro*, aunque Anderea es sin duda un personaje secundario, su presencia persiste en todo el texto hasta el final de la historia. Si tenemos en cuenta la notable y repetida mención de la metáfora del mundo como teatro, se puede percibir el carácter excepcional de este anciano. Por una parte, se trata de una novela con fuerte tinte fatalista, donde las metáforas negativas que comparan a los protagonistas con muñecos son abundantes e incluso excesivas. Tales expresiones se encuentran en la narración omnisciente: “Miren era una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja”; (72) “Ilé Eroriak se incorporó y miró a Marco. La brisa levantaba el rubio cabello de su amigo, y, despeinado, tenía cierto parecido con la cabeza de cierto Arlequín que fabricó el anciano Anderea. Un muñeco de cabellos de color de paja, que yacía olvidado en el estante”; (127) o en el mundo interno de los personajes: “Zazu miraba a Miren, y pensó <<Es una gran muñeca muerta>>”; (71) “Y diré: <<No es un horrible pedazo de carne, es un corazón>>. Y te lo habré arrancado a ti, Zazu. Pero mi alegría considera en que tu corazón me amará a pesar de saberme un pobre muñeco, con los ojos llenos de veleros falsos”. (160) Y la descripción de la afición de la gente de la aldea por el espectáculo teatral representado por Anderea con sus muñecos agudiza el efecto satírico de la metáfora.

Sin embargo, por otro lado la figuración de Anderea es muy diferente de la de los otros personajes. Primero, se insinúa la naturaleza mítica y de carácter superior del personaje: “El anciano era jorobado y deforme, y en Oiquixa llamábanle Anderea. Él mismo tallaba sus muñecos, él mismo trenzaba sus historias. Amor y odio vivían, bajo la noche azul con estrellas de estaño, su pequeña vida de mentira”. (12) Es decir, esta figura es como el creador o iniciador, que desempeña el papel de controlador en vez de ser controlado, y el que manipula en vez de ser manipulado; además, frente a las

pasiones, angustias e ilusiones que muestran los otros protagonistas, Anderea mantiene una actitud ajena a los sucesos de su entorno. Toma una postura misteriosa, como un meditador o sabio, que se vincula con el modelo del “anciano sabio”, una de las figuras más típicas del arquetipo del “sí-mismo” junguiano: “Anderea pasaba el pincel sobre la cara del muñeco, en silencio, con una leve sonrisa”; (48) y además expresa una visión ideológica de carácter agnóstico que persistirá en los otros protagonistas matutianos de la segunda etapa que pertenecen al mismo arquetipo:

- ¡Oh, no puedo opinar! –dijo Anderea-. Yo también soy un muñeco.

[...]

-La vida tendrá el sentido que cada uno desee darle –dijo el anciano, sonriendo-. Pero mi opinión carece de valor. Tampoco interrogo a los demás. Soy un pobre viejo que vive aquí debajo, trabajando para comer. Esta es la única verdad. (107-108)

A pesar del espíritu agnóstico transmitido por medio del personaje, en el texto se insinúa al mismo tiempo la existencia de una especie de sabiduría profunda que reside en el mismo anciano, ya que con su observación acierta en desentrañar la trampa y la manipulación del misterioso forastero Marco, aunque mantiene una actitud observadora y callada ante todo el proceso:

-Sí sí Ya sé por qué Descuida. Ya sé que se lleva los fondos de la gran colecta; ya sé que se lleva el cursi *pendentif* de oro y esmeraldas de la señorita Mirentxu; ya sé que se lleva deudas a montones. Pero descuida, yo no diré nada. Yo nunca digo nada, Ilé Eroriak. Aquí solamente hablan los muñecos. (272)

Por último, la similitud entre Anderea y el arquetipo junguiano que toma la forma del “anciano sabio”,⁵⁸¹ se evidencia en la relación entre Anderea y el protagonista adolescente Ilé Eroriak. La estrecha relación entre los dos personajes reside más bien en el nivel espiritual. Como el único amigo de Ilé, Anderea es la persona que puede mantener una comunicación eficaz con el joven: “Pero de todas

⁵⁸¹ Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, *op.cit.*, p. 194.

estas pequeñas cosas de su alma, solamente un hombre sabio y comprendido. Era éste un anciano, dueño de un mundo mágico: un teatro de marionetas”. (12) Si el adolescente representa la pura ignorancia y el desconocimiento sobre la vida, Anderea, por el contrario, ofrece un aspecto antitético, caracterizado por la sabiduría mística que posee; el personaje infantil le tiene confianza, y recibe del anciano una especie de apoyo u orientación espiritual:

En tanto, libre y feliz con su exigua paga, Ilé Eroriak se dirigió al camino del faro ruinoso. En cierta ocasión, Anderea le dijo que el faro antiguo y derruido se parecía a él, porque también estaba en medio de las olas furiosas y acariciantes. Desde entonces, el muchacho hablaba a menudo con las ruinas, con un lenguaje especial que sólo él entendía. (23)

Y al final de la novela, la figura del anciano sabio desempeña el papel de acompañante y salvador, que con el ofrecimiento de una nueva salida, da consuelo al personaje infantil que experimenta un sufrimiento emocional por haber sido engañado:

Anderea le miró:

- ¡Oh, Ilé! –le dijo-. ¿Para qué odiar? No es fácil. No tiene sentido. No se puede odiar a los sueños. No se puede odiar. ¿Para qué?

[...]

-Anderea...Si no volviese el hijo de Joxé...¿Como anda siempre haciendo el tonto! Entonces, yo...

Anderea asintió

- ¡Bien, bien! De eso quería hablarte. Tú puedes muy bien manejar el decorado.

Ilé Eroriak cerró los ojos.

-Y luego, más adelante, tú verás como es fácil, aprenderás a manejar muñecos.
(282-283)

Ahora bien, en las citas anteriores observamos la técnica que ha utilizado Matute para expresar metafóricamente la existencia de una especie de sabiduría o lógica esencial por medio de la figura del anciano sabio. El simbolismo de Anderea representa características del arquetipo del “sí-mismo”; añade un tinte misterioso a

una novela de corte realista, y ofrece una orientación y apoyo espiritual al protagonista infantil durante el proceso de conocimiento del orden tanto interior como externo.

El modelo de figuración mítica de Anderea es bastante excepcional en el marco literario del primer periodo matutiano; y además, muy pocos personajes de la autora presentan similitudes semejantes -a lo mejor sólo el protagonista de “El rey de los zennos” puede considerarse como una excepción, ya que Ferbe también se puede interpretar como un símbolo personificado de la existencia de una orden superior o una sabiduría primitiva y profunda que el mundo humano todavía desconoce-.

Sin embargo, en la etapa fantástica de la misma escritora, observamos la existencia de una serie de personajes que representan características del arquetipo del “sí mismo”, que ofrecen muchas similitudes respecto al modelo descriptivo de estos personajes.

8.2.3. Observación del arquetipo del “sí-mismo” en la segunda etapa matutiana

Consideramos que los personajes que toman la forma del arquetipo del “sí mismo” en el segundo periodo literario matutiano, son el joven vigía de *La torre vigía*, el poeta anónimo de *Aranmanoth*, y el Príncipe Once de *Olvidado Rey Gudú*. A diferencia de la forma arquetípica del anciano sabio que adopta en *Pequeño teatro*, estos personajes toman una identidad de carácter fantástico o mítico, y su interacción con los protagonistas coadyuva en el desarrollo espiritual o “inconsciente” de los mismos. A continuación haremos un análisis de las características de estos personajes, así como de sus funciones en la estructuración novelesca.

8.2.3.1. La identidad mística y cambiante

Según las teorías psicológicas junguianas, además de la habitual figura superior, el arquetipo del “sí-mismo” también puede adoptar una forma más misteriosa que aparece como una combinación de juventud y vejez: “Sin embargo, el <<sí-mismo>> no siempre toma la forma de un viejo sabio o una vieja sabia. Estas personificaciones paradójicas son intentos para expresar algo que no está comprendido en el tiempo, algo que es, simultáneamente joven y viejo.”⁵⁸²

Teniendo en cuenta esta afirmación, los personajes simbólicos matutianos del mismo arquetipo, son una manifestación literaria de este fenómeno psicológico.

La identidad misteriosa y cambiante del joven vigía de *La torre vigía* es un buen ejemplo. Aparece al principio como un mendigo vagabundo con el protagonista que contrae su única amistad, y desaparece al día siguiente hasta que éste vuelve a identificarlo con la persona del vigía, casi al final de la novela. A través de la presentación del aspecto físico del vigía, la autora transmite conscientemente una sensación confusa, que insinúa la yuxtaposición de diferentes identidades y de distintas huellas temporales, que implica metafóricamente la naturaleza divina y mística del personaje y su posible vínculo con esa lógica natural primitiva, eterna y resistente del tiempo, señalada en el capítulo anterior:

Cuando llegué a lo más alto, y me asomé por sobre las almenas, el resplandor del amanecer me cegó. Hube de cubrirme los ojos: y, al liberarlos de nuevo, descubrí al vigía frente a mí mirándome. Esperándome, desde no sabía qué clase de mundo, ni qué clase de tiempo.

Era casi tan joven como yo, aunque los costurones que cruzaban su rostro lo desfiguraban hasta el punto de fingir una falsa decrepitud. Pero en cambio, sus ojos eran tan brillantes y vivaces, que me asaltó la duda de haberlos conocido antes: aunque no sabía dónde, ni cuándo. Y tan familiar me resultaba aquella mirada, que estuve a punto de recordar su nombre, edad y aun vida (cosas que, en verdad, desconocía totalmente). (154)

⁵⁸² *Ibid.*, p. 195.

Y cuando el protagonista, por fin, logra reconocer la identidad del vigía, se cuenta que tiene una experiencia casi mítica que aclara en cierto sentido la visión divina aunque vaga que le ha confundido durante todo el proceso de crecimiento:

En aquel momento, le reconocí

- ¿Por qué te fuiste aquella madrugada, sin decirme nada? –le reproché con una gran tristeza-. Y te di parte de mi caza, y era cuanto poseía. Tú prometiste combatir a mi lado...

Pero el vigía movió de un lado a otro la cabeza, como si no comprendiera mis palabras, las negara, o las rechazara.

Y, en aquel momento, estrechándome en círculo invisible, noté unas pisadas a mi alrededor, y supe que me rodeaba un silencioso testigo del tiempo aún no llegado a mí aquel tiempo que a menudo acechaba, o amenazaba mi existencia: sucedido y futuro a la vez. (160)

La identidad del vigía simboliza aquí una figura que queda libre del transcurso temporal y que actúa como testigo, observador e incluso predicador de ese orden primitivo misterioso que el protagonista percibe en el nivel de lo inconsciente. La referencia al tiempo “sucedido y futuro a la vez”, coincide con la afirmación de la escuela junguiana de la naturaleza “simultáneamente joven y viejo”⁵⁸³ de la forma personificada del arquetipo del “sí mismo”.

De forma muy parecida, la consciente confusión de la identidad del arquetipo del “sí-mismo” y el sentido mítico producido por ello, se evidencia en la presentación de la figura misteriosa del poeta en *Aranmanoth*. La presencia del personaje fantástico tiene lugar en el momento crucial de la transición de la infancia a la madurez de los protagonistas Aranmanoth y Windumanoth, ya que los protagonistas experimentan una profunda confusión que proviene de la pérdida de la identidad infantil y el desconocimiento del siguiente periodo de la vida. En este sentido, el poeta es como un orientador que les muestra la respuesta esencial de la vida humana. Igual que el vigía de *La torre vigía*, el arquetipo toma la forma de un hombre joven: “Las sirvientas se

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 195.

apresuraron a abrir y allí encontraron a un hombre joven, y muy bello a pesar de su aspecto descuidado, que suplicaba refugio ante la tormenta de nieve que se avecinaba”. (86) Cuando Aranmanoth le pregunta por el nombre, la respuesta del hombre se reviste de un tinte agnóstico y místico ya conocido para el lector:

-Me llamo un nombre distinto allá donde voy –contestó tras secarse con el dorso de la mano los labios mojados en un ademán que no estaba bien visto entre los moradores de la casa.

- ¿Por qué? –preguntó Windumanoth.

-Porque yo soy aquello que las gentes sueñan, o desean, o recuerdan. Por eso, allá donde voy, recibo un nombre distinto.

- ¿Y aquí qué nombre traes? –le preguntaron los muchachos al unísono.

-Aún no lo sé –dijo el muchacho tras una pequeña vacilación-. La verdad –y sonrió con ligera picardía –es que no lo sé aunque si lo supiera no lo diría. Si os sirve de algo, os diré que podréis llamarme el poeta. (86)

Las expresiones de “yo soy aquello que las gentes sueñan, o desean, o recuerdan” señalan casi explícitamente que el significado simbólico de este personaje está vinculado a los elementos más esenciales de la psique humana - el “sí-mismo”, y la frase “Me llamo un nombre distinto allá donde voy” insinúa el cuestionamiento de la verdadera identidad y edad del personaje a pesar de la juventud física que representa, es decir, el carácter “simultáneamente joven y viejo”, y la actitud de incógnita que potencia la mezcla de sabiduría y agnosticismo observada en otros personajes vuelve a notarse: “La verdad –y sonrió con ligera picardía –es que no lo sé aunque si lo supiera no lo diría.”

Todos estos rasgos presentan mucha similitud con el modelo de figuración del vigía de *La torre vigía*. En realidad, la técnica matutiana de dar una identidad mística y al margen de la lógica temporal a los personajes que representan el arquetipo arriba mencionado es coherente y continua en casi todas las obras relativas de su segunda fase literaria, si recordamos que el Príncipe Once –el arquetipo del “sí-mismo” en *Olvidado Rey Gudú* también habrá sido dotado de la fantástica capacidad de traspasar el tiempo.

8.2.3.2. Función para el autodescubrimiento o integración espiritual del protagonista infantil

Una de las más notables diferencias registradas en la segunda fase literaria de Ana María Matute, a pesar de su completa adhesión al género fantástico y maravilloso, consiste en el sutil tinte positivo que muestra la autora, indicativo de una posible vía de resolución de las angustias mentales que habrán torturado a sus protagonistas y de la esperanza de una reconciliación consigo mismos, o sea, una integración espiritual que supone la antítesis del tema de la carencia, que es uno de los sufrimientos mentales más habituales en los protagonistas matutianos.

Por este motivo, en las obras de la nueva fase matutiana observamos una narración más profunda en comparación con las anteriores, que generalmente ofrecen un reflejo subjetivado del impacto de las problemáticas en el individuo o la demostración de la psicología singular, particular, o deformada de los personajes. En estos nuevos textos se percibe de manera notable el esfuerzo de la autora de ir a lo más profundo del desarrollo psicológico de sus protagonistas. La descripción de una visión vaga, misteriosa, de carácter fantástico, realizada en el nivel de lo inconsciente de los personajes, revela el nuevo esfuerzo matutiano. En este sentido, *La torre vigía* es el ejemplo más típico de narración relacionada con lo inconsciente, y parte de *Aranmanoth* también presenta unas características semejantes. En ambos casos, el personaje que representa el arquetipo del “sí-mismo” desempeña una función fundamental en el texto novelesco.

Hemos mencionado en el séptimo capítulo la existencia de dos visiones que convergen en el mismo protagonista de *La torre vigía* –una visión normal de un adolescente y otra visión mítica y divinizada que revela gradualmente al protagonista la existencia de una lógica primitiva y superior que permitirá la integración espiritual

del individuo. Estas dos visiones se pueden entender como las narraciones centradas respectivamente en la conciencia y en el nivel de lo inconsciente del mismo personaje.⁵⁸⁴

En los textos centrados en lo inconsciente del protagonista anónimo, el joven vigía aparece como la única figura de ese nivel espacial—representado en la novela por la torre—, y simboliza una fuerza mítica y positiva en auxilio del protagonista en su proceso de descubrimiento de ese profundo conocimiento del “Gran Combate”, así como en la integración espiritual de sí mismo. Aunque declara su desconocimiento e ignorancia como los otros ejemplos matituanos que representan el mismo arquetipo, el verdadero significado simbólico del vigía es su conexión con la lógica primitiva esencial descrita en la novela:

-Yo no sé nada —negó—. Sólo vigilo, sólo espío lo que ocurre, o lo que pudiera ocurrir, en la lejanía... Soy un hombre alerta, y nada más.

Pero al decir estas cosas, tan punzante me pareció la mirada de sus ojos, que parecía atravesar el aire, el confín de la tierra y la piel del cielo. Pues eran iguales a dos flechas disparadas por el tiempo y el mundo, hacia otro tiempo y otro mundo para mí indescifrables. (154-155)

La residencia del vigía —“lo más alto de la torre” (156) es una imagen simbólica que supone la antítesis de la tierra del Barón Mohl. En contraposición con la injusticia, el sufrimiento y las angustias del mundo inferior, la torre simboliza un espacio inconsciente o, “los más altos grados de la conciencia” según la afirmación de Ruth El Saffar, donde el protagonista “logra liberarse del choque de opuestos que tanto le angustia”,⁵⁸⁵ “Una vez en lo alto de la torre, me sentí liberado de toda la angustia, recelo y aun mezquindad en que me sabía atrapado de día en día.” (156)

⁵⁸⁴ En los ensayos críticos sobre Ana María Matute se encuentran muy pocas alusiones a las teorías psicológicas para la interpretación de sus textos. Sólo Ruth El Saffar ofrece una perspectiva psicológica afirmando que “[E]n la ficción creada por Matute hay una muy marcada división entre la conciencia y la inconsciencia. La lucha por reunirlos —por restablecer Edén— forma la base de su obra.” Aunque esta afirmación es demasiado general, y no explica bien el tema de muchas obras de la primera etapa literaria de Matute, sí que es apropiada para resumir la situación de la novela *La torre vigía*. Véase a El Saffar, Ruth, “En busca de Edén: Consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 225.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 228.

Precisamente en este espacio simbólico, encontramos la descripción de Matute, -singular e inédita-, sobre una eficaz comunicación entre el protagonista anónimo y el vigía, ya que en las obras anteriores la comunicación se describe como una tarea imposible:

Y así fue avanzando, y ensanchándose, el débil diálogo comenzado entre el vigía y yo. Un lazo cada vez más fuerte nos unía; y llegó a ser tal nuestro entendimiento, que muy pocas palabras nos bastaban para llegar a un común interés en nuestra plática. En verdad, estábamos ligados por invisible dogal, que nos amarraba uno al otro, en indisoluble ligadura; una enlazada memoria, aún no entendida por mí ni por él, nos envolvía. Y sabemos que, algún día, nos revelará el estado más alto de la naturaleza a que pertenecemos. (156)

El párrafo arriba citado se puede entender como una descripción metafórica de cómo el individuo se da cuenta del profundo conocimiento interior –el “sí mismo”, y llega al último paso del proceso de integración espiritual, que se asimila al llamado “proceso de individuación”⁵⁸⁶ psicológica junguiana. La eficaz comunicación y la identificación del protagonista con el vigía se señalan de manera más clara y sencilla la realización final del proceso de integración del personaje –aunque este proceso es de duración corta y fracasa al persistir hasta el final de la novela-.

De forma semejante, el poeta en *Aranmanoth* que desempeña el papel de orientador o guía fantástico en el proceso del autodescubrimiento de Aranmanoth, también enriquece la técnica que Ana María Matute dedica a la descripción de lo inconsciente. Como hemos mencionado anteriormente, el poeta aparece cuando Aranmanoth se enfrenta a un momento crucial -la transición de la infancia a la madurez-, y experimenta una confusión dolorosa sobre la naturaleza de su identidad, y sobre su conocimiento del mundo: “Aranmanoth no acababa de entender el consejo del hada, y todo en él eran dudas y preguntas a las que nadie podía responder.” (92) Por el contrario, el poeta, con su relación fantástica con el mundo de lo inconsciente, actúa como guía espiritual del joven: “Aramanoth sabía –desde la primera visita lo

⁵⁸⁶ Jung, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, op.cit., pp. 157-228.

supo –que aquel hombre tenía mucho que ofrecer y que enseñar al joven confuso y perdido que era él.” (96)

En esta novela, el espacio de lo inconsciente se metamorfosea en “el más profundo y oscuro corazón del bosque”, (98) la imagen más conocida y habitualmente relacionada a la fantasía en la obra de Matute. No faltan descripciones que señalan esta asimilación entre el bosque y lo inconsciente humano, como por ejemplo: “El bosque era otro. Era un territorio que, de improvviso, se apoderaba del rumor y del olor de la más remota memoria”, (98) y la descripción sobre el “Gran Señor del Bosque”: “Y entonces algo se levantó ante los ojos de Aranmanoth, algo que parecía provenir de sus primeros recuerdos o de una memoria que, tal vez, existía desde antes de su nacimiento.” (98)

El mismo “Árbol de la vida” se puede interpretar también como la forma materializada y simbólica del “sí mismo”, ya que forma parte del centro del bosque simbólico y contiene todo el conjunto de los significados transmitidos por la misma imagen del bosque:

-Lo único cierto es que estás ante el Rey del Bosque..., y ¿sabes una cosa? En él anidan nuestros más oscuros sueños. Con toda sinceridad te diré que si este árbol es venerado es porque en él se depositan todos los deseos, la ira, el amor y la desesperación de los humanos. Pero también la esperanza. Y por eso verás lo que verás esta noche. (99)

Bajo este árbol y con la explicación del poeta místico, ambos como símbolos del “sí mismo”, se revela al protagonista adolescente, por medio de unas ilusiones fantásticas y oníricas, la parte oscura del “corazón humano” (95) como “la confusión, el terror y la soledad de la especie humana”. (100) Esta anécdota de naturaleza fantástica y onírica en la que participa el poeta, tiene una función enlazadora en la estructuración novelesca, porque no sólo significa la terminación de la etapa infantil de Aranmanoth, sino que también insinúa el final trágico de las aventuras de búsqueda que los protagonistas emprenderán en el siguiente episodio, al tiempo que enfatiza el

ambiente depresivo del orden humano que supone una amenaza constante para los protagonistas jóvenes: “Pero el depredador se agazapaba en lo más escondido de su ser y martilleaba. Sólo la muerte podrá detener aquel martilleo que se parecía demasiado a una advertencia.” (104)

Mientras tanto, el poeta –representación del arquetipo del “sí mismo”- desaparece misteriosamente una vez que termina la experiencia relacionada con lo inconsciente ocurrida en el bosque de la noche: “Aranmanoth se incorporó y le tendió la mano, no sabía si en gesto de amistad o en demanda de protección. Pero el poeta ya no estaba a su lado. Había desaparecido entre los árboles como poco antes desapareció el rumor de las gentes”, (104) para volver a aparecer al final de la novela y reiterar el canto de alabanza sobre el espíritu que representa Aranmanoth:

Pasaron los años, muchos años, y otro joven poeta de ojos negros llegó hasta aquel lugar. Y esta vez, los que escucharon la historia de Aranmanoth se quedaron cautivados y atónicos ante las palabras del joven. <<¿Será cierto lo que este hombre cuenta?>>, se preguntaban los unos a los otros. Y subían a la ermita donde quizá Orso aún mantenía sus ojos cubiertos con las manos. O quizá había desaparecido para siempre. Después, iban en busca del Manantial y buscaban en el fondo del agua la cabeza de Aranmanoth, sus cabellos largos como espigas y aquel collar de amapolas que, según se decía, era la sangre que brotó de su garganta y el origen de las que, verano tras verano, aparecen en los trigales. (190-191)

Rasgos similares se encuentran también en el Príncipe Once de *Olvidado Rey Gudú*. Si consideramos al personaje como una representación personificada del “sí-mismo”, o mejor dicho como símbolo de la primitiva memoria de la infancia arraigada en los personajes, su presencia en el momento de la muerte de ciertos protagonistas puede entenderse como el ofrecimiento de la fusión de lo consciente y lo inconsciente de los protagonistas. Algunos logran cierta integración aunque de forma parcial -como el caso del Príncipe Almar-, mientras otros fracasan al realizar tal proceso, como les sucede a Ardid y a Gudú. Teniendo en cuenta el análisis ya

realizado sobre el mismo personaje, no realizaremos una observación concreta aquí para no caer en la repetición.

Capítulo IX. Análisis de los objetos simbólicos

En los ocho capítulos anteriores hemos analizado el tema de la infancia en la obra de Ana María Matute en las dos etapas de su creación, centrándonos tanto en los temas referidos al tópico infantil como en las diversas formas interpretativas, y teniendo como centro de discusión, en la mayoría de los casos, a los personajes infantiles y adolescentes situados en diversas circunstancias y ambientes.

Tomando en conjunto la novelística de Ana María Matute, a pesar de los notables cambios temáticos, genéricos y retóricos observados en las dos etapas, no dudamos en afirmar que estamos tratando de una serie de textos con un estilo peculiar, muy personal, caracterizado por lo poético, lo subjetivo y lo simbólico.

El manejo del simbolismo es una de las técnicas más importantes del estilo narrativo de Ana María Matute. Los objetos metafóricos y simbólicos abundan en toda su obra, y suponen un elemento fundamental para el entendimiento de su novelística. Algunas imágenes aparecen en toda la narrativa, como las de la isla y el fuego; otras se ven solamente en la primera etapa, pero se presentan de forma recurrente, por ejemplo el muñeco y el teatro de marionetas; otras no son tan notables en la primera fase, pero logran un significado nuevo y desempeñan una función importante en la estructuración novelesca de cierta obra de la segunda etapa, como sucede con la torre en *La torre vigía* y con la piedra azul en *Olvidado Rey Gudú*.

Aunque la gran capacidad de Matute de exteriorizar las emociones infantiles internas por medio de objetos simbólicos ha sido discutida en una parte del Capítulo V, donde centramos nuestro análisis en algunos paisajes y objetos naturales -la luna, el agua y el bosque- pertenecientes sobre todo a obras de la primera etapa, en el presente capítulo vamos a continuar el análisis del simbolismo matutiano de forma más sistemática, ya que pretendemos elaborar una exposición completa de objetos simbólicos, muchos de los cuales tienen un notable carácter neofantástico, en el conjunto de la novelística de la autora. Este capítulo también es una parte

complementaria para el estudio del tema de la infancia, porque casi todos los símbolos están vinculados a esta temática.

9.1. La isla

La isla es uno de los objetos naturales de significado más personal en la obra de Matute. Aunque tiene el sentido metafórico de soledad y de aislamiento individual, como sucede en *Primera memoria*, cuando el narrador se refiere a la situación marginada de la familia de Manuel Taronj í-“Ellos eran como otra isla, así en la tierra de mi abuela”;⁵⁸⁷ (43)- o en *La trampa*, donde simboliza la soledad de casi todos los personajes de la novela,⁵⁸⁸ observamos que en la mayoría de los casos la isla, como imagen constante en las dos etapas de la obra de Matute, casi siempre está descrita como un objeto simbólico, de características muy parecidas a las de la infancia o la juventud. Es decir, en el marco literario matutiano, la isla en sí misma es un símbolo de la infancia. El simbolismo de la isla ha sido señalado directamente por la misma autora en una entrevista:

Puede permanecer en cierta manera algo que lo que fue aquel niño, pero el niño deja de existir, desaparece. La infancia es como una isla. Yo me pregunto: << ¿Dónde estarán esos niños?>> Siempre he dicho que los adolescentes tienen la mirada perdida, que no es más que el reflejo de lo que queda de su niñez. No

⁵⁸⁷ En una entrevista, Ana María Matute también compara la soledad de la protagonista de *Primera memoria* con una isla: “Es (Matia) un ser que está marginado de todo y encima es una niña. Es la soledad máxima. La isla, por antonomasia. Yo siempre digo que yo soy una isla. Pero con un buen archipiélago alrededor. Cuando desde niña te obligan a ser tú, a ser una isla, te cuesta mucho formar parte de un archipiélago. Se consiguen, pero es difícil.”, Farrington, Pat, *op.cit.*, p. 79.

⁵⁸⁸ Según la afirmación de Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández: “No sólo la familia constituye una isla dentro de la isla comunidad mallorquina, sino que cada uno de los individuos que componen la trampa es también una isla.” En su análisis literario sobre la novela *La trampa*, Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández interpretan la isla matutiana como símbolo de la “infinita e insalvable soledad” del individual, y alistan muchas citas sacadas de la novela como prueba de su afirmación. Véanse a Guillermo, Edenia; Hernández, Juana Amelia, *Novelística española de los sesenta*, New York, Eliseo Torres&Sons, 1971, pp. 168-169.

saben cómo emprender el viaje hacia el continente desconocido que es el mundo de los adultos; no saben hacia dónde han de dirigirse.⁵⁸⁹

9.1.1. La isla como símbolo de la propia infancia

Como símbolo de la primera etapa de la vida, la isla representa características multifacéticas vinculadas a la infancia, algunas de las cuales son incluso contradictorias. En primer lugar, desde la perspectiva positiva, la isla con su naturaleza apartada e independiente, está considerada como un lugar de refugio en contraposición al “continente”, que es la expresión metafórica que hace referencia a la vida o al mundo de los adultos. Según el criterio de Matute, la pérdida de la infancia convierte a sus personajes en “náufragos” porque, situados en la transición de la adolescencia a la madurez, experimentan sentimientos de carencia, confusión, o incluso repugnancia hacia el futuro, como náufragos arrojados de la isla de la infancia: “(Los adolescentes) Tienen mirada de náufrago. Les han arrojado de la isla, de la infancia. Van hacia el continente. Van nadando, ven una playa con una selva. No saben... ¡Qué miedo! ¡A lo mejor hay caníbales...!”⁵⁹⁰

Por consiguiente, se iguala el concepto geográfico de la isla con el periodo infantil. Así en los textos novelescos matutianos se suele describir la isla de dos formas: por una parte se alude a ella como lugar de refugio que puede colmar el sufrimiento o las sensaciones negativas de los personajes; o en otras ocasiones, la autora trata este objeto natural como una materialización de la parte más absurda, fantástica e ilógica de la infancia, creando así la imagen de unas islas excéntricas. En este sentido, citamos estas palabras de la propia Matute para justificar nuestra afirmación:

⁵⁸⁹ Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, p. 32.

⁵⁹⁰ Farrington, Pat, *op.cit.*, p. 77.

-Si tuvieras que dibujar un mapa personal donde colocar el territorio mágico al que recurríste para colmar la soledad que sentías de niña, de adolescente y de mujer, ¿qué forma tomaría?

-Una isla, desde luego sería una isla. Y si fuera una isla nórdica, mejor todavía, para meterme en su selva de bosques y disfrutar de ella.⁵⁹¹

En las novelas de la autora se pueden encontrar muchas alusiones a la isla que representan las características arriba mencionadas. Por ejemplo, la isla de Santa Catalina en *Primera memoria* es el lugar donde se refugian Borja y Matia de la vida aburrida y asfixiante de los adultos. La isla tiene un carácter misterioso y excepcional según el criterio infantil, porque es una especie de paraíso que sólo permite el acceso a los dos chicos protagonistas –aunque esta situación cambia posteriormente por el descubrimiento del cadáver de José Taronj y la consecuente intervención de Manuel:- “Pero Santa Catalina era sólo de Borja y mía” (36) y la isla también es el sitio secreto donde los niños depositan sus “tesoros” de la infancia:

Dentro de la *Joven Simón* guardaba Borja la carabina y la caja de hierro con sus tesoros: el dinero que robábamos a la abuela y a tía Emilia, los naipes, los cigarrillos, la linterna y algún que otro paquete suyo misterioso, todo ello envuelto en un viejo impermeable negro. (37)

Por otra parte, el significado simbólico de la isla como representación de la naturaleza misteriosa, particular y fantástica de la propia infancia se evidencia en el cuento “Los niños buenos” de la colección *El tiempo*. El cuento empieza con un párrafo que describe en primera persona un dibujo imaginario que visualiza el mundo interno de un niño. Se destaca la irracionalidad y la ilógica del orden infantil, y vemos que la imagen de la isla vuelve a aparecer y forma parte del mapa dibujado como una representación del desorden fantástico y excéntrico de la naturaleza infantil:

A veces pienso cuánto me gustaría viajar a través de un cerebro infantil. Por lo que recuerdo de mi propia niñez, creo debe de tener cierto parecido con la paleta

⁵⁹¹ Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *op.cit.*, pp. 181-182.

de un pintor loco; un caótico país de abigarrados e indisciplinados colores, donde caben infinidad de islas brillantes, lagunas rojas, costas con perfil humano, oscuros acantilados donde se estrella el mar en una sinfonía siempre evocadora, nunca desacorde con la imaginación... (111)

En segundo lugar y de forma contradictoria, la naturaleza apartada de la isla no sólo simboliza la parte positiva de la infancia -como el refugio espiritual o como el lugar en el que se abrigan las fantasías e imaginaciones de la propia infancia-, sino que su carácter solitario también transmite las ideas de inaccesibilidad, incomunicación e irreconciliación del periodo infantil, en contraposición con el orden de los adultos. En la misma novela *-Primera memoria-* aparecen varias situaciones en las que Matia compara su propio mundo infantil con una isla que sirviera de refugio frente al resto del mundo: “Contra todos ellos, y sus duras o indiferentes palabras; contra la ausencia de mis padres, tenía yo mi isla: aquel rincón de mi armario donde vivía, bajo los pañuelos, los calcetines y el Atlas, mi pequeño muñeco negro”. (118)

En este sentido, el símbolo de la isla enfatiza de forma más vívida la interpretación matutiana sobre la naturaleza singular de la infancia, a la que se concibe como un espacio solitario, imposible de ser incorporado al siguiente periodo de la vida, según hemos señalado en los capítulos anteriores. En el cuento “La isla” de *Tres y un sueño* se observa una buena manifestación de esta característica, donde la isla de Perico, símbolo fantástico de la eternidad infantil, tiene un carácter flotante, -un estado inestable que dificulta el acceso de los demás-, y no puede ser comprendido desde el criterio general de los adultos:

Vamos, Aya, ven pronto, no seas pesada: mi isla no tiene mucha paciencia. Fui navegando por todas las costas y quise invitar a mucha gente;[...] Yo les dije: <<Devolvedme la visita, yo también tengo agua, la beberás de una fuente que nace del centro mismo de la isla.>> Pero ellos no entendían, y decían sólo: <<Hay temporal.>> (70-71)

9.1.2. La isla en *Olvidado Rey Gudú*

La imagen de la isla es importante en la novela *Olvidado Rey Gudú*. Entre las cuatro direcciones geográficas de diferentes significados simbólicos que forman parte del mapa de la estructura de “paracosmos” en la novela, el Sur, que simboliza “los sueños, lo imposible y la mentira”, (55) está representado precisamente por una isla –la isla de Leonia-. Muy parecida a las características del habitual simbolismo de la isla en la primera etapa matutiana, la isla de Leonia, como símbolo de los sueños de la juventud, también tiene elementos contradictorios. Es una combinación de deseo y desilusión, de encuentro y pérdida, e interpreta de forma poética y fantástica uno de los temas más fundamentales de la novela, que es la contraposición entre el recuerdo y el olvido.

La imagen de la isla de Leonia es constante en *Olvidado Rey Gudú*. Se menciona por vez primera en el Capítulo IV, titulado “Historia de la pequeña Ardid”, donde se cuenta la miserable infancia de la protagonista –Ardid- o, como afirma Janet Pérez, de esta “princesa-niña-sin-infancia”,⁵⁹² ya que la infancia del personaje es un periodo triste, destruido por la guerra, la pérdida de familia y el deseo de venganza que había jurado Ardid como meta más importante de la vida.

En este contexto, el descubrimiento de esta isla de singular hermosura supone una ilusión en contraste con la miserable realidad en la que se encuentra la niña:

Llevaba por un desconocido impulso, Ardid la acercó a su ojo derecho y a través de su agujero miró hacia el mar. Estremecida, pensó que jamás el mar, el cielo y la tierra le habían parecido tan hermosos. Y súbitamente, de entre la bruma dorada que brotaba de las olas, Ardid creyó descubrir cómo se alzaba una isla extraña: era de un verde esmeralda y giraba sobre sí misma, lentamente. Y antes de que pudiera dar la vuelta entera, antes de que pudiera ver lo que había al otro lado, desapareció entre la espuma tal como había aparecido. (106-107)

⁵⁹² Pérez, Janet, “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 49.

Descrita de forma misteriosa, la isla representa los sueños infantiles, o mejor dicho, la figura imaginaria del paraíso perfecto e idealizado que la niña nunca conoce. Esta imagen fantástica aparece de vez en cuando en la mente de la protagonista, y si por una parte añade el tinte fantástico y poético a la narración, por otra supone el lamento por las carencias del personaje:

Apenas la Reina Ardid terminó de leer aquella misiva, levantó los ojos, inundados de una luz muy particular. <<Ay, la Isla de Leonia...¿existía alguna niña en el mundo, que no sueñe con ella...?>> Y de pronto la volvió a ver, con un dolor y amor inmensos, recuperando su corazón de siete años. A través de una piedra azul, horadada y partida en dos mitades, su mirada de niña pudo atisbar, por vez primera, una isla que giraba sobre sí misma, como un sueño imposible de alcanzar, <<la isla de Leonia...>>. (524-525)

Un brusco viraje del tono narrativo con respecto a la isla de Leonia tiene lugar cuando Ardid pisa ese espacio como consecuencia del segundo matrimonio de su hijo Gudú. A medida que Ardid conoce la historia del enriquecimiento y la prosperidad de la isla, basada en la piratería y la muerte, y sobre todo cuando la Reina Leonia le revela la predicción de la inevitable desaparición de la isla, el mensaje simbólico que transmite este lugar cambia de lo positivo a lo negativo. La isla deja de ser la representación del encuentro, el sueño idealizado y la imaginación de la perfección, y pasa a revelar la pérdida y la carencia.

La gente de la isla es vista por Gudú como “Gente rica, suntuosa y efímera; durarán poco.” (553); la Reina Leonia se considera “el último reducto de los sueños” (543) y su predicción revela directamente el destino apocalíptico de su isla y conduce al cambio del tono narrativo, de una alegría efímera y falsa a la tristeza y el pesimismo:

Esta Isla es, en realidad, un antiguo corazón, una antigua luz, un antiguo amor, una antigua vida..., aunque, tristemente, pronta a desaparecer. El día en que yo muera (y no lo olvidés, Ardid querida), la Isla partirá conmigo, y jamás regresará –Leonia suspiró-. [...] Y nuestra desaparición (como todas las desapariciones, tenedlo por seguro) abrirá un gran vacío...en el mundo. (542)

Para enfatizar el tema de la carencia que conlleva el simbolismo de la isla, se le revela al lector la parte oculta y desconocida del lugar, presentado en la última madrugada antes de la partida de Ardid:

Allí no había ancladas naves, suntuosas y doradas, ni vestigios de fiestas ni placer. Un espectáculo desolado, desierto y reseco se ofrecía a sus ojos. Y el sol naciente únicamente arrancaba destellos a un suelo recoso, sembrado de cascotes; trozos de loza o mosaicos que algún día fueron hermosos; trozos de espejo roto, que a los primeros rayos del día semejaban estrellas efímeras, fugaces. (555)

El aspecto destructivo, desolado y abandonado de la otra parte de la isla representa también la destrucción del paraíso imaginario, así como la fragilidad y la falsedad del recuerdo frente a la realidad y el irreversible transcurso del tiempo:

Junto al último resplandor del sol se borró, tras suave y dorada bruma, la Isla de Leonia. Un frío conocido, pero infinitamente más triste que nunca le pareciera antes, la obligó, tanto a ella como a sus damas, a envolverse en chales. Y mordiendo el largo lamento que huía de su garganta, se dijo que, por vez primera, entendía las ya lejanas palabras de Volodioso, cuando dijo que la Princesa Salvaje no era una mujer ni un amor. En el cada vez más difuso contorno de la Isla de Leonia, Ardid supo que se despedía para siempre del último jirón de su, tal vez, desaprovechada juventud. (555)

De esta manera, desde el Capítulo XVI la función de la isla de Leonia se convierte en un símbolo destinado a las lamentaciones negativas. Sigue simbolizando el sueño infantil o la juventud, pero el tinte que transmite es de amargura y tristeza, como se observa a través de las exclamaciones de Ardid en los capítulos posteriores: <<Dios mío –se dijo Ardid-. Todo era un sueño, o un recuerdo... Todo esto son los restos de los sueños, de los piratas que el mar devuelve a la tierra, por inútiles... >> (555); o “Sí, la Isla se ha perdido, Ardid, y las islas errantes, como la juventud, no regresan.” (730)

Otra alusión a la imagen de la isla en esta novela se relaciona con la muerte del hijo primogénito de Gudú –el Príncipe-oscuro: Gudulín-. Después de la muerte del personaje en la niñez, se convierte en una isla flotante por encima del mar, que es un obvio símbolo de la soledad infantil y su imposibilidad de incorporación al orden normal:

Y el mar llegó por fin un día: porque el mar es tan grande y generoso, como temible. Y lo llevó con él, y lo hizo isla: pero isla sin raíces, flotante como una nave que surca, sin parar, todos los mares del mundo. Y desde entonces, Gudulín-isla navega y navega, tan solitario como fuera en su vida de niño. A veces, se aproxima a ciertos litorales donde aún vaga –y vagará por siempre –Lontananza-Tristeza. Y los dos se reconocen, y luego los dos se alejan uno de otro. (724)

En resumen, lo que acabamos de hacer es una observación de cómo la autora utiliza la imagen de la isla como símbolo de la infancia o la juventud en varias obras que abarcan las dos etapas de su creación literaria. Cabe añadir que para simbolizar el concepto de la infancia, además de la isla Matute utiliza otro objeto –el barco, aunque éste aparece en menos ocasiones-. En “Algunos muchachos” por ejemplo, encontramos un párrafo que describe la infancia perdida como un barco hundido en un lenguaje poético. Teniendo en cuenta la similitud entre los dos objetos simbólicos, sólo nos limitamos a poner una cita en este caso:

Un barco se hundió detrás de su memoria. No tenía nada que ver con sus padres, ni con sus amigos, ni con sus maestros. Era un barco que él pilotó, en un tiempo. Ahora, sin zozobra, lo contemplaba hundirse lentamente. Pero no en el mar, sino en algo seco, acaso fosforescente: como un desierto, al amor de innumerables y extraordinarias estrellas. (11)

9.2. El muñeco

El muñeco también es un objeto simbólico estrechamente relacionado con la infancia. La frecuente mención de esta imagen se encuentra principalmente en las

obras de la primera etapa literaria de la autora, en las que este objeto transmite significados distintos: el muñeco puede desempeñar el papel de interlocutor imaginario para los niños, que revela el juicio propiamente infantil de los personajes, como en el cuento “La rama seca” y en *Primera memoria* con el muñeco Gorogó. En otros textos como *Pequeño teatro* y *Los Abel*, el muñeco se convierte en un símbolo que representa la impotencia de ciertos protagonistas inadaptados frente al entorno social; y por último, la imagen del muñeco ha sido tratada como símbolo abstracto de carácter neo-fantástico en algunas obras de este carácter como “El niño que encontró un violín en el granero” de *Los niños tontos* o “La oveja negra” de *Tres y un sueño*. A continuación, haremos un análisis concreto sobre los distintos aspectos simbólicos del muñeco arriba mencionados.

9.2.1. El muñeco como interlocutor imaginario de los niños

En la novela *Primera memoria* el muñeco Gorogó es una presencia de carácter autobiográfico, ya que el padre de la autora le compró a ésta un muñeco con el mismo nombre cuando todavía era una niña.⁵⁹³ Indudablemente, es un objeto que ejerce una influencia especial en la vida de Matute, y por eso lo introduce en algunas de sus creaciones literarias. En el discurso pronunciado en la entrega del Premio Cervantes de 2010, dedica gran parte del mismo al muñeco Gorogó, refiriéndose a él con tono cariñoso, como compañero y testigo de toda su trayectoria literaria.⁵⁹⁴

⁵⁹³ “Sólo tenía un amigo, mi muñeco Gorogó, que, naturalmente, más tarde incorporé a una de las novelas con las que me siento identificada, *Primera memoria*. Aunque no haya escrito nunca una novela autobiográfica, estoy en sus páginas.”, Matute, Ana María, “Discurso pronunciado a la entrega del Premio Cervantes de 2010”, *op.cit.*

⁵⁹⁴ “Gorogó, como entonces, sigue conmigo ahora, lo llevo a todos mis viajes, y le sigo contando lo que no puedo contar a nadie. (Hoy también me espera en el hotel). Y sigo haciéndole partípe, por ejemplo, del miedo que siento por tener que pronunciar estas palabras, y, sobre todo, ante quienes debo hacerlo. Gorogó, estás aquí—mi mejor invento—, estás a mi lado, viejo amigo, en este día inolvidable, con tu ojo derecho ya nublado, como el mío, aunque ya no luzcas aquellos cabellos negros, hirsutos, de limpiachimeneas dickensiano, aunque falten los botones de tu frac azul... ¡Cómo nos parecemos, Gorogó! ¿Te acuerdas de aquel día, que hoy me devuelves con toda la añoranza y el encanto—desencanto que compone una vida tan larga...? ¿Y recuerdas la timidez, el asombro y la audacia de mi

En *Primera memoria*, las huellas autobiográficas se evidencian en la descripción del muñeco de Matia. La niña se identifica con el muñeco Gorogó y lo lleva por todas partes, incluso cuando duerme: “Menos mal que llevé conmigo, escondido entre el jersey y el pecho, mi Pequeño Negro de trapo –Gorogó, Deshollinador-, y lo tenía allí debajo de la almohada”. (19) Cuando Matia se siente nerviosa en su primer contacto con Manuel, busca consuelo y confianza también en su Gorogó: “Me quedé muy quieta, y busqué a Gorogó, que estaba muy atento también, bajo la blusa, sobre mi apresurado corazón.” (143-144)

El muñeco no sólo es un acompañante que alivia la soledad de la protagonista infantil, sino que además funciona como símbolo de una especie de apoyo espiritual infantilizado para la niña. Bajo la presión asfixiante de un orden externo desconocido y desagradable, la niña imagina al muñeco como un interlocutor ideal a quien contarle secretamente sus opiniones sobre la angustia y la injusticia del mundo de los adultos, representado por la abuela. Por ejemplo, cuando la tía Emilia encuentra a Gorogó, la protesta de Matia revela el significado del muñeco para ella:

Levanté la cabeza para mirarla, y vi que sonreía. Se lo quité de las manos y lo volvía poner bajo la almohada, pensando: <<No es eso, ya no duermo abrazada a Gorogó –en realidad no dormí nunca con él, sólo con un oso que se llamaba Celín-. Éste es para otras cosas; para viajar y contarle injusticias. No es un muñeco para quererle, está pida.>> (129)

Creemos que el muñeco Gorogó transmite un mensaje simbólico importante, relativo a la descripción del mundo interior de la niña. La protagonista infantil sufre en el entorno adulto que le resulta desagradable, mientras observa y reflexiona sobre los acontecimientos que le toca experimentar. Gorogó es una manifestación materializada de este juicio infantil, caracterizado por lo parcial, lo singular y lo rebelde. En el mundo interno de la niña, contrario al orden social, el muñeco ocupa un

casi veinte años, cuando por primera vez me asomé al mundo editorial, del que lo ignoraba todo?”, *ibid.*

lugar central: “Contra todos ellos, y sus duras o indiferentes palabras; contra la ausencia de mis padres, ten á yo mi isla: aquel rinc ón de mi armario donde viv ía, bajo los pañuelos, los calcetines y el Atlas, mi pequeño muñeco negro.” (118)

En la relaci ón amistosa entre Matia y Manuel, la ni ña le muestra el secreto de su muñeco, hecho que simboliza una comunicaci ón de nivel m ás ítimo en comparaci ón con las relaciones complejas que mantiene con su primo Borja:

-Pena, ¿Por qué? Yo no me acuerdo de nada...de casi nada...Me llevaron al Colegio, era en Madrid, y el Colegio se llamaba Saint Maur, y estaba en la calle del Cisne...Cuando volvía a casa, nunca estaban ellos. Nunca, ni él ni ella. ¡Pero no me importaba! Además, ten á a Gorog ó

Y él –nunca lo hubiera imaginado –ten á a Gorog ó entre sus manos. En sus manos morenas, con callos nuevos y arañazos (no estaba acostumbrado a la tierra), sosten ía a mi Pequeño negro. [...] Era como un sueño largo y espeso, que nunca se repetir ía. (145-146)

La imagen del muñeco vuelve a aparecer al final de la novela, donde la p érdida de Gorog ó es paralela a la desilusi ón y al fracaso infantil, y simboliza al mismo tiempo el sometimiento de la protagonista a un pesimismo absoluto: “Eran horribles los cuentos. Además, hab ía perdido a Gorog ó, no sab ía dónde estaba, bajo qué mont ón de pañuelos o calcetines. Ya estaba la maleta cerrada, con sus correas abrochadas, sin Gorog ó”. (252)

El cuento de “La rama seca” de la colecci ón *Historias de la Art ámila* tambi én es una demostraci ón de c ómo la imagen simb ólica del muñeco importa para el mundo singular de los ni ños matutianos. Con un lenguaje poético y melancólico, “La rama seca” cuenta la historia de una ni ña pobre y sola que siente un cariño especial por un muñeco rústicamente fabricado por ella misma –“<<Pipa>> era simplemente una ramita seca envuelta en un trozo de percal sujeto con un cordel.” (133)-. Al final, la muerte de la ni ña por la p érdida del muñeco, le revela al lector la belleza singular y la soledad profunda que caracterizan el mundo espiritual de la ni ña. Se trata de un cuento corto de pocos personajes –los principales son una ni ña an ónima que est á encerrada en una casa por los padres siempre ausentes y la vecina anciana, do ña

Clementina, que la observa y la cuida desde fuera de la ventana. El verdadero centro es sin duda, el muñeco Pipa, porque es el eje que enlaza las relaciones y comportamientos de los personajes. Además, a través de los diálogos entre los protagonistas -siempre relacionados con el muñeco- se revela una visión infantil muy sutil, melancólica y singular.

Al principio del cuento, la niña se presenta junto con el muñeco, que constituye su única preocupación:

-Que seas buena, que no alborotes: y si algo te pasara, asómate a la ventana y llama a doña Clementina.

Ella decía que sí con la cabeza. Pero nunca la ocurría nada, y se pasaba el día sentada al borde de la ventana, jugando con <<Pipa>>. (131)

Igual que el caso de *Primera memoria*, la niña también trata el muñeco como un dialogante imaginario. El monólogo de la niña con Pipa es en realidad una revelación del propio mundo infantil: sensible y dolorido por la soledad, el miedo y la tristeza por un lado; y frágil y delicado, caracterizado por la fantasía y la imaginación infantilizada por el otro:

-<<Pipa>>, no tengas miedo, estate quieta. ¡Ay, <<Pipa>>, cómo me miras! Cogeré un palo grande y le romperé la cabeza al lobo. No tengas miedo, <<Pipa>>...Siéntate, estate quietecita, te voy a contar: el lobo está ahora escondido en la montaña...

La niña hablaba con <<Pipa>> del lobo, del hombre mendigo con su saco lleno de gatos muertos, del horno del pan, de la comida. (133-134)

Cuando a la niña le roban el muñeco, cae enferma, y a pesar de que la anciana le compra muñecos más bonitos, la niña sólo quiere el original, y muere finalmente por la tristeza de haberlo perdido:

Los ojos negros de la niña estaban llenos de una luz nueva, que casi embellecía su carita fea. Una sonrisa se le iniciaba, que se enfrió enseguida a la vista de la muñeca. Dejó caer de nuevo la cabeza en la almohada y empezó a llorar despacio y silenciosamente, como acostumbraba.

-No es <<Pipa>> -dijo -. No es <<Pipa>>. (137)

Se trata de una narración breve e impresionista, en la que el aspecto rústico del muñeco a ojos de los adultos y su valor insustituible para la niña, revelan de forma minuciosa el singular y fantástico universo infantil que se diferencia completamente del orden adulto.

9.2.2. El muñeco como símbolo de la impotencia humana

Este significado simbólico del muñeco como metáfora de la impotencia del ser humano ante la vida aparece en algunas de las primeras novelas de Ana María Matute. En *Pequeño teatro*, según hemos analizado en el capítulo anterior, estas comparaciones de los hombres como muñecos incapaces de controlar el destino de su vida, abundan en toda la novela.

En el mismo discurso pronunciado al recibir el Premio Cervantes de 2010, Matute menciona su angustia ante las muñecas con las que solían jugar las niñas de su época: “Mi padre sabía que a mí no me gustaban las muñecas, ni los juegos de las niñas de aquel tiempo: mujeres recortadas, las llamé yo.”⁵⁹⁵ Este disgusto personal se deja notar en la novela *Los Abel*, donde la narradora –Valba- compara varias veces en su monólogo interior a Jacqueline con una muñeca: “Tampoco sabía que Aldo pensase en Jacqueline, la muñeca desteñida”; (125) “Y le quería yo, le quería violentamente, y me decía con amargura y rencor: << ¿Quién es esta pálida muñeca para hablar del alma de mi hermano?>>” (154) Estas alusiones desprenden con evidencia desprecio y angustia.

Y al referirse al fracaso del discurso que hace su hermano Gus en un mitin, la narradora menciona la miserable condición de Gus después de haber sido maltratado por algunos muchachos con una metáfora sobre un muñeco que revela la debilidad y

⁵⁹⁵ *Ibid.*

la impotencia del pobre personaje: “Después vi a Gus en el suelo: parec ía un muñeco de *gignol*. ¿Qué me recordaba...? ¡Ah, sí! Un cuerpo muerto, caído a la entrada de un bosque, sobre un camino”. (199)

Cabe señalar que alusiones simbólicas semejantes sólo se encuentran en estas pocas obras tempranas de la autora. En el resto de sus novelas, el muñeco es tratado generalmente como un símbolo de las cualidades de la naturaleza infantil.

9.2.3. El muñeco en las narraciones fantásticas matutianas

En las pocas obras fantásticas de la primera etapa matutiana también encontramos la presencia del muñeco. Aquí representa una imagen de carácter surrealista, y desempeña una función fundamental en textos como “La oveja negra” y “El niño que encontró un violín en el granero”.

“La oveja negra”, de la colección *Tres y un sueño*, es un cuento que narra los episodios fantásticos de una niña considerada rara e incluso mala por los miembros de su familia. A pesar del ambiente evidentemente fantástico y de la naturaleza absurda y surrealista de los episodios, algunos críticos como Pérez Díaz perciben una notable presencia de elementos autobiográficos en el texto:

The only important exception is “La Oveja Negra”, third story in the volume *Tres y un sueño*, whose protagonist undoubtedly represents Matute herself. Although so transformed by fantasy, imagination, and the surrealistic atmosphere as to seem on the surface to have little or no basis in reality, the events in effect constitute a lyric and symbolic autobiography of the novelist up to the moment of that writing. This is the only case where she has referred in print to any aspects of her adult personal life, most of which she would prefer to forget.⁵⁹⁶

⁵⁹⁶ Winecoff Díaz, Janet, “The autobiographical element in the works of Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 147.

De hecho, sí podemos encontrar en el texto fantástico las huellas de algunos temas o acontecimientos que se reflejan reiteradamente en las obras realistas matutianas. Por ejemplo, la situación alienada y marginada de la protagonista en el primer capítulo “El bosque” y el séptimo titulado “La tristeza”, la mención del tema Caín-Abel por medio de los dos muñecos negros en el segundo capítulo “Dos muchachos negros”, alusiones a los sucesos bélicos de implica la guerra civil española en el cuarto capítulo “Las mujeres”, y el tema del engaño en el sexto subtítulo “El organillero”. Además, también participan algunos objetos simbólicos muy recurrentes en la autora como las imágenes del bosque, el teatro, y la figura del organillero. En realidad, este cuento es como un mosaico en miniatura, compuesto por diversos temas típicos de Matute, presentados de una forma metamorfoseada y fantásticamente distorsionada.

En este contexto, el muñeco Tombuctú es como el eje que enlaza todos los elementos temáticos y retóricos arriba mencionados. En primer lugar, desde el punto de vista estructural, el muñeco es el medio por el que se realiza la incursión de lo fantástico en la realidad, o según ha señalado Raquel Gutiérrez Estupiñán, es “el indicio más palpable de este ir y venir de Ella entre lo real y lo fantástico.”⁵⁹⁷ El muñeco Tombuctú es destrozado por el perro Lucio en el primer capítulo, que todavía se sitúa en el ámbito realista; sin embargo, desde el segundo capítulo, la intrusión de dos figuras fantásticas -dos muchachos negros- y su absurdo consejo a la niña de buscar a Tombuctú, dan acceso al mundo fantástico:

Por la ventana entraron dos muchachos negros, con espadas hechas de hojas de lirio. La miraron en silencio, y el que parecía mayor preguntó
- ¿Qué fue de Tombuctú?
Ella miró al suelo, porque no quería delatar a Lucio, aunque ya hubiera muerto.
-Está bien. Si quieres, puedes venir a buscarlo con nosotros. (89)

⁵⁹⁷Estupiñán, Raquel Gutiérrez, “La creación de discontinuidades (Nota sobre dos relatos de Ana María Matute)”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje*, 21,2000, p. 293.

De esta forma, en los siguientes capítulos el ambiente se convierte ya en fantástico y surrealista, y el modo que tiene la heroína para experimentar estas aventuras consiste en la búsqueda de su muñeco Tombuctú. En los episodios fantásticos que ella protagoniza, el muñeco constituye una presencia constante y la imagen simbólica más fundamental del cuento. Como muy bien resume la misma Raquel Gutiérrez Estupiñán, “reaparece en forma de alucinaciones y se encarna en el niño-hijo de la protagonista”.⁵⁹⁸

Por otra parte, Tombuctú también es la imagen simbólica clave para entender el tema de la obra. En el primer capítulo, la confección del muñeco constituye el único momento de verdadera felicidad para la niña.⁵⁹⁹

Allí no había ningún muñeco como el que ella deseaba. De vuelta, en el bosque se hizo uno con ramas y trapos de colores, que le dio el aya. Le ató una cuerda y lo arrastró tras ella. De cuando en cuando lo miraba cómo iba doblando las hierbas bajo su peso. Era muy hermoso. Le puso de nombre Tombuctú, como una ciudad que había leñó en alguna parte. (79-80)

La destrucción del muñeco produce una especie de trauma para la protagonista: “Aquello abrió una brecha en su interior, y muchas veces, por el bosque, solía ir llamando a Tombuctú”; (80) y el siguiente desarrollo argumental cumple el modelo de la búsqueda, que observamos también en otra novela posterior de la autora –*Aranmanoth*-. La búsqueda de algo que le falta se convierte en la tarea primordial para el personaje, pero como el lector conoce con antelación la destrucción del muñeco, esas aventuras fantásticas están teñidas de un tono fatalista y pesimista, ya que se trata de una búsqueda imposible de algo ya inexistente.

Con respecto al significado simbólico de Tombuctú, consideramos que indudablemente transmite el mismo significado del juicio infantil, o el “no abandono

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ La imagen del muñeco fabricado por los mismos protagonistas infantiles es recurrente en la obra de Matute. Además de los dos cuentos “La rama seca” y “La oveja negra”, en *Olvidado Rey Gudú* la pequeña Ardid también tiene un soldado fabricado por su hermano menor como único juguete de su triste infancia.

de la niñez”, de acuerdo con las palabras de Raquel Gutiérrez Estupiñán.⁶⁰⁰ Según la lógica percibida en este cuento, sólo a través de la visión o el juicio infantil se puede percibir la verdadera felicidad –la confección y disfrute del muñeco-, pero una vez pasado ese periodo –simbolizado por la destrucción de Tombuctú-, a pesar de los esfuerzos, sigue siendo algo irreversible e imposible de recuperar –manifestado por las repetidas alucinaciones de Tombuctú y el fracaso de la heroína de alcanzarlo:

Y vio en su pecho, colgado del cuello, por fin, a Tombuctú. Le gritó con todas sus fuerzas:

- ¡Espera, espera, no te lleves a Tombuctú!

[...]

Pero ya el último vagón había entrado en el túnel, y ella cayó de rodillas al borde de la vía, entre las matas de retama amarilla. (136-137)

“El niño que encontró un violín en el granero” de *Los niños tontos* es un cuento aún más difícil de interpretar y de significado confuso. El protagonista es un “niño tonto” (40) llamado Zum-Zum, uno de los múltiples hijos del granjero, que igual que la mayoría de los niños matutianos, sufre por la alienación y la marginación –“Es grande para jugar, es pequeño para el trabajo” (38)-, y tiene mucho mundo interior que no comparte –“Nadie le oyó hablar nunca, pero tenía una voz hermosa” (35)-. Es un relato fantástico, donde los animales -el perro y el cuervo- pueden dialogar con el niño, y su argumento es muy sencillo: cuando el niño Zum-Zum encuentra un día en el granero un violín y lo toca un hermano suyo, él se convierte en un muñeco.

A pesar del argumento aparentemente absurdo y disparatado, lo que nos llama la atención es la reacción de la gente frente a la metamorfosis del niño:

Todos miraron al niño tonto. Estaba en el centro del patio, con sus pequeños labios duros y rosados, totalmente cerrados. El niño levantó los brazos y cada uno de sus dedos brillaba bajo el pálido sol. Luego se curvó, se dobló de rodillas y cayó al suelo.

[...]

⁶⁰⁰ Estupiñán, Raquel Gutiérrez, *op.cit.* p. 293.

- ¡Oh! –dijeron todos, con desilusión-. ¡S íno era un niño! ¡Si s ño era un muñeco!
Y lo abandonaron. El perro lo cogió entre los dientes, y se lo llevó lejos de la
música y del tonto baile de la granja. (40-41)

La reacción de los familiares ante la metamorfosis del niño hace recordar a la novela de Kafka *La metamorfosis*. Ante el fenómeno sobrenatural del cambio físico del hijo, la gente lo acepta con una actitud curiosamente tranquila. En vez de experimentar asombro sienten “desilusión”, y precisamente por medio de esta actitud percibimos la intención metafórica que trata de transmitir la autora, que es una revelación de la indiferencia del ser humano y la completa ignorancia de los adultos sobre el mundo de los niños. De manera que a través de la figuración de un muñeco metamorfoseado, la escritora logra descifrar un fenómeno ético y moral de una forma visual y expresionista.

9.3. El teatro de marionetas

El teatro de marionetas o el carro del titiritero es una imagen inspirada en la propia experiencia de Ana María Matute y recurrente en las obras de la primera etapa. Este objeto transmite mensajes cuya importancia ha llamado la atención de varios críticos durante los años sesenta y setenta del siglo pasado. En los ensayos de Raquel Flores-Jenkins y Janet Díaz por ejemplo, se pueden encontrar alusiones que tratan de distintos aspectos del significado simbólico de esta imagen.

El carro de titiriteros supone una de las diversiones más importantes en el recuerdo matutiano de la infancia, algo que la fascinó profundamente. La propia Ana María Matute alude a esta fascinación en la entrevista que le hizo Claude Couffon en el año 1961:

Siempre pensé en que ser á escritora, pero confieso que durante un tiempo mi gran ilusión hubiera sido poder llegar a ser payaso. ¿Cómo influyeron para esto los carros de titiriteros que llegaban al pueblo! Cada vez que oigo la trompeta y el tambor, tal como se anunciaban ellos, siento en la espalda el mismo

cosquilleo de entonces. Todos los seres que salen a un escenario que cuentan historias que representan algo, me han fascinado.⁶⁰¹

La huella de los elementos autobiográficos percibida en el tema del teatro de marionetas también ha sido señalada por Janet Winecoff Díaz en su ensayo “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”:

An autobiographical element dating from early years is -the theme of dolls, puppets, the marionette theater and related motifs (the *titiritero*, the *cómicos ambulantes*, even gypsies and the circus). One of Ana Mar á s favorite pastimes as a child was her marionette theater; with her puppets and painted paper sets, she invented comedies for her brothers and sisters. This became an even more important distraction during the war years.⁶⁰²

La imagen del carro de titiriteros se encuentra s ólo en la primera etapa matutiana, en novelas como *Pequeño teatro*, *Fiesta al Noroeste*, y en los cuentos “La oveja negra” de *Tres y un sueño* y “Envidia” de *Historias de la Art á mila*.⁶⁰³ Y la alusión a este objeto transmite, al menos, cuatro mensajes distintos.

En primer lugar, el teatro de marionetas aparece como una analog ía de la vida humana, interpretada sat íricamente como un escenario de farsa, barnizado de un tinte fatalista. Éste es el tema fundamental de la novela *Pequeño teatro*, que ha sido referido por muchos cr íficos, seg ún hemos señalado en el octavo capítulo del presente trabajo. Aquí nos limitamos a incluir otra cita más para presentar la misma idea:

It is evidently more than a mere coincidence that *Pequeño teatro*, her first novel in order of composition, is in its entirety a complex symbol based on the analogy between theater and life, reality and farce, human beings and puppets.⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Couffon, Claude, “Una joven novelista española: Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 53.

⁶⁰² Winecoff Díaz, Janet, “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 143.

⁶⁰³ Janet Díaz señala las obras de Matute que comprenden el mismo objeto en su propio trabajo: “The marionette theater also appears in *Fiesta al noroeste*, *Primera memoria*, *Tres y un sueño*, and other works, including some of the juvenile fiction.”, *ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*

En *Primera memoria* también encontramos una alusión semejante en la narración de Matia, que compara el control que Borja ejerce sobre ella con la maniobra de un titiritero: “[...] Sabía que estuve soñando que Borja me tenía sujeta con una cadena y me llevaba tras él, como un fantástico titiritero.” (28)

En segundo lugar, la imagen del carro de titiriteros es uno de los símbolos más habituales que exterioriza el mundo psicológico de los protagonistas matutianos. Raquel Flores-Jenkins lo relaciona con el típico tema de la huida que plantean psicológica o físicamente algunos personajes: “La necesidad de evasión se resuelve a veces en el tema tan típico en nuestra autora, de las máscaras, el titiritero o el circo.”⁶⁰⁵ Y “El tema del circo constituye la evasión de aquellos que no pueden evadirse físicamente.”⁶⁰⁶ El ejemplo más representativo de este significado simbólico es la novela *Fiesta al Noroeste*, donde Dingo es el “personaje arquetípico”⁶⁰⁷ que representa el tema de la evasión.

Por otra parte, la referencia al teatro de marionetas constituye uno de los medios más habituales de establecer un ambiente falso e irracionalmente feliz en la obra de Matute, como se observa en *Pequeño teatro*: “Un enjambre de muchachos subían por la callejuela, corriendo, charlando. Todos acudían al teatrillo de Anderea. Ilé Eroriak miraban a Marco. La luna iluminaba su cabeza, plateándola con vívidos destellos” (94). Por medio de esta alegría falsa se representa una especie de vacío espiritual del que padece la multitud, y se percibe un tinte desesperado e incluso apocalíptico. Por ejemplo, en *Pequeño teatro* encontramos una revelación del aborrecimiento emocional de la multitud: “Al pasar junto a ellos, saludaban algunos a Marco, a pesar de verle sentado en las gradas de la iglesia. Y decían: - ¡Tenemos aquí tan pocas distracciones!” (95-96); y la exagerada desilusión mostrada por los niños en *Fiesta al Noroeste* por la marcha del carro de titiriteros, representa su desinterés y desesperanza por la vida real: “Sus hombros tenían ahora un contorno vencido, de pueril

⁶⁰⁵ Flores-Jenkins, Raquel, “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 186.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁶⁰⁷ Mas, José, “Introducción de *Fiesta al Noroeste*”, *op.cit.*, p. 64.

desesperanza. Era como si los titiriteros se le llevaran la mitad de su vida. También los otros niños aparecen abatidos, con una amargura precoz y un tanto cansada.” (132)

En el prólogo general que escribe Matute a su *Obra completa*, la autora aclara el propósito creativo de esta imagen: “El falso lujo de los titiriteros representantes de un fasto en crisis, careta de una mísera realidad que inútilmente oculta el rostro, se agita entre los harapos de un oro antiguo: plumas y plumajes barridos por el viento.”⁶⁰⁸

Por último, como la escritora suele situar a sus protagonistas fuera del ambiente falsamente festivo y feliz, se enfatiza así la soledad y la alienación psicológica de los personajes. Se pueden ver ejemplos de ello en los protagonistas de la misma novela *Pequeño teatro*,⁶⁰⁹ y en “La oveja negra”, donde la sensación de soledad se expresa directamente a través del hombre que manipula el carro de marionetas: “Por dentro, el carro era como una casa pequeña, con mesa, cocina, cortinas en las ventanas, y la cama cubierta por una colcha amarilla. -Estoy muy solo –dijo el hombre.” (96)

9.4. El fuego

En una entrevista realizada por Alicia Goicoechea Redondo, Ana María Matute señala que uno de los propósitos de sus obras literarias consiste en despertar la inquietud: “Yo no escribo para divertir, escribo para inquietar y con la literatura que me siento aún es con la que me inquieta, con la que rompe el conformismo.”⁶¹⁰ Verdaderamente, a la escritora le interesa más la exteriorización de la parte oscura, deformada pero potencial del mundo psicológico de sus personajes, y en muchas de sus obras suele establecer un ambiente, o crear unos escenarios de carácter bien tremendista, bien sonámbulo, bien surrealista, que despiertan una sensación inquietante en el lector. La imagen del fuego constituye un elemento muy recurrente

⁶⁰⁸ Matute, Ana María, “Prólogo general”, *op.cit.*, p. 24.

⁶⁰⁹ Para ver más ejemplos de esa afirmación, véanse el capítulo V de la presente monografía.

⁶¹⁰ Redondo Goicoechea, Alicia, “Entrevista a Ana María Matute”, *op.cit.* p. 22.

en los textos destinados a producir este efecto. A grandes rasgos se puede entender como un símbolo siempre asociado con el mal, ya que por medio de la referencia al fuego se realiza la descripción vívida de las emociones humanas más negativas -la inquietud, la irracionalidad o la insensatez-, mientras esta misma imagen también se relaciona con episodios destructivos como el incendio y la muerte.

9.4.1. El fuego como símbolo de la inquietud juvenil

Como especialista en la descripción literaria del mundo interno infantil y juvenil, Ana María Matute utiliza una serie de técnicas que contribuyen a exteriorizar de un modo muy efectivo la psique oculta de los niños. La observación de un mundo externo deformado y metamorfoseado, la deshumanización del hombre, la humanización de los animales, así como la simbolización de los objetos materiales, se encuentran entre los recursos más típicos matutianos. En este sentido, el fuego es una imagen destacada, asociada con la exteriorización de la inquietud juvenil, sobre todo en las obras de la primera etapa de la escritora.

En el cuento “Algunos muchachos”, la referencia al fuego aparece varias veces para simbolizar los movimientos psicológicos del protagonista, Juan. Y el fuego en su forma destructiva de incendio forma parte de lo inconsciente del niño, que perturba el sueño del protagonista:

A veces se acordaba, medio en sueños, de cuando era todavía muy pequeño y lo llevaron al cortijo, en Andalucía, y una noche se desató un incendio. Pero el incendio no le sorprendió, porque ardía y mugía siempre, debajo de la tierra: sólo tuvo que saltar la corteza, y levantarse, pero la gente no lo sabía, al parecer. [...] En sueños, recordaba la campana que estallaba por el cielo, los gritos y las gentes corriendo hacia los pozos; y fue entonces cuando lo vio, para no olvidarlo nunca, al caballo, saltando la cerca, enteramente encendido, la crin con todas sus llamas al cielo. Huía a favor del viento, y el viento acrecía el fuego, y allí bajo su ventana de persianas azules le vio abrasarse, las pezuñas en alto, el relincho partiendo la noche. Ahora sólo lo recordaba en sueños, y si alguna vez indagada,

bajo el sol, mamá cortaba: son sueños tuyos, hijo, todos los niños sueñan con caballos. (35-36)

Observando el párrafo arriba citado, podemos percibir al menos tres mensajes. El primero es la reacción del personaje sobre el incendio ocurrido en su infancia. El niño no experimentaba extrañeza ni miedo al recordar el horrible incendio, porque este escenario coincide con la fuerza rebelde e inquietante que él mismo oculta en su propio mundo interno, como se revela en el texto: “porque ardía y mugía siempre, debajo de la tierra”. El segundo símbolo de significado semejante es el caballo que arde, moribundo. Probablemente se puede entender este escenario, de evidente carácter tremendista y expresionista, como una manifestación del sufrimiento del espíritu infantil, oprimido y ahogado, y el estallido irracional de rebeldía. Por último, la actitud de la madre forma parte de un contraste que revela la completa ignorancia y desconocimiento de los adultos sobre la naturaleza de los niños.

En la obra de Ana María Matute, se pueden encontrar varias referencias sobre los niños que prenden un fuego. Por ejemplo, en “El incendio” de *Los niños tontos*, que hemos analizado en el cuarto capítulo, se describe un escenario de corte fantástico y de una belleza singular de cómo un niño hace fuego con los lápices:

El niño tenía los ojos irritados de tanto blanco, de tanto sol cortando su mirada con filos de cuchillo. Los lápices del niño eran naranja, rojo, amarillo y azul. El niño prendió fuego a la esquina con sus colores. Sus lápices- sobre todo aquel de color amarillo, tan largo- se prendieron de los postigos y las contraventanas, verdes, y todo crujía, brillaba, se trenzaba. Se desmigó sobre su cabeza, en una hermosa lluvia de ceniza, que le abrasó (25)

En “Muy contento” de *Algunos muchachos*, también hay una breve mención del gusto infantil por prender fuego: “Me acordé cómo me gustaba de niño encender cerillas y dejarlas caer sin apagar, y vino mi padre y me dio una torta.” (73) Aunque en ambos cuentos la autora no da ninguna explicación del motivo de ese comportamiento infantil, ofrece un espacio psicológico fácil de percibir por el lector, ya que cualidades propias de la infancia como la rebeldía irracional, la curiosidad por

el riesgo y la sinrazón empujada por la inquietud emocional, se pueden deducir a través de la presentación de estos comportamientos infantiles asociados con el fuego.

El cuento “El incendio”, que es el primer relato de la colección *Historias de la Artámila*, es otra manifestación típica del simbolismo transmitido por el fuego destinado a representar la inquietud juvenil. El protagonista es el adolescente Pedro apodado “el maestrín”, (7) ya que es el hijo del maestro local, y el objeto de las burlas desde que era pequeño. Igual que muchos otros cuentos matutianos, el relato es una presentación de los episodios externos limitados por el punto de vista del adolescente. Las angustias mentales acumuladas desde la infancia, y la alucinación de haber encontrado el amor en la muchacha con que bailó en la fiesta, se convierten repentinamente en desesperación y rencor cuando el chico se entera de que ella se marcha al día siguiente. La metáfora del fuego se introduce en la descripción psicológica del personaje:

<<Que mañana nos vamos.>> De pronto, despertó. La vio irse, entre las sombras. Irse. No podía ser. Ahora, ya, los días serían distintos. Ya conocía, ya sabía otra cosa. Ahora, el tiempo sería duro, dañino. Los sueños de la tarde serían unos sueños horribles, atroces.

Algo como un incendio se le subió dentro. Un infierno de rencor. De rebeldía. <<El maestrín, pobrecillo, que está enfermo...>> ¿Adónde iba <<el maestrín>> con sus estúpidos cumpleaños sin sentido? (13)

Y el fuego interior del rencor se refleja en la verdadera acción. El chico organiza un fuego para impedir la marcha de la muchacha; el incendio es una explícita manifestación de venganza, y supone el estallido del rencor juvenil. Con respecto a las expresiones retóricas del cuento, cabe mencionar la figuración del chico como imagen que enfatiza la alienación, la desesperación y la irracionalidad del mundo interno del adolescente:

Él estaba en el centro del puente, impávido y blanco, como un álamo. Iban todos gritando, con los cubos. La campana del pueblo, allá sonaba, sonaba. Estaban todos medio locos, menos él. (14)

9.4.2. El incendio: representación del caos espiritual colectivo

El incendio, manifestación destructiva y negativa del fuego, aparece como una referencia recurrente en muchas obras de Matute. Bien como una referencia secundaria que sirve para la ambientación novelesca, por ejemplo en la novela *Los Abel* y en el cuento “Cuaderno para cuentas”; bien como un elemento importante que forma parte del episodio central, como en el relato “El incendio” de *Historias de la Artámila* que acabamos de mencionar. Las descripciones de estos escenarios vinculados al fuego coinciden en caracterizarse por un desorden caótico. A mi juicio, la referencia al caos de la multitud producido por el incendio, transmite un significado simbólico más profundo que está relacionado con la situación psicológica colectiva de los españoles.

Hay que señalar que las obras matutianas arriba mencionadas están escritas en la mayoría en los años sesenta del siglo XX, época en que la preocupación por el dolor del pueblo, que se encuentra en momentos difíciles como consecuencia de la guerra civil, sigue siendo uno de los temas más importantes en la literatura española de aquel entonces. En este contexto, es natural deducir que la repetida mención al desorden colectivo, producido por el incendio en la obra matutiana, transmite un mensaje profundo: el incendio más que su significado literal, es un símbolo del mal y la fuerza negativa y destructiva de forma abstracta. Lo que realmente intenta revelar la autora es la fragilidad, la desorientación y el caos de una colectividad ante los sucesos desastrosos, que implican, sin temor a equivocarnos, las consecuencias de la guerra civil española. En este sentido, la focalización en la situación caótica del incendio supone una revelación análoga y abstracta del sufrimiento colectivo por la guerra, al tiempo que una protesta anti-bélica se deja percibir de forma oculta y borrosa.

Si observamos las técnicas utilizadas, encontramos que Matute siempre trata de revelar algo más profundo por debajo del caos superficial. Por ejemplo, en “El incendio” de *Historias de la Artámila* se destaca el problema de la pobreza y la miseria de los habitantes por medio de la descripción del escenario del fuego:

El incendio se alzó rozando las primeras luces del alba. Salieron todos gritando, como locos. Iban medio vestidos, con la ceniza del alba en las caras aún sin despintar, porque el cansancio y la miseria son enemigos de la higiene. Junto al Puente del Cristo, los carros ardían, y uno de ellos se despeñaba hacia el río, como una tormenta de fuego. (14)

Y en los párrafos que describen el incendio en *Los Abel*, la autora centra la narración en mostrar la indiferencia y la pérdida de juicio del ser humano ante el terror producido por los sucesos: “Se empujaban, y se pisoteaban, y no hacían caso de sus hijos pequeños”, (119) mientras una sensación desesperada y pesimista se sitúa en la psique de la protagonista Valba, que sirve como observadora de este caos colectivo:

¿Cuántos latidos, diferentes todos! Hubiera querido incrustarme en cada alma, una a una, y sentir en cada cuerpo una sangre distinta. ¿Por qué lloraban? Se empujaban, y se pisoteaban, y no hacían caso de sus hijos pequeños. Tenían los ojos alzados, con un terror lívido. Me fijé en una mano nudosa, que acariciaba lentamente una garganta húmeda. ¿Por qué lloraban? ¿Por qué no llovía? ¿Por qué estuvo amenazando la tormenta, y no llegaba? (119)

Por último, cabe mencionar que la escritora no sólo se preocupa de mostrar el efecto visual del incendio, sino que también añade un efecto sonoro en la referencia a las campanadas de la iglesia, como sucede en “Algunos muchachos”: “En sueños, recordaba la campana que estallaba por el cielo, los gritos y las gentes corriendo hacia los pozos”; (35) en “El incendio”: “La campana del pueblo, allá sonaba, sonaba”; (14) así como en *Los Abel*: “Se quedó la noche herida por el sonido angustiado y palpitante de aquellas voces”; (117) “A medida que nos aproximábamos a él, íbamos conociendo más y más aquel rumor extraño que escapaba de la aldea. Habían callado,

en cambio, las campanas”. (117-118) Indudablemente, la referencia a las campanadas contribuye a enfatizar la inquietud colectiva de la gente, y produce un efecto trágico y apocalíptico.

9.4.3. Un escenario terrorífico: quemar vivo a un hombre

Con respecto a la descripción del fuego en la obra de Ana María Matute, hay otro escenario insoslayable, que es el episodio de quemar vivo a un hombre. Como una de las ideas más habituales y básicas de la literatura apocalíptica,⁶¹¹ la referencia a esta forma de condena aparece en obras de Matute como “El rey de los zennos”, *La torre vigía* y *Aranmanoth*; en *Olvidado Rey Gudú* también puede leerse la descripción de la destrucción en el fuego, ya que la protagonista –la Reina Ardid– murió de esa manera.

En “El rey de los zennos”, el hombre quemado constituye la imagen fundamental del cuento. El protagonista Ferbe, símbolo de la figura divina y concededor de la existencia de un orden primitivo y sobrenatural superior, es condenado a morir en el fuego tres veces; ahí el fuego simboliza la represión hostil y asfixiante de la sociedad, y también representa la destrucción. Además, la resurrección reiterada del protagonista en el fuego afirma la identidad divina y sobrenatural del personaje, ya que según los estudios simbólicos, “atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana”.⁶¹²

Cabe señalar que al referirse a la condena a morir en el fuego, la escritora siempre la presenta de manera terrorífica. Con un lenguaje expresionista, estos

⁶¹¹ “Destruction by fire is a basic idea in apocalyptic literature, and some of the most memorable scenes of Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now* are those of night skies illuminated by red and orange flames.” Glenn, Kathleen M. “Apocalyptic Vision in Ana María Matute’s *La torre vigía*”, *op.cit.*, p. 25.

⁶¹² “La idea de Heráclito, del fuego como agente de destrucción y renovación, se halla en los Puranas de la India y en el Apocalipsis”; “Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, según Eliade en *Mitos, sueños y misterios* (Buenos Aires 1961)”, Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, *op.cit.*, p. 216.

escenarios contribuyen a establecer un ambiente novelesco terrorífico y grotesco. En “El rey de los zennos”, se revela de forma gótica el cruel escenario de la condenación:

Hacia las once de la mañana Ferbe ardía. Su cuerpo prendió con gran esplendor, un brillo blanco le consumi ó antes que a sus compañeros, y no dio muestras de dolor ni espanto.

A las dos de la tarde un olor a carne quemada invadía toda la ciudad, una especie de niebla, negra y grasa, se pegaba a las paredes de las casas, a los árboles y a las ropas de las gentes. (121)

Aparte de la muerte de Ferbe, en el cuento hay otro episodio relacionado con el fuego, que es la muerte de la novia del protagonista, también quemada viva. La anécdota enfatiza el simbolismo destructivo del fuego, y agudiza el tinte misterioso del ambiente novelesco:

La víspera de la boda, Ferbe apiló un alto montó de leña, en la playa. Neila le miraba, pensativa. Ferbe prendió una hermosa hoguera: pero el humo que brotaba era negro, espeso y graso. La vista de aquel humo llenó de temor a Neila.

Ferbe fue acercándose a ella, con las manos extendidas. Entonces Neila se apercibió de que las manos de Ferbe resplandecían, como si tendiera hacia ella dos antorchas. Neila enmudeció de terror, pero más fuerte que su voluntad era el deseo de abrazarle, y prendieron sus ropas, y ardió viva, gritando, hacia el mar. (129)

En *La torre vigía* y *Aranmanoth*, el fuego se presenta de forma semejante. El “árbol del fuego” que presencia el protagonista anónimo de *La torre vigía* y la visión onírica de quemar viva a una muchacha ante el Árbol Señor del Bosque-el Árbol de la Vida en *Aranmanoth*, coinciden en exteriorizar analógicamente la parte cruel y perversa de la naturaleza humana.

En *Olvidado Rey Gudú* el fuego o el incendio es un símbolo tanto de renovación como de destrucción. La memoria de Sikrosio sobre el torreón ardiente, como manifestación del deseo de conquista del personaje, sirve como indicio de una nueva era —el establecimiento del Reino de Olar—:

Sólo volvió al mundo real, al mundo que él conocía, cuando el resplandor del incendio y el humo llegaron a sus ojos. Sobre él se extendió la noche teñida de rojo: el Torreón de su padre ardía. Se incorporó y contempló el altozano.

<<Dormido, dormido. Es una historia rara.>> Sikrosio levantaba la jarra de cerveza, temblaba convulsamente, y el recuerdo y el incendio regresaban, y el inexplicable sueño. (35)

Mientras, la reina Ardid –figura fundamental para el desarrollo de reino-, también es quemada viva en la torre donde está encerrada, episodio que sirve de profecía de la inevitable destrucción del Reino o, como señala Anne Elizabeth Hardcastle, simboliza “the loss of the last possibility for salvation”.⁶¹³

La torre donde está Ardid está quemada: Entonces llegó hasta la ventana un resplandor rojo como el atardecer. Corrió a ella, temblando de esperanza; y como no había desde mucho tiempo atrás, se asomó al exterior y tornó a ver de nuevo el mundo. (843-844)

9.5. La torre

La torre, como la imagen de la isla, tiene una presencia constante en la obra matutiana, aunque se ve con mayor frecuencia en los textos de la segunda etapa de la escritora. Se trata de un objeto que contiene diferentes significados según cada caso. Para facilitar la interpretación, la observamos a continuación en dos niveles: el plano “real” novelesco y el nivel fantástico.⁶¹⁴

⁶¹³ “If the death of Tontina represents the death of the fairy tales world, then the overrunning of the Castle of Olar and the death of Ardid presents the loss of the last possibility for salvation”, Hardcastle, Anne Elizabeth, “Writing on the Edge: Fantasy and the Fantastic in the Fiction of Contemporary Spanish Women Authors”, *op.cit.*, p. 109.

⁶¹⁴ La observación del significado simbólico de la torre dividida en dos planos ha sido planteada primero por Janet Pérez: “La figura del atalaya, existente en el plano “real” de la ficción como también en sentido simbólico-alegórico (de profeta apocalíptica), aparece en ambas obras (*La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú*), y en ambas predomina la guerra sobre cualquier otra acción.”, “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballería en las últimas obras de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 43. En el presente trabajo, introducimos la misma perspectiva analítica y tratamos de presentar un resumen más completo de los diversos significados de la torre utilizando un corpus más amplio, y añadiendo más ejemplos y citas.

9.5.1. La torre en el plano “real”

Janet Pérez ha aludido a los significados de la torre en el plano “real” en la obra matutiana: “La torre como motivo simbólico ha aparecido varias veces en la ficción de Matute donde puede ser atalaya o refugio, espacio cerrado, una especie de fortaleza (a veces en forma de ‘una isla dentro de otra’).”⁶¹⁵ Estamos de acuerdo con esta afirmación, sólo que querríamos añadir que en algunos casos la torre también sirve para transmitir la idea del olvido, la alienación y la tristeza. En los párrafos siguientes vamos a hacer una observación más concreta de los puntos arriba planteados.

9.5.1.1. La torre como atalaya y lugar de vigilancia

En las novelas matutianas ambientadas en la Edad Media, la torre como atalaya en situaciones de guerra es una idea básica. Hay menciones importantes sobre el papel del vigía en la torre, que sirven para ofrecer una visión más amplia y específica en comparación con los otros personajes, como por ejemplo el misterioso joven vigía en *La torre vigía* y el Príncipe Almar en *Olvidado Rey Gudú*.

Un caso excepcional lo encontramos en *Aranmanoth*, donde la atalaya no sirve para un uso básico sino que se convierte en un símbolo del orden caballeresco-medieval hostil que restringe y reprime la libertad de los protagonistas adolescentes. En la novela se puede encontrar una constante referencia a la vigilancia maliciosa del viejo mayordomo desde la torre sobre Aranmanoth y Windumanoth: “Sobre los restos de lo que fuera otrora torre vigía, el viejo mayordomo les contemplaba ceñudo. Una sombra cruzaba sus ojos, como nube que avanza cielo adelante y se esconde entre las montañas”(69). En las descripciones relativas a esas situaciones se destaca la tenebrosidad de los ojos del mayordomo –símbolo explícito

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

de la fuerza represiva y controladora-, que junto con la imagen de la torre vigía componen un ambiente amenazador, aplastante, y potencialmente malicioso:⁶¹⁶

El viejo mayordomo subió a la torre y sus ojos de escarcha divisaron a lo lejos las salpicaduras de barro que levantaban de entre la maleza los cascos de los caballos. En su rostro de piedra se esbozó una leve y maliciosa sonrisa al comprobar que Orso se acercaba a la casa acompañado de un nutrido y clamoroso ejército de jóvenes caballeros. (123-124)

9.5.1.2. La torre como símbolo de encierro, de alienación y de refugio

De acuerdo con las alusiones de los análisis simbólicos, una de las características más representativas de la torre es su carácter de “recinto cerrado”.⁶¹⁷ Basada en esta naturaleza, la imagen de la torre en la obra de Matute aparece como un objeto asociado con la alienación y la enajenación, y así en *La torre vigía* hay un párrafo en el que se presenta la torre como un lugar poco visitado: “El puesto de vigía solía encomendarse a la gente de más baja y más miserable condición: y la verdad es que a tal lugar no solían llegar, sin motivo fundado, los jóvenes nobles, ni gente alguna”. (154) Por consiguiente, la torre sirve generalmente en el plano “real” novelesco para representar los episodios de encierro tanto físico como espiritual, y en algunos casos como refugio para los personajes.

La referencia a la torre como encierro se ve en *Olvidado Rey Gudú*, donde los reyes encierran a las reinas o concubinas a modo de castigo. Tanto la primera esposa

⁶¹⁶ Para destacar el ambiente asfixiante, aparecen técnicas de deshumanización en la figuración del mayordomo. Un notable ejemplo es la vinculación establecida entre este personaje deshumanizado y el lobo –una imagen recurrente en la novela con la función de representar el ambiente salvaje, hostil e inquietante: “Mientras tanto, el viejo mayordomo de Señor de Lines contemplaba la noche y su misterio a través de la ventana de su alcoba. Su mirada parecía perdida en el infinito, sin brillo y sin vida: eran tan sólo unos ojos cubiertos por la escarcha que se adentraban, a través de un cristal, en el silencio de la noche. Un silencio únicamente interrumpido por los aullidos de los lobos que parecían acercarse lentamente.” (83)

⁶¹⁷ “Como, además, la torre es un recinto cerrado, aparece también como emblema alegórico de la Virgen (recuérdense, en las Letanías, expresiones como *Turris ebúrnea*”, Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, op.cit., p. 339.

de Volodioso como la siguiente reina –la propia protagonista Ardid- fueron condenadas a ser encerradas en “La Torre Este” (87):

Durante cierto tiempo, el Rey tuvo hacia su esposa una cordial inclinación, pero la vida de Volodioso estaba poblada de violentos incidentes, y tras uno de ellos, aquel sentimiento desapareció. La Reina fue encerrada en la Torre Este, sin más compañía que dos doncellas y olvidada de todos, a pesar de hallarse encinta. (87)

Entonces el Rey perdió toda la paciencia que le quedaba, y llenándose de furor como de un vino más poderoso que ninguno, llamó a grandes voces venir la Guardia, y ordenó que la Reina fuese encerrada de por vida en la Torre Este. Y que jamás oyera hablar de ella. (173)

Además, la naturaleza solitaria y apartada de la torre también sirve para exteriorizar el estado emocional de los personajes matutianos, ya que la propia imagen de la torre puede entenderse como una analogía del hombre solitario.⁶¹⁸ Por ejemplo, en “Algunos muchachos” la descripción de carácter gótico de la vivienda umbrá y oscura de Juan, ubicada en una torre, simboliza la alienación y la singularidad espiritual de la familia y del protagonista adolescente:

La Casa era la de Juan, siempre, no había otra Casa, era la de Juan, con su torre vigía, como decía Don Angelito, y sus oscuras puertas; con los candados verdes de oro en las entradas, y el umbrío y ya salvaje huerto donde antaño enterraban, como abono, niños nacidos de mujer soltera, de los malditos chupasangres, de los hermosos y altivos Señores, seguía diciendo Don Angelito. Y Madre repetía, día tras día: Que no te vea con el Juan, el de la Casa, ese no es amigo para ti, que se vaya con su ralea, ¿quién eres de hacer tú con esa gente? (13-14)

De manera parecida, en *La torre vigía* la subida a la torre del protagonista no sólo representa su repulsión psicológica del orden cruel e inhumano de la sociedad

⁶¹⁸ “Finalmente, queremos indicar una analogía: torre, hombre. Así como el árbol se acerca a la figura humana más que los animales, que avanzan con el cuerpo horizontal, así la torre es la única forma de construcción que toma la vertical como definición.”, Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op.cit., p. 450.

cabalresca, sino que también sirve como una revelación de la incorregible soledad de otros personajes, según el punto de vista del mismo personaje adolescente:

En lo alto de la torre vigía, el alba iluminó los ensartados e irreconocibles despojos de aquel que a tan noble, ponderado y orgulloso caballero como el barón Mohl puso en trance de mostrar, ante ojos indiscretos, la soledad de su corazón. (119)

Por otra parte, de forma complementaria encontramos que debido a la situación apartada de la torre, en *Olvidado Rey Gudú* también sirve como lugar de refugio para la pequeña Ardid y su maestro el Hechicero, tras haber sobrevivido a la matanza que Volodioso ejecutó sobre su pueblo:

Todo lo que de valor hubo allí fue saqueado por las huestes de Volodioso, y tan sólo muerte, despojos y miseria les rodeaba. No obstante, el Torreón principal parecía mejor conservado que el resto.

-Aquí por lo menos, podremos guarecernos de la lluvia, el frío y el viento
-resumió Ardid, dando muestras de mucha sensatez. (104)

9.5.1.3. La torre como representación del olvido y la memoria

Además de la interpretación del encierro y de la alienación, la torre también está asociada con el tema del olvido, lo que se evidencia en la segunda etapa literaria matutiana. En *Aranmanoth*, y aunque en la mayoría de los casos la torre -y el mayordomo- desempeña el papel de vigilancia amenazadora, en algunas ocasiones también es descrita como imagen de una gloria bélica ya pasada, y transmite consecuentemente un tinte triste: “Y así fue como alegremente -porque la tristeza se había agazapado en algún lugar de la torre, tal vez entre las almenas vejadas por el tiempo”, (115) que nace del grito del narrador ante el transcurso del tiempo y la presencia del olvido:

Guiados por un mismo deseo, treparon nuevamente escaleras arriba hasta lo más alto de la torre desde donde se avistaban los confines de sus tierras. La torre no era más que la memoria ruinoso de un tiempo en que los de Lines se sabían amenazados y en peligro, una época en la que peleaban por mantener una libertad que, con el paso de los años, dejó paso al vasallaje y a la protección del Conde. (114)

9.5.2. La torre en el plano fantástico

De forma parecida a la imagen del bosque, la torre en la obra matutiana constituye un enlace entre los elementos natural y sobrenatural. Por un lado, es el espacio que permite la presentación de situaciones fantásticas, como sucede en el cuento “El árbol de oro” y en las novelas *La torre vigía* y *Aranmanoth*; y por otro, esta imagen contiene en sí misma un simbolismo fantástico que revela la elevación espiritual del individuo hasta la convergencia de la visión humana y otra fantástica y divina, ya señalada en el capítulo VII.

9.5.2.1. Espacio vinculado a lo fantástico

Una evidente manifestación de la torre como el espacio fantástico se ve en “El árbol de oro” de la colección *Historias de la Artámila*. En este breve relato centrado en un misterioso “árbol de oro” que declara haber visto el protagonista-niño Ivo en la torre de lectura de la escuela, la torre es descrita como un espacio misterioso e inalcanzable. Indudablemente, el enfoque del cuento no se sitúa en la discusión sobre la ambigua existencia del árbol de oro, sino en la exteriorización del mundo infantil lleno de imaginación y fantasía, simbólicamente expresada por medio de la imagen del árbol y el espacio misterioso de la torre:

Quiz á lo que más se enviaba de Ivo era la posesión de la codiciada llave de la torrecita. Ésta es, en efecto, una pequeña torre situada en un ángulo de la escuela, en cuyo interior se guardaban los libros de lectura. [...] A todos nos fascinaba el misterioso interior de la torrecita, donde no entramos nunca. (168)

En *La torre vigía* y *Aranmanoth*, la torre también puede entenderse como el punto de convergencia que enlaza el mundo real y el fantástico, ya que en la primera novela, la torre es el lugar donde el protagonista contrae amistad con la figura misteriosa del mendigo-vigía, que simboliza análogamente, según hemos señalado ya, el arquetipo fantástico del “símismo”; mientras en *Aranmanoth*, Orso recibe a su hijo Aranmanoth que tiene doble naturaleza –medio humana y medio fantástica-, también de manos de un viejo con evidente naturaleza fantástica, precisamente en “el último escalón de la torre”:

Orso se cubrió apresuradamente con el manto y, aún descalzo y sin despertar a nadie, descendió hasta el último escalón de la torre.

Entonces vio a un hombre viejo. Tenía el aspecto de un campesino y llevaba de la mano a un niño. El anciano le dijo:

-Señor de Lines, éste es tu hijo: Aranmanoth, Mes de las Espigas. (29)

9.5.2.2. Símbolo de la elevación espiritual

El simbolismo de la torre como elevación espiritual constituye uno de los significados simbólicos más apuntados del objeto, según los análisis simbólicos ya existentes.⁶¹⁹ El reflejo más representativo de este simbolismo se ve en *La torre vigía*. En esta novela, la imagen de la torre divinizada puede interpretarse como la convergencia de la visión humana y la divina, o la integración de lo consciente y lo inconsciente del individuo, o el descubrimiento de un orden armónico, natural y

⁶¹⁹ “Tiene esencialmente una significación ascensional, de elevación espiritual.”, Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, op.cit., p. 339; “La torre, pues, corresponde al simbolismo ascensional primordialmente. En la Edad Media, torres y campanarios podían servir como atalayas, pero tenían un significado de escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel para el cual altura material equivale a elevación espiritual.”, Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, op.cit., pp. 449-450.

primitivo, según hemos señalado antes; o según la afirmación de otros críticos, simboliza “los más altos grados de la conciencia”⁶²⁰ o la simple elevación espiritual del narrador: “La torre, ya mencionada, simboliza tanto la elevación espiritual del narrador como la decadencia del mundo del Barón y de los demás hermanos del narrador.”⁶²¹

Como esta parte ya ha sido analizada detalladamente, aquí sólo añadimos algunas citas que pueden reflejar mejor el carácter fantástico del simbolismo. Primero, en la novela el narrador menciona la luz que emana de la propia torre, escenario fantástico que transmite alegóricamente la implicación de iluminación o sabiduría que conlleva ese espacio elevado:

Levánte los ojos, para ver de dónde provenía tan poderoso sol: y distinguí un resplandor poco frecuente sobre las almenas de la torre vigía. Aunque muchas veces miré hacia aquella torre, nunca la vi de tal modo encendida. [...] Lo cierto es que la torre parecía emanar de sí misma la luz, en lugar de recibirla. (153)

Además, la torre como símbolo de un nivel espiritual elevado, presenta cierta similitud con el Edén o paraíso, porque hay muchas referencias en las que se alude al alejamiento del protagonista de los sufrimientos humanos en este espacio fantástico:

Me advertí de que allí en lo más alto de la torre, encontraría un día el destino que confusamente añoraba, y aún perseguía; puesto que lo entendía, ya, como la máxima realización de una humana existencia. (155-156)

Una vez en lo alto de la torre, me sentí liberado de toda la angustia, recelo y aun mezquindad en que me sabía atrapado de día en día. (156)

Y por último, también se pueden encontrar alusiones que revelan la vinculación entre la torre y el hallazgo de la existencia de un bien primitivo o una verdad mítica y esencial, en resumen, “el verdadero sentido de la vida”: “Y con mayor ansia que

⁶²⁰ El Staffa, Ruth, “En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *op.cit.*, p. 228.

⁶²¹ Kubayanda, José “La torre vigía de Ana María Matute: aproximación a una narrativa alegórica”, *op.cit.*, p. 340.

nunca, corr í hacia la torre vig ía, acuciado por una súbita pregunta, cuya respuesta eso esperaba, al menos –podr ía desvelarme el verdadero sentido de mi vida.” (166)

9.6. La piedra azul

La piedra azul, como hemos apuntado anteriormente, es un s ímbolo de importancia fundamental en *Olvidado Rey Gudú*, porque el significado simbólico que comprende esa imagen, sencillo pero muy personal y poco común, contribuye a la interpretación poética, sutil y fantástica de algunos de los temas fundamentales de la novela. Sin embargo, la piedra azul de *Olvidado Rey Gudú* no es un objeto inicialmente inventado, pues en *Primera memoria* también encontramos ciertas referencias en lo que supone el estreno de esta imagen en la obra de Ana María Matute. A continuación, veamos el simbolismo que transmite la piedra azul en las dos obras mencionadas.

9.6.1. La piedra azul en *Primera memoria*

En *Primera memoria* la referencia a la piedra azul es sencilla y borrosa, y no aparece hasta el último capítulo de la novela titulado “El gallo blanco”. Si consideramos el muñeco Gorogó de Matia como s ímbolo del propio juicio infantil para la protagonista femenina, la piedra azul puede entenderse de la misma manera para Manuel Taronj í. Al igual que Matia presta una importancia capital a su muñeco Gorogó, la piedra azul es un objeto que Manuel “siempre llevaba en el bolsillo”: “Tenía más tiempo libre que durante el verano, pero se le veía serio, preocupado. Sentado en los escalones, jugueteaba distra ídamente con una piedra azul, que siempre levaba en el bolsillo.” (223)

Con respecto al simbolismo que conlleva la piedra azul, parece que en esta novela la autora lo interpreta de forma bastante ambigua en comparación con el significado claro de *Olvidado Rey Gudú*. El único párrafo que parece revelar la significación del objeto es el siguiente:

Ten ámos la costumbre de cogernos de la mano, y de este modo permanec ámos mucho rato, sin hablar. Él pon á la piedrecilla azul, bru ñida de tanto acariciarla, entre las dos manos, y as íla manten ámos los dos, apretada en nuestra palma. Era como compartir un secreto. Nadie hubiera entendido esto más que él. Apenas nos mov ámos, las manos muy pegadas una contra la otra, sintiendo el pequeño dolor de la piedrecilla. Él miraba hacia delante, sobre las copas de los árboles. Con la mano libre cog á una ramita y trazaba rayas en la tierra. De este modo pod ámos pasar mucho rato, y manten ámos tanto calor en las manos como si las acerc ámos al fuego. A veces, acerc ábamos la piedra azul a la mejilla, y parec á arder. (225)

Aparentemente, el párrafo citado representa la intimidad de la amistad entre los protagonistas Matia y Manuel, ya que el juego con la piedra azul es como una comunicación de algo más precioso e íntimo; o en palabras originales del narrador, “era como compartir un secreto”. (225) En este sentido la piedra azul se entiende como otro de los múltiples objetos, como por ejemplo la isla flotante o el muñeco confeccionado por los niños, que simboliza la propia cualidad singular, misteriosa e incomprensible de la infancia. El azul es un color fantástico y simbólico que se relaciona generalmente con cualidades como la hermosura, la pureza, la nobleza y la dulzura,⁶²² por lo que la piedra azul en esta novela transmite un mensaje semejante; aunque no aludido con claridad, se puede percibir una implicación de la piedra azul en relación con la pureza y la ternura de la naturaleza infantil; la descripción relacionada con este objeto establece un ambiente tierno, sutil e íntimo, pero probablemente demasiado hermoso, tanto que parece discordante e inarmónico al estar situado en un

⁶²² “En el arte cristiano, el azul simboliza el cielo y el amor celestial. Es, por ello mismo, el color tradicional de la Virgen. El azul es, en general, color simbólico de la justicia, la hermosura, la alabanza, la perseverancia, la nobleza, la dulzura, la vigilancia, la lealtad y el cielo.”, Pérez Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, op.cit., p. 78.

entorno caracterizado por la hostilidad y la depresión. Así se destaca de nuevo la enorme diferencia entre el mundo infantil y el de los adultos, y consecuentemente la imposibilidad de comunicación entre ellos. Esto se evidencia también en la reacción de Matia ante la amenaza de Borja a propósito de los supuestos pecados cometidos entre Matia y Manuel; la pureza y la ignorancia infantil han sido interpretadas como algo débil y fácil de destruir ante la represión que proviene del orden social:

Balbuceé

-¡No es verdad! Estábamos allí, sí, en el suelo...pero sólo nos dábamos la mano, y nunca...

¿Cómo hablarle de la piedrecilla azul, cómo decirle que todo aquello de que me acusaba ni siquiera lo entendía? (242)

9.6.2. La piedra azul en *Olvidado Rey Gudú*

En *Olvidado Rey Gudú* la piedra azul hereda la misma imagen aparecida en *Primera memoria*; es “tan reluciente y pulida por el agua que semejaba un objeto de metal”, (106) y su aspecto recuerda cualidades como la hermosura y la pureza. Pero la diferencia consiste en que en esta novela la piedra aparece partida en dos mitades, y como imagen simbólica desempeña un papel más importante en la interpretación de la temática novelesca, vinculada tangencialmente con los temas de la infancia, la carencia y el amor.

9.6.2.1. Propuesta de una perspectiva infantil de observar el mundo

En el capítulo VII hemos mencionado que, aunque no se cuenta entre los temas fundamentales, el tema de la infancia en *Olvidado Rey Gudú* supone una referencia constante a lo largo de la obra; y como sugerencia de otra lógica alternativa y

subversiva -según revelan los episodios relacionados con la infancia de Tontina y la constante recuperación del recuerdo infantil por parte de Ardid-, profundiza el nivel de indagación sobre la esencia y el verdadero valor de la existencia de la vida humana, que es una de las preocupaciones más fundamentales de esta obra.

La piedra azul contribuye precisamente a la representación de esta lógica alternativa infantil, ofreciendo una forma de interpretación visual y fantástica. En la obra encontramos varias alusiones dispersas que narran una misma acción desempeñada por distintos protagonistas: ver el mundo por medio del orificio de la piedra azul. La primera mención de este episodio se encuentra en el Capítulo IV: “Historia de la pequeña Ardid”, donde la niña Ardid obtiene la primera visión de la isla de Leonia –símbolo del sueño infantil-, por medio de la piedra azul que encuentra en la arena de la playa:

Una brisa perfumada jugaba con su cabello destrenzado, y en aquel momento, el último fuego del sol pareció refugiarse en el centro mismo de la piedra. Llevaba por un desconocido impulso, Ardid la acercó a su ojo derecho y a través de su agujero miró hacia el mar. Estremecida, pensó que jamás el mar, el cielo y la tierra le habían parecido tan hermosos. Y súbitamente, de entre la bruma dorada que brotaba de las olas, Ardid creyó descubrir cómo se alzaba una isla extraña: era de un verde esmeralda y giraba sobre sí misma, lentamente. Y antes de que pudiera dar la vuelta entera, antes de que pudiera ver lo que había al otro lado, desapareció entre la espuma tal como había aparecido. (106-107)

La piedra azul es un medio fantástico por la que se obtiene una visión de la parte hermosa y bondadosa del mundo: “pensó que jamás el mar, el cielo y la tierra le habían parecido tan hermosos”; y a lo largo de la novela, esta visión fantástica reaparece en numerosas ocasiones en el recuerdo de Ardid, lo que supone un espejismo de naturaleza antitética en contraposición con el mundo “real” novelesco:

Y de pronto la volvió a ver, con un dolor y amor inmensos, recuperando su corazón de siete años. A través de una piedra azul, horadada y partida en dos mitades, su mirada de niña pudo atisbar, por vez primera, una isla que giraba

sobre sí misma, como un sueño imposible de alcanzar, <<La Isla de Leonia...>>
(525)

Cabe mencionar que la obtención de esta visión positiva lograda a través de la piedra azul, siempre está asociada con los protagonistas infantiles. A mi juicio, esta imagen representa simbólicamente la propuesta implícita de un criterio ideológico sobre el mundo, o la expresión de una creencia en los elementos positivos del mundo; esto implica que si se observa el mundo desde una perspectiva sencilla, pura e inocente, se está más cerca de conseguir la felicidad en la vida. Al mismo tiempo, la visión de la piedra azul también supone una alabanza de la inocencia y la pureza, entre otras cualidades de la naturaleza infantil. El diálogo entre Tontina y Predilecto sobre este mismo objeto es una manifestación de esta idea profunda de la novela:

-No es la piedra gemela, Señora, es una sola piedra partida en dos.

Ya asombrándose de sus propias palabras, cada uno tomó su mitad y, uniéndolas, vieron que coincidían exactamente.

-Es muy hermoso –dijo ella, entonces, con una rara e insólita gravedad en la voz.

-¿Qué es hermoso? –preguntó Predilecto, suavemente.

-El mundo –dijo ella-. El mundo es hermoso.

Y guardó la piedrecilla envuelta en su pañuelo: y ambas cosas, con gran cuidado, las ocultó en su muñeca.

Aquellas palabras inquietaron a Predilecto. Pues, se dijo, sólo una niña podía hablar así ya que él, en todos los años de vida recorridos, había comprobado, paso a paso, que el mundo era cada día transcurrido menos hermoso. (393-394)

La visión idealizada sobre un mundo hermoso por medio de la piedra azul permanece hasta el final de la novela. Por una parte, insinúa la posibilidad de que exista una lógica hermosa e ideal, ofreciendo así una ligera esperanza al texto, dominado por el tono pesimista: “Y no era el helado viento que agitaba la espesura como jamás contemplaran otros ojos que aquellos que, libres de toda ceguera humana, sabían mirar a través de una piedra horadada. Y sentían o sabían que el mundo tal vez fue, o podía ser, o sería, hermoso”: (481) y por otra parte, y de forma paradójica, aparece como un espejismo inalcanzable y sirve para señalar las equivocaciones de

los protagonistas en el entendimiento de la vida y su verdadero valor, y destaca consecuentemente el tema de la falta y la carencia:

Y regresaba la pequeña Ardid, se acercaba, saltando sobre las ruinas, al viento del Sur las trencitas, y gritaba y gritaba, y esgrimía en su mano derecha una piedra azul y horadada, por cuyo orificio el mundo era muy diferente. <<Ardid, pequeña Ardid –la llamó entonces, tímidamente-, ¿qué hiciste de tus amigos, el Trasgo, el Maestro?>> (839)

9.6.2.2. Símbolo del amor

El segundo simbolismo que conlleva la piedra azul es su representación del amor entre Tontina y Predilecto. El hecho de que cada uno posea una mitad de la misma piedra añade el tinte fantástico y fatalista a la historia amorosa, pues la de Predilecto fue un regalo de Ardid, y para Tontina, la piedra azul forma parte de su colección infantil:

Aquel era el último vestigio del tesoro de Tontina. Al tenerlo en la palma de su mano, el corazón de Predilecto se estremeció, y un viento fino y oscuro se detuvo en él. Pues aquella era la mitad exacta de la piedra azul, horadada en el centro, que cierto día le regalara –como tambiénpreciado tesoro –la Reina Ardid. Y, conmocionado, se aprestó a devolverla al cofre secreto. (382)

Las repetidas descripciones de cómo la piedra se clavó en el pecho de cada miembro de la pareja⁶²³ simboliza el amor como espada de dos filos. Aparte de la dulzura, el amor también puede suponer un dolor agudo producido por la añoranza y

⁶²³ Anotamos algunas citas que demuestran la situación. El dolor causado por la piedra para Tontina: “Y notaba cómo se clavaba en su pecho –esta vez de forma que su dolor se hacía intolerable –la aguda piedrecilla azul: mitad exacta de la que ahora lucía en su pecho, como joya secreta y muy preciada, la Princesa Tontina.”(416). En el caso de Predilecto: “Lo cierto es que algo se clavó en mi pecho, por accidente, y desde ese momento no veo cómo librarme de un agudo dolor que me traspasa y al que no hallo remedio. [...] Cuantas veces lo intenté cuanto mayor era el dolor, cuanto más parecía adentrarse en mi carne, manaba de la pequeña herida tanta sangre, que así lo he dejado, por temor a desangrarme en el camino.” (420)

la separación. El simbolismo del objeto como representación del amor aparece señalado con claridad en la novela:

Sabed, eso sí que la piedra que arrancasteis del pecho al Príncipe no era otra cosa que la honda y grave herida del deseo, el sueño y el amor. [...] Porque la piedra no es su amor, sino el vehículo o arma de que el amor se valió para marcarle. Y únicamente el amor fue quien la empujó y hundió en su carne. (433)

Por último, después de la muerte de ambos personajes, se añade un final fantástico y “feliz” a la historia amorosa –la unión de los enamorados–, que se asimila con el modelo de los cuentos de hadas tradicionales. En ese proceso, la piedra azul se convierte en un objeto mágico y transmite el significado simbólico de la integración y la totalidad:

Pero no así Tontina y Predilecto: pues en el espeso lamento del mar, se agitaron cada una de las dos mitades de una sola piedra, horadada y azul; y así como se cierran las dos hojas de la concha, se ajustaron una sobre otra, tan herméticas como el nácar de las perlas, sobre aquel orificio único, por donde el mundo, acaso, pudiera atisbarse, un día, hermoso. Ya cada una de las dos mitades iba indestructiblemente atada al cuello de ambos muchachos. (497-498)

Conclusión

El interés principal de esta tesis doctoral parte de un tema recurrente en Ana María Matute como es la infancia. En toda la obra matutiana, es indudable, la infancia aparece como una preocupación central y básica. Con este trabajo esperamos haber contribuido a la sistematización del tema y a su avance en relación con la elección del corpus y con la referencia a otros temas y técnicas relacionados con él.

La observación integral de la infancia en la obra de Ana María Matute está dividida y realizada respectivamente en dos partes que corresponden a los dos periodos creativos de la autora: la primera etapa abarca las obras publicadas en los años cincuenta y sesenta del siglo XX, donde la mayoría de la obra matutiana es de estilo realista-subjetivo; y la segunda, que ocupa las obras publicadas desde los años ochenta hasta hoy, está caracterizada por una transición a la fabulación fantástica. Esta división está basada en la evidente diferencia observada según el énfasis que pone la autora en diferentes temáticas novelescas y en el diferente estilo estético. Un caso excepcional es la novela *La torre vigía*, que aunque fue publicada en 1971 está incluida en la segunda etapa por la semejanza de temas y estilo, y también porque después de ella la autora se mantuvo sin escribir durante más de diez años hasta que volvió a recuperar esa actividad en los años ochenta.

Creemos que el tema de la infancia consigue un alcance completo ya en sus obras realistas de la primera fase: la exitosa figuración de individuos infantiles anti-héroes, la descripción del mundo interno delicado, deformado y peculiar de los niños y el reflejo de las relaciones difíciles entre el niño y el entorno externo se representan desde una perspectiva subjetiva, personal y minuciosa. El corpus de obras realistas matutianas está ambientado en un entorno realista y contemporáneo que implica la difícil época de posguerra que le tocó vivir a la propia escritora, y el tono novelesco indica casi unánimemente un pesimismo y un fatalismo absolutos.

El mismo tema de la infancia en la segunda etapa literaria de la autora puede considerarse como una continuación y/o renovación de los aspectos temáticos ya existentes, excepto por la modificación del tono novelesco que se desliza hacia una sutil visión esperanzada y positiva dentro de un ambiente todavía trágico. Por otra parte, las técnicas de esta época suponen un completo sometimiento a las de la literatura fantástica: símbolos, analogías fantásticas, episodios sobrenaturales y la ambientación en un entorno medieval ofrecen la posibilidad de interpretar la infancia de forma más abstracta, simbolizada, y generalizada.

Debido a las diferentes características de las dos fases matutianas arriba aludidas, la parte teórica de esta tesis comprende tres aspectos de contenido.

Primero hemos enfocado nuestro trabajo en una selección bibliográfica que trata de la literatura de posguerra, como sucede en las obras de Eugenio de Nora, Juan Luis Alborg, Juan Carlos Curutchet, Ricardo Gullón y Santos Sanz Villanueva, por mencionar algunos, ya que cada escritor está inevitablemente influido por su época literaria e histórica y deja influencia recíproca en su círculo coetáneo. Tras la presentación de las características del grupo al que pertenece Matute –la Generación del Medio Siglo- y el análisis de una clasificación cronológica, temática y estilística de la misma escritora, hemos señalado la peculiar ubicación de la autora en el mapa novelesco de la literatura española de posguerra. Aunque la temática matutiana y sus preocupaciones son muy parecidas a las de los escritores de su época –temas realistas y de problemas sociales típicos de los años 50-, lo que realmente la distingue de los otros escritores coetáneos es su estilo retórico extraordinariamente personal, clasificado como muy subjetivo, o como revela Eugenio de Nora: “un mundo subjetivo centrado en lo sensorial, en las ideas primarias, de raíz instintiva, en los impulsos casi inexplicables”;⁶²⁴ pero que absorbe al mismo tiempo técnicas realistas de su época, vinculadas a los logros cinematográficos que se reflejan en la literatura.

⁶²⁴ Nora, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, op.cit. p. 266.

En segundo lugar, por medio de la presentación de las teorías fantásticas tal como aparecen en la obra de Todorov, Freud, Frye, Rosemary Jackson, Kathryn Hume o Jaime Alazraki, ofrecemos una base teórica de referencia que sirve para el análisis de la fabulación fantástica de la autora. La obra fantástica de Ana María Matute debe contarse estrictamente, según la teoría todoroviana, entre el género de lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso; los símbolos personalizados en su obra transmiten el carácter (pos)moderno y renovador acorde con las características de lo neo-fantástico, y la estructuración de un “submundo” de “paracosmos”, como sucede en *Olvidado Rey Gudú*, supone una representación de los últimos logros teóricos sobre el género de lo fantástico. Las novelas fantásticas de la segunda etapa literaria matutiana, influidas por los subgéneros de la literatura fantástica tales como la novela neo-caballeresca y el cuento de hadas, suponen una contribución importante a las creaciones de la literatura fantástica española contemporánea.

El tercer aspecto de la parte teórica trata de un tema más vinculado a la infancia: la referencia histórica al tratamiento del mismo tema en la literatura occidental. Esto no sólo muestra el desarrollo y la evolución del tópico en el arte escrito, sino que también sirve para la valoración más precisa del tratamiento infantil matutiano, ubicado en un mapa completo. La revelación del mundo de los niños en la obra matutiana es una representación multifacética y complicada: por un lado se pueden percibir cualidades como la sensibilidad, la inocencia, y la estrecha conexión con la naturaleza, que recuerda las huellas del tradicional modelo victoriano de representar a los personajes infantiles; por otro lado, y más significativamente, también supone un desarrollo y profundización con respecto a la revelación de la complejidad de la naturaleza infantil –un tema surgido en el siglo XX influido por los avances psicológicos. La representación matutiana de niños y adolescentes anti-héroes, sometidos a cualidades negativas como la crueldad, la malicia, la indiferencia, la soledad y el odio, ha enriquecido y enfatizado en gran medida la posición fundamental del tema de la infancia en el círculo literario español e incluso europeo

contemporáneo, valorado en un contexto de modernidad literaria. Además, la presentación tanto de temáticas como de estéticas de los escritores anteriores, muestra cómo éstos han dejado sentir su influencia en la creación matutiana. Es el caso de autores como Lewis Carroll o James Matthew Barrie, que sirven como base referencial importante en la interpretación de la obra de la escritora.

Los otros seis capítulos de la parte teórica son análisis de textos novelescos concretos en los que hemos observado el tema de la infancia en diversas circunstancias y ambientes.

Con respecto al tratamiento del tema infantil en la obra realista matutiana, iniciamos nuestro análisis en los personajes infantiles anti-héroes, y lo hemos dividido en subapartados según los distintos subtemas relacionados: análisis del síndrome Caín-Abel; la crueldad de la infancia y la ingenuidad como pecado; y la discusión de la función semántica y sintáctica de la muerte en la niñez en la obra de Matute.

El tema del cainismo, como uno de los más importantes y recurrentes en la obra de Matute, casi siempre está protagonizado por niños o adolescentes. Creemos que la complicada relación entre odio, envidia y amor que sostienen los protagonistas “Caín” hacia su relación antitética –“Abel”, que supone el modelo típico cainita matutiano, representa en esencia el tópico de la búsqueda del otro “yo” idealizado y perfeccionado, realizada por parte del “yo” desintegrado y caído –“Caín”, que es el símbolo del individuo moderno, torturado por la pérdida de identidad y el sentido de la carencia. Con respecto a las técnicas estéticas de esta parte, hemos señalado que en la primera etapa Matute siempre narra la historia desde la perspectiva del anti-héroe –“Caín”-, revelando el punto de vista, la voz narrativa y el mundo interior de este personaje, mientras crea intencionalmente una distancia entre “Abel” y la recepción del lector, implicando así la idea pesimista de la desaparición de los héroes tradicionales en el nuevo contexto literario moderno.

Además, hemos analizado la crueldad de los niños matutianos desde la observación de la relación entre los niños y los animales. En muchos casos, la muerte

del animal en la obra matutiana es un símbolo relacionado con los niños. Los animales muertos pueden simbolizar un ambiente asfixiante que oprime al personaje, o pueden revelar las sensaciones oscuras ocultas en la mente infantil, como el odio, la pérdida de la inocencia, la indiferencia o la absoluta ingenuidad que hace cometer pecados.

A continuación hemos puesto el énfasis en el tema de la muerte en la niñez, que aparece como un aspecto recurrente en los niños matutianos que viven en un mundo encerrado e irreconciliable con el periodo maduro de la vida. Además de presentar la naturaleza infantil de la irreconciliación, hemos puesto nuestro interés en otro aspecto poco mencionado: la muerte observada desde el punto de vista de los niños, y hemos concluido que en vez de suponer sólo un suceso temible y trágico, siempre tiene algún otro significado especial para ellos: la muerte, a pesar de su carácter absurdo en ciertos momentos, es una elección voluntaria, espontánea y activa. Para los niños, la muerte significa un proceso, o mejor dicho una vía de indagación, de cumplimiento de sueños o de la búsqueda de la felicidad. Por consiguiente, en relación con el matiz estético de la descripción de la muerte, suele percibirse una belleza extraordinaria, aunque sea realizada de formas muy variadas: o grotescamente impresionista, o sutilmente lírica, o bárbaramente absurda, o desesperadamente expresiva.

El capítulo V, que empieza con el análisis de la subjetividad de los personajes femeninos en la obra matutiana, es en realidad una observación más bien estética y estructural en comparación con el cuarto capítulo arriba mencionado, que se centra principalmente en la discusión temática. Protagonizado por personajes infantiles o adolescente femeninos en función narradora, el mundo novelesco matutiano suele aparecer como una creación caracterizada por lo introspectivo y lo subjetivo. Por lo tanto, este capítulo supone una observación importante de las técnicas retóricas utilizadas por la autora para la descripción del mundo interno de la infancia. Hay discusiones sobre ciertos elementos narratológicos como el punto de vista, la voz narrativa, el espacio temporal y espacial, los niveles narrativos, el diálogo, el

monólogo interior, entre otros. Y una significativa aportación consiste en la representación de las técnicas destinadas a la exteriorización del mundo psicológico, que constituye una de las capacidades narrativas más destacadas de Ana María Matute. El mundo interno infantil se puede revelar y puede ampliarse por medio de efectos contrastantes como se observa en los episodios relacionados con la fiesta, o a través de objetos concretos tales como el espejo. Además, las reelaboraciones de los cuentos de hadas y las referencias a lo fantástico suelen suponer una vía de aproximación al mundo imaginario de los niños. Por otra parte, la naturaleza en la obra de Matute también es un medio fundamental vinculado al desenvolvimiento psicológico de los protagonistas infantiles. Por todo ello hemos presentado un estudio detallado que aborda los paisajes naturales más frecuentemente referidos y de significado simbólico más importante en la estructuración novelesca matutiana: la luna, como símbolo del sufrimiento interno, que desempeña el papel humanizado de compañero o espía; el agua –el río y el mar respectivamente-, metáfora de la vida humana o de las emociones irracionales y fuerzas misteriosas; así como el bosque –o los árboles, que es probablemente un elemento básico en toda la creación literaria matutiana.

Con el fin de observar el tema de la infancia de forma completa y sistemática, después de un estudio centrado en el aspecto interno del niño, también analizamos la relación entre los niños matutianos y el entorno externo, teniendo como centro de interés la descripción de las reacciones tanto físicas como emocionales de los niños situados en diferentes circunstancias. Estudiamos, así la relación entre el niño y la familia, el ambiente de la guerra, el medio rural –representado principalmente por el espacio ficticio matutiano llamado la Artámila, y la escuela. Generalmente se puede afirmar que la relación externa que mantienen los protagonistas infantiles matutianos es fracasada e ineficiente.

En la observación centrada en la familia, por medio del análisis sobre los problemas de la orfandad, la relación madre/padre e hijo/hija, y las relaciones familiares femeninas vistas desde el punto de vista del estudio feminista, descubrimos

cómo la familia, que funciona como el primer contacto con el establecimiento de las relaciones sociales y el conocimiento primario del significado de grupo social para los niños, ejerce una influencia negativa: angustiada, temerosa, aplastante o desamparada, y provoca consecuencias negativas como sensación de soledad, fracaso de la comunicación, pesimismo y rebeldía irracional.

Observada desde el punto de vista infantil, la guerra suele aparecer deformada, parcial y confusa. Basándonos en los múltiples crímenes que ya han tratado este tema, hemos añadido la afirmación de que el suceso bélico también es como un medio que despierta las oscuridades ocultas en la mente infantil, como el rencor y la venganza.

“La Artámila” como el lugar ficticio más representativo de la creación matutiana, es un espacio rural eficaz para la expresión de temas fantásticos como la convergencia y transgresión del mundo real, o la visión de lo fantástico a través de la experiencia de los personajes infantiles: o de aspectos realistas como la revelación de la injusticia social; además, la descripción del paisaje rural también es una selección acertada y exitosa para el establecimiento de un ambiente muy propio de la obra matutiana, caracterizado por la brutalidad, la aspereza y la extravagancia.

Por último, con respecto a la referencia a la escuela, un tono igualmente negativo se deja percibir en este caso, como sucedió con las relaciones familiares. La escuela casi siempre es aludida de forma negativa como entidad centrada en la opresión, el control y la incomunicación, lo que constituye la antítesis de la libertad y de la autonomía interna que mantiene el personaje infantil.

La tercera/última parte de la presente tesis es un estudio sobre la representación fantástica del tópico infantil centrado en un corpus perteneciente a la segunda etapa literaria de Ana María Matute. Para demostrar la continuación/renovación tanto temática como retórica con respecto al tópico infantil, hemos centrado el análisis de los protagonistas infantiles y adolescentes en las novelas *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*.

La característica más renovadora del protagonista anónimo en *La torre vigía* consiste en la coexistencia de dos niveles de puntos de vista –uno infantil y realista y otro divino y fantástico-, así como la posibilidad de su integración al final de la novela, que deja una ligera esperanza de reconciliación consigo mismo por parte del protagonista infantil matutiano y transmite una actitud implícitamente positiva que nunca se había visto en obras anteriores de la escritora. La diferencia también se ve en el tratamiento del tema del cainismo, ya que en esta novela la parte positiva de la pareja antitética –“Abel”- toma por vez primera la voz narrativa y la posición central en la narración novelesca, y también iniciativamente el protagonista muestra entendimiento y comprensión hacia sus hermanos antitéticos, representados en *La torre vigía* por los tres jinetes negros.

En *Olvidado Rey Gudú* la princesa Tontina es una representación de la manipulación fantástica matutiana sobre el tema de la infancia. La imagen del personaje contiene evidentes huellas del cuento de hadas tradicional; con el añadido de nuevos símbolos de carácter fantástico, consideramos la historia de la infancia de Tontina una fabulación posmoderna del mito infantil. Los símbolos de “el Árbol de los juegos” y “La Historia de Todos los Niños” son imágenes metamorfoseadas y nuevas que sin embargo transmiten las mismas cualidades de la infancia ya explicadas en la primera etapa, como la complejidad y peculiaridad infantil, la contraposición con el orden de los adultos, el transcurso irrecuperable del tiempo, entre otras.

En cuanto a la novela *Aranmanoth*, interpretamos la historia de búsqueda de los protagonistas adolescentes como “una búsqueda del Santo Grial”. Aparte de las similitudes que encontramos en ciertos temas ya tratados en la primera etapa -como la nostalgia del tiempo infantil transcurrido, la conciencia de la pérdida de identidad en el proceso de transición de la infancia/adolescencia a la madurez-, lo fundamental de esta novela consiste en su propuesta del reconocimiento del amor como una especie de cumplimiento o solución que salva a los personajes de la carencia y de otros sufrimientos que experimentan.

En los capítulos VIII y IX -los últimos de la tesis, hemos centrado nuestro interés en las características estéticas percibidas en la obra matutiana de género fantástico y lo maravilloso, teniendo en cuenta su función semiótica para la interpretación del tema infantil. Con respecto a los personajes fantásticos- secundarios y tangenciales con la infancia-, hemos destacado en el octavo capítulo la reelaboración de figuras inspiradas en el cuento de hadas de Andersen. Creemos que la Ondina de *Olvidado Rey Gudú* es una recreación deconstructiva y paródica de la protagonista de “La Sirenita” andersiana, y supone una línea argumental en una estructura tan complicada que tiene dispersos niveles y líneas de episodios como el “paracosmos” de *Olvidado Rey Gudú*. El Príncipe Once de la misma novela, aunque inspirado en el personaje andersiano de “Los Cisnes Salvajes”, es más bien una figura original, y desempeña la función de destacar el misterio de la infancia y mantener el tema como una presencia persistente en toda la novela. El arquetipo del “sí-mismo”, denominado así del concepto psicológico de Jung, se ve realizado en figuras como Anderea de *Pequeño teatro*, el mendigo/vigía de *La torre vigía* y el poeta de *Aranmanoth*. Estas figuras con identidad misteriosa y divina tienen una relación espiritual con los protagonistas infantiles, y sirven como orientación para provocar el autodescubrimiento, o la integración espiritual de estos niños o adolescentes, o proponer la existencia de una especie de sabiduría profunda, o una lógica sobrenatural y superior que se muestra frecuentemente en la segunda etapa de la obra de Matute.

Por último, como recursos complementarios hemos propuesto un análisis de los objetos simbólicos en la obra de Matute. La caracterización personal que hace la escritora de imágenes como la isla, el muñeco, el teatro de marionetas, el fuego, la torre y la piedra azul no sólo ofrece un ángulo especial para la interpretación de la temática infantil, sino que también crea una vía importante para el entendimiento de la totalidad de una novelística tan subjetiva y personal como la de Ana María Matute.

Bibliografía

Obras de Ana María Matute

- Matute, Ana María. *Algunos muchachos*. Barcelona: Destino, 1981.
- . *Aranmanoth*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- . "Autocrítica de *Fiesta al Noroeste*." *Correo literario* 46 (mayo de 1952): 7.
- . *El tiempo*. Barcelona: Plaza & Janés, 1963.
- . *El río*. Barcelona: Destino, 1972.
- . *Fiesta al Noroeste*. Madrid: Cátedra, 1983.
- . *Historias de la Artámila*. Barcelona: Plaza&Janés, 1999.
- . *La torre vigía*. Barcelona: Bibliotex, 2001.
- . *Los Abel*. Barcelona: Destino, 1948.
- . *Los hijos muertos*. Barcelona: Planeta, 1958.
- . *Los niños tontos*. Barcelona: Destino, 1956.
- . *Luciernagas*. Barcelona: Destino, 1955.
- . *Olvidado Rey Gudú*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- . *Pequeño teatro*. Barcelona: Planeta, 1954.
- . *Primera memoria*. Barcelona: Plaza&Janés, 1960.
- . "Prólogo al volumen." *La obra completa de Ana María Matute*, Tomo I. Barcelona: Destino, 1971. 15-24.
- . "Prólogo al volumen." *La obra completa de Ana María Matute*, Tomo II. Barcelona: Destino, 1975. 7-10.

---. "Prólogo general." *La obra completa de Ana Mar á Matute*, Tomo I. Barcelona: Destino, 1971. 7-13.

---. *Tres y un sueño*. Barcelona: Plaza&Janés, 1999.

---. "Yo no he venido a traer la paz..." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 67 (1962): 53-63.

Estudios críticos sobre Ana Mar á Matute

AA.VV. "Ana Mar á Matute, en 'Les Lettres Françaises'." *Triunfo* XXV.449 (1971): 39.

Acevedo, Mario A. "La creación literaria infantil de Ana Mar á Matute." Texas Tech University, 1979. Tesis no publicada.

Álvarez Fernández, Elisa; Álvarez Lamas, Natalia. "La huella de Andersen en *Olvidado Rey Gudú* de A. M. Matute." *Traducción y Literatura Infantil: Érase Una Vez...Andersen*. Anroart: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2006. 259-268.

Alvis, James Earl. "La traición en la obra de Ana Mar á Matute." University of Oklahoma, 1976. Tesis no publicada.

Anderson, Christopher L.; Sheay, Lynne V. "Ana Mar á Matute's *Primera Memoria*: A Fairy Tale Gone Awry." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XIV.1 (Otoño 1989): 1-14.

Anderson, Christopher L. "Andersen's 'The Snow Queen' and Matute's *Primera Memoria*: to the Victor Go the Spoils." *Crítica Hispánica* XIX.1-2 (1992): 13-28.

Atlee, A. F. Michael. "El enigma de Ana Mar á Matute." *Explicación de textos literarios* 13.1 (1984-85): 35-42.

Avila Granados, Jesús. "Entrevista: Ana Mar á Matute: Premio Cervantes de Literatura 2010." *Sesenta y más* 298 (2011): 14-7.

Avila-Mergil, Rosa Mar á. "Análisis estilístico de *Pequeño Teatro* de Ana Mar á Matute." University of Texas, 1991. Tesis no publicada.

-
- Ayuso Pérez, Antonio. "La recuperación del cuento de hadas en la actualidad. El caso de Ana Mar á Matute y *El verdadero final de la Bella Durmiente*." *Literaturas de la (pos)modernidad*. Madrid: Fragua, 2009. 99-122.
- . "Los cuentos de hadas en la obra de Ana Mar á Matute." *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 231 (2009): 7-14.
- . "Los cuentos y artículos publicados en prensa de Ana Mar á Matute." Ed. Arizmendi Martínez, Milagros; Abascal Arbona, Guadalupe. *Letra de Mujer*. Madrid: Laberinto, 2008. 115-143.
- . "'Yo entré en la literatura a través de los cuentos': entrevista con Ana Mar á Matute." <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>>. 18 de enero, 2012.
- Barrettini, Celia. "Ana Mar á Matute: la novelista pintora." *Cuadernos Hispanoamericanos* XLVIII (1961): 405-12.
- Beeson, Margaret E. "Review: Matute, Ana Mar á. *Obra escogida*." *Hispania* 67.1 (Mar., 1984): 157.
- Bryant, Betty C. "Los adolescentes: cómo revelan el mundo de Ana Mar á Matute." Southern Connecticut State College, 1972. Tesis no publicada.
- Busetle, Cedric. "Dos novelas tremendistas: *La Familia de Pascual Duarte* y *Fiesta al Noroeste*." *Duquesne Hispanic Review* IX.1 (1970): 13-29.
- Butzow, Cathryn M. "The Developmental Pattern for Man in Ana Mar á Matute's Tragic World View." University of Wyoming, 1975. Tesis no publicada.
- Calafell Sala, Núria. "Dos miradas sobre un mismo paisaje: la construcción de los personajes infantiles en la narrativa breve de Ana Mar á Matute." <http://www.google.com.hk/url?q=http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/03/Dos_miradas.pdf&sa=U&ei=mNQWT5eHIOaciAeg9fj_Aw&ved=0CBMQFjAA&usg=AFQjCNEiy-6s8PEmJIN_VFoHJ4kH1KV4LA>. 28 de septiembre, 2011.
- Cannon, Emilie Teresa. "Childhood as Theme and Symbol in the Major Fiction of Ana Mar á Matute." The Ohio State University, 1972. Tesis no publicada.

-
- Carrasco, Elena Granger. "¿Por qué negar la existencia de un lenguaje femenino? El caso de Ana María Matute." *Cuadernos de Filología Hispánica* 16 (1998): 103-11.
- Casas, Ana. "Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Mediosiglo (Años 50 y 60)." *Rilce* 25.2 (2009): 220-35.
- Coffey, Anita Lee. "Six Archetypes in Selected Novels of Ana María Matute." Texas Tech University, 2002. Tesis no publicada.
- Collard, Patrick. "Aspectos del simbolismo en *La torre vigía* de Ana María Matute." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 1 (1986): 415-9.
- Collins, Diane Yvonne. "The Expression of Social Criticism in Ana María Matute's *Primera Memoria*: A Study of Themes, Characters and Images." University of British Columbia, 1970. Tesis no publicada.
- Colomer, Álvaro. "Ana María Matute. Premio Cervantes 2010." *Mercurio* (Abril, 2011): 34-5.
- Couffon, Claude. "Una joven novelista española: Ana María Matute." *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 54 (November, 1961): 52-5.
- Chamorro, Eduardo. "Un intento de novela gótica." *Triunfo* XXVI.474 (3 jul. 1971): 31.
- Cherry, Charles Maurice. "Review: *Selecciones de Ana María Matute*." *Hispania* 66.4 (Dec., 1983): 641-2.
- Dial, Elenore Maxwell. "Review: Matute, Ana María. *Fiesta al Noroeste*." *Hispania* 54.4 (Dec., 1971): 988-9.
- Doménech, Ricardo. "'El rób' de Ana María Matute." *Triunfo* XVIII.59 (20 jul. 1963): 62.
- . "'Los soldados lloran de noche', de Ana María Matute." *Triunfo* XIX.118 (sep. 1964): 64.
- Doran, Kristin J. "Matute's Short Fiction: Metaphorical Journals of Trauma." The University of Arizona, 2009. Tesis no publicada.

-
- Doyle, Michael Scott. "Entrevista con Ana Mar á Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 10.1-3 (1985): 237-47.
- . "Los Mercaderes: A Literary World by Ana Mar á Matute". University of Virginia, 1981. Tesis no publicada.
- ."Trace-Reading the Story of Matia/Matute in *Los Mercaderes*." *Revista de Estudios Hispánicos* (1985): 57-70.
- El Saffar, Ruth. "En busca de Edén: Consideraciones sobre la obra de Ana Mar á Matute." *Revista Iberoamericana* 47 (July-December 1981): 223-31.
- Farrington, Pat. "Interviews with Ana Mar á Matute and Carmen Riera." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6.1 (2000): 75-89.
- Flores-Jenkins, Raquel. "El mundo de los niños en la obra de Ana Mar á Matute." *Explicación de textos literarios* III-2 (1975): 185-90.
- Frame, Scotte Macdonald. "A Note on Biblical Referencing in *Los Mercaderes* by Ana Mar á Matute." *Bulletin of Hispanic Studies* 80.2 (2003): 209-17.
- . "A Private Portrait of Trauma in Two Novels by Ana Mar á Matute." *Romance Studies* 21.2 (July 2003): 127-38.
- Fuentes, Víctor. "Notas sobre el mundo novelesco de Ana Mar á Matute." *Revista Nacional de Cultura* XXV.160 (1963): 83-8.
- Galdona Pérez, Rosa Isabel. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana Mar á Matute y Elena Quiroga*. Tenerife: Universidad de la Laguna, 2001.
- García Patrino, Jaime. "Los relatos infantiles de Ana Mar á Matute: una voz personal en *El pa í del pie descalzo*." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 229-53.
- García Rivera, Gloria. "Paracosmos: las regiones de la imaginación (Los mundos imaginarios en los géneros de Fantasía, Ciencia Ficción y Horror: nuevos conceptos y métodos)." *Primeras noticias. Revista de literatura* 207 (2004): 61-70.

-
- Gazarian, Marie-Lise, et al. *The Literary World of Ana Mar á Matute*. Ed. Roy, Joaquín. Miami: University of Miami, 1993.
- Glenn, Kathleen M. "Apocalyptic Vision in Ana Mar á Matute's *La torre vigía*." *Letras femeninas* XVI.1-2 (1990): 21-8.
- . "La obra narrativa de Ana Mar á Matute." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 57-75.
- Gómez Gil, Alfredo. "Ana Mar á Matute." *Cuadernos Americanos* 178.5 (septiembre-octubre, 1971): 250-4.
- González Ruano, César. "Una tarde con Ana Mar á Matute." *Correo literario* V (noviembre 1954).
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. "La creación de discontinuidades (Nota sobre dos relatos de Ana Mar á Matute)." *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 21 (enero-junio de 2000): 283-94.
- Hornedo, Rafael Mar á de. "El mundo novelesco de Ana Mar á Matute." *Razón y fe* CLXII (July-December, 1960): 310-23.
- Jerez Farrán, Carlos. "La presencia intertextual de 'El Grito' de Munch en *Fiesta Al Noroeste* de Ana Mar á Matute." *Revista Hispánica Moderna* 43.2 (1990): 218-37.
- Jiménez Martín, María Ángeles. "El personaje infantil en la obra de Ana Mar á Matute." Universidad de Granada, 1977. Tesis no publicada.
- Jones, Margaret E. W. "Antipathetic Fallacy: The Hostile World of Ana Mar á Matute's Novels." *Kentucky Romance Quarterly* 13 (supplement, 1967): 5-16.
- . "Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana Mar á Matute." *Hispania* 51.3 (Septiembre 1968): 416-23.
- . "Review: Matute, Ana Mar á. *La Trampa*." *Hispania* 53.2 (May, 1970): 339-40.
- . "Temporal Patterns in the Works of Ana Mar á Matute." *Romance Notes* XII.2 (spring, 1971): 282-8.
- . *The Literary World of Ana Mar á Matute*. Lexington: University Press of Kentucky, 1970.

-
- Kojouharouva, Stefka Vassileva. "La difícil ubicación de Ana Mar á Matute en la narrativa española de postguerra." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 39-56.
- Kubayanda, José "La torre vigía de Ana Mar á Matute: Aproximación a una narrativa alegórica." *Revista de Estudios Hispánicos* 16.3 (1982): 333-45.
- Lancelot Allahar, Willis. "La creación literaria de Ana Mar á Matute." Universidad de Santiago de Compostela, 1985. Tesis no publicada.
- López Alonso, Covadonga. "La memoria intradescrptiva: *El río*." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 115-214.
- Martínez Palacio, Javier. "Una trilogía novelística de Ana Mar á Matute." *Ísula* XX.1 (febrero, 1964): 6-7.
- Martínez, Pilar; Lara, Antonio. "Contrapás." *Compás de letras. Monografías de literatura española*.4 (1994): 287-95.
- Martos Nuñez, Eloy; Bravo Gaviro, Ana. "La construcción de mundos imaginarios *Olvidado Rey Gudú* como prototipo de paracosmos." *Primeras noticias. Revista de literatura* 208 (2005): 23-33.
- Mas, José "La sombra incendiada. *Fiesta al Noroeste* de Ana Mar á Matute." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 89-109.
- Matute, Ana Mar á; Doyle, Michael Scott; Nicola, Maria. "Mesa redonda: Ana Mar á Matute y sus traductores: Michael Scott Doyle y Maria Nicola." *Vasos Comunicantes: Revista de ACE Traductores*.12 (1998-1999): 76-82.
- Menéndez Lorente, Mar á del Mar. "Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana Mar á Matute." *Compás de letras. Monografías de literatura española*.4 (1994): 254-74.
- Morales, Rafael. "Buen estilo narrativo y logrados personajes en *Pequeño teatro*." *Ateneo* IV (enero, 1955): 77.
- Narvión, Pilar. "Viaje al mundo interior de Ana Mar á Matute." *Ateneo* III (noviembre, 1954): 6.

-
- Nichols, Geraldine C. "Creced y multiplicad: niños y números en *Algunos muchachos* de Ana María Matute." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 215-26.
- Nora, Eugenio G. de. "*Los Mercaderes* (Notas de una relectura)." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 123-37.
- Núñez, A. Antonio. "Encuentro con Ana María Matute." *Ínsula* 219 (febrero, 1965): 7.
- Odarte-Wellington, Dorothy. "La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets." McGill University, 1997. Tesis no publicada.
- Ortega, José. "La frustración femenina en *Los Mercaderes* de Ana María Matute." *Hispanófila* 54 (May, 1975): 31-8.
- Pérez, Janet⁶²⁵. *Ana María Matute*. New York: Twayne Publishers, 1971.
- . "Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballeros en las últimas obras de Ana María Matute." *Revista monográfica* XIV (1999): 39-58.
- . "More than a Fairy Tale: Ana María Matute's *Aranmanoth*." *Letras peninsulares* 15.3 (2002): 501-14.
- . "Review: Durán, Manuel and Durán, Gloria, Editors. *Doce historias de la Artémida de Ana María Matute*." *Hispania* 50.1 (Mar., 1967): 208-9.
- . "Review: Matute, Ana María. *Algunos muchachos*." *Hispania* 52.4 (Dec., 1969): 966-7.
- . "Review: Matute, Ana María. *Aranmanoth*." *Hispania* 84.1 (Mar., 2001): 82-3.
- . "Review: Matute, Ana María. *Fiesta al Noroeste*." *Hispania* 57.4 (Dec., 1974): 1031-2.
- . "Review: Matute, Ana María. *La torre vigía*." *Hispania* 55.3 (Sep., 1972): 593-4.

⁶²⁵ Esta crítica, Janet Pérez, ha publicado muchos artículos sobre la obra de Ana María Matute aunque no los firma todos de la misma forma. Las denominaciones "Janet Winecoff", "Janet Winecoff Díaz" y "Janet Díaz" se refieren a la misma persona.

-
- . "Review: Matute, Ana Mar ía. *Los soldados lloran de noche.*" *Hispania* 48.4 (Dec., 1965): 942.
- . "Review: Matute, Ana Mar ía. *Olvidado Rey Gud ú.*" *Hispania* 81.1 (Mar., 1998): 121-2.
- . "Style and Solitude in the Works of Ana Mar ía Matute." *Hispania* 49.1 (Mar. 1966): 61-9.
- . "The Autobiographical Element in the Works of Ana Mar ía Matute." *Kentucky Romance Quarterly* 15.2 (1968): 139-48.
- . "Variantes del arquetipo femenino en la narrativa de Ana Mar ía Matute." *Letras femeninas* 2 (1984): 28-39.
- P érez-Castilla, Javier. "Primera y sucesivas memorias de Ana Mar ía Matute." *Revista C álam o Faspe* 57 (abril-junio, 2011): 80.
- Pilar Palomo, Mar ía del. "Matute, Ana Mar ía. *Historias de la Art ámila.*" *Revista de Literatura* 20.39/40 (1961): 450-1.
- Pons Ballesteros, Mar ía Mercedes. "El para íso inhabitado de Ana Mar ía Matute: entre la realidad y la fantas ía." *TAVIRA* (0214137X).25 (2009): 209-23.
- Ramond, Mich èle. "Jugar con el fuego." *Comp ás de letras. Monograf ías de literatura espa ñola* 4 (1994): 183-204.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Ana Mar ía Matute* (1926-). Madrid: Ediciones del Orto, 2000.
- . "Bibliograf ía." *Comp ás de letras. Monograf ías de literatura espa ñola*.4 (1994): 277-84.
- . "Entrevista a Ana Mar ía Matute." *Comp ás de letras. Monograf ías de literatura espa ñola* 4 (1994): 15-23.
- . "La narrativa de Ana Mar ía Matute." (Coord.). Marina, Villalba Álvarez. *Mujeres Novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 51-63.
- Reed, Suzanne Gross. "Notes on Hans Christian Andersen Tales in Ana Mar ía Matute ís *Primera Memoria.*" Ed. Myers, Eunice; Ginette, Adamson.

Continental, Latin-American and Francophone Women Writers. Lanham: Univ Press America, 1987. 177-182.

Riddel, María del Carmen. "La escritura femenina en la postguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga." The Ohio State University, 1988. Tesis no publicada.

Roma, Rosa. *Ana M^a Matute*. Madrid: Epesa, 1971.

Sáiz Ripoll, Anabel. "Ana María Matute, la mágica realidad." *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 84 (1996): 7-16.

Santos, Dámaso. "Luciérnagas y el secreto lance de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación." *Compás de letras. Monografías de literatura española* 4 (1994): 167-79.

Sanz Cuenca, María del Mar. "Análisis preposicional en *Los Abel*." *Compás de letras. Monografías de literatura española*.4 (1994): 76-88.

Savariego, Berta. "Cinco novelistas de la posguerra española." Texas Tech University, 1974. Tesis no publicada.

---. "La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana María Matute." *Explicación de textos literarios* (1985): 59-61.

Scalia, Giovanna. "Una perspectiva de la guerra civil española: conflictualidad y amonestación en *Los mercaderes* de Ana María Matute." *AISPI Actas XII*.391 (2004): 402.

Soliño, María Elena. "Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute y Tusquets ante los cuentos de hadas." Ed. Álvarez, Marina Villalba. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 189-199.

---. "Women and Children First: The Novels of Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Ana María Moix, and Esther Tusquets." Yale University, 1993. Tesis no publicada.

Spencer, Sonjas Nan. "Social Problems in the Works of Ana María Matute." Texas Western College, 1960. Tesis no publicada.

-
- Spires, Robert C. "Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*." *Papeles de Son Armadans* LXX.CCVIII (julio 1973): 17-36.
- Stevens, James R. "Myth and Memory: Ana Mar á Matute s *Primera memoria*." *Symposium* 25.2 (1971 Summer): 198-203.
- Valera Ruzafa, M. Amparo. "Un paso hacia la madurez lectora: an ásis de dos cuentos de Ana Mar á Matute." *Didáctica (lengua y literatura)* 15 (2003): 255-69.
- Valis, Nöel M. "La literatura infantil de Ana Mar á Matute." *Cuadernos Hispanoamericanos* 389 (1982): 407-14.
- Vilanova, Antonio. "Ana Mar á Matute: el mundo de la ni ñez durante la guerra civil o la corrupci ón de la inocencia." *Novela y sociedad en la Espa ña de la posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995. 298-325.
- Wu, Ling. "Aspectos de la novela de la posguerra espa ñola (1950-1960): Miguel Delibes, Carmen Laforet, Ana Mar á Matute y Elena Quiroga." Boston University, 1998. Tesis no publicada.
- Wythe, George. "The World of Ana Mar á Matute." *Books Abroad* 40.1 (1966): 17-28.
- Zahareas, Anthony N. "*Primera memoria* como realidad y met áfora." *Compás de letras. Monograf ís de literatura espa ñola* 4 (1994): 138-66.
- Zamora, Miguel A. "Los ecos de una guerra en *Los hijos muertos*." *Compás de letras. Monograf ís de literatura espa ñola* 4 (1994): 110-22.
- Zecul ín, Lilit Maria. "The Narrative Art of Ana Mar á Matute in *Los mercaderes*." University of Toronto, 1979. Tesis no publicada.
- Zerroukl, Sallha. "Assia Djebar y Ana Mar á Matute: dos figuras revelantes de la literatura femenina y mediterr ánea." *Cuadernos del Mediterr áneo* 6 (2006): 173-78.

Estudios cr íficos sobre la narrativa espa ñola de posguerra

Alborg, Juan Luis. *Hora actual de la novela espa ñola*. Vol. II. Madrid: Taurus, 1968.

-
- Alvar, Manuel. "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy". *Prosa novelesca actual*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969.
- Álvarez Palacios, Fernando. *Novela y cultura española de posguerra*. Madrid: Edicusa, 1975.
- Asís, María Dolores de. *Última hora en la novela en España*. Madrid: Eudema, 1992.
- Baquero Goyanes, Mariano. "La novela española de 1939 a 1953." *Cuadernos Hispanoamericanos* 67 (1955): 81-95.
- Basanta, Ángel. *40 años de novela española*. Madrid: Cincel, 1979.
- Benítez Carlos, Rafael. "Carácter de la novela nueva". *Visión de la literatura española*. Madrid: Rialp, 1963. 314.
- Bosch, Andrés; García Viñó, Manuel. *El realismo y la novela actual*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1973.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península, 1968.
- Cabedo, Guadalupe María. "La madre ausente en la novela femenina de la posguerra española: pérdida y liberación." University of Illinois at Urbana-Champaign, 2007. Tesis no publicada.
- Calvo Revilla, Ana; Hernández Mirón, Juan Luis; Ruiz de la Cierva, María del Carmen, (eds.). *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Madrid: CEU, 2011.
- Cardona, Rodolfo (ed.). *Novelistas españolas de postguerra*, 1. Madrid: Taurus, 1976.
- Castellet, José María. *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Laye, 1955.
- . "La novela española, quince años después (1942-1957)." *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura* 33 (noviembre-diciembre, 1958): 48-52.
- Castro García, M^a Isabel de; Montejo Gurruchaga, Lucía. *Tendencias y procedimientos de La novela española actual (1975-1988)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990.

-
- Coindreau, Maurice Edgar. "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles." *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura* 33 (noviembre-diciembre, 1958): 44-7.
- Curutchet, Juan Carlos. *Introducción a la novela española de postguerra*. Montevideo: Alfa, 1966.
- Chabás, Juan. *Literatura española contemporánea, 1898-1950*. La Habana: Cultural, 1952.
- Domingo, José. *La Novela española del siglo XX. II. De la posguerra a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1973.
- Encinar, Angeles. *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Fernández Fernández, Luis Miguel. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- García Viñó, Manuel. *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- . *Novela española de posguerra*. Madrid: Publicaciones españolas, 1972.
- Gil Casado, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Goytisolo, Juan. "Respuesta textual, en carta desde París, a las preguntas de Luis Sastre". *La estafeta literaria* 173.15-III (1959): 8.
- Gullón, Ricardo. *La novela española contemporánea: ensayos críticos*. Madrid: Alianza, 1994.
- . "La novela española del siglo XX." *Ínsula*.396-397 (1979): 1-28.
- Guillermo, Edenia; Fernández, Juana Amelia. *Novelística española de los sesenta*. Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1971.
- Iglesias Laguna, Antonio. *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Madrid: Prensa Española, 1969.

-
- Lamana, Manuel. *Literatura de posguerra*. Buenos Aires: Nova, 1961.
- Martínez Cachero, José María. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia, 1973.
- . *La novela española entre 1939 y 1980*. Madrid: Castalia, 1985.
- Mayans Natal, María Jesús. *Narrativa feminista española de posguerra*. Madrid: Pliegos, 1991.
- Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos, 1971.
- Olmos García, Francisco. "La novela y los novelistas españoles de hoy." *Cuadernos Americanos* 4 (1963).
- Palomo, María del Pilar. "La novela española en lengua castellana (1939-1965)". *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara. 1967, volumen VI, 697-733.
- Pérez, Janet. (ed.). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: Studia Humanitatis, 1983.
- Rivas Hernández, Ascensión. "Aproximación al concepto de género en *Autobiografía*, novela de Medardo Fraile." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 34.2 (Invierno 2010): 325-39.
- Rubio, Rodrigo. *Narrativa española 1940-1970*. Madrid: Epesa, 1970
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española. El Siglo XX. Literatura actual*, Vol.6/2. Barcelona: Ariel, 1985.
- . *Historia de la novela española (1942-1975)*. Madrid: Alambra, 1980.
- . *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid: De Bolsillo, 1972.
- Simón Palmer, María del Carmen. "Mis estudios actuales sobre escrituras del siglo XX. Bibliografía." *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXXII (septiembre-octubre, 2006): 661-703.
- Sobejano, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo (en busca del tiempo perdido)*. Madrid: Prensa Española, 1975.

Soldevila Durante, Ignacio. *La novela española desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1982.

Spires, Robert C. *La novela española de posguerra*. Madrid: Cupsa, 1978.

Stow, Emily. "Is It Really All About the Mother? Family Systems Theory in Women-Authored, Post-Civil War Spanish Novels." Indiana University, 2006. Tesis no publicada.

Tena, Jean; Joly, Monique; Soldevilla, Ignacio. *Panorama du roman espagnol contemporain*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1979.

Torrente Ballester, Gonzalo. *Panorama de la literatura contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1956.

Vilanova, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995.

Villalba Álvarez, Marina (coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Universidad de Castilla-la Mancha, 2000.

Yerro Villanueva, Tomás. *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Madrid: Eunsa, 1977.

Zubiaurre, Antonio de. *Tremendismo y acción*. Madrid: Alférez, 1974.

Bibliografía sobre literatura fantástica y literatura infantil

Andersen, Hans Christian. *Cuentos completos*. Barcelona: Labor, 1974.

Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 80 (1972).

Barrie, Sir James Matthew. *Peter Pan*. New York: Random House, 1956.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. the Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred Knopf, 1976.

-
- Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina; Casares, Adolfo Bioy (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1977.
- Calvino, Italo (ed.). *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid: Siruela, 1987.
- Camps Perarnau, Susana. *La literatura fantástica y la fantasía*. Madrid: Mondadori, 1989.
- Esteve Maciá Susana T. "La fantasía como juego en *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester." Universidad de Alicante, 1994. Tesis no publicada.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Frye, Northrop; Macpherson, Jay. *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2004.
- . *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- García Flores, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar". *Revista de la Universidad de México* XXI.7 (1967): 10-111.
- González Castro, Francisco. *Las relaciones insólitas: Literatura fantástica española del siglo XX*. Madrid: Pilegos, 1996.
- Hardcastle, Anne Elizabeth. "Writing on the Edge: Fantasy and the Fantastic in the Fiction of Contemporary Spanish Women Authors." University of Virginia, 1999. Tesis no publicada.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis*. New York: Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.
- Lagunas, Montserrat Trancón. *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.
- Martínez Dáz, Alicia Nila; Navó Castellano, Esther (eds.). *Literaturas de la (pos)modernidad*. Madrid: Fragua, 2000.

-
- Mart ínez Mart ín, Alejo. *Antolog ía espa ñola de literatura fant ástica*. Madrid: Valdemar, 1992.
- Mignolo, Walter. *Literatura fant ástica y realismo maravilloso*. Madrid: La Muralla, 1982.
- Montero, Julio Mangas-Santiago. *El milenarismo. La percepci ón del tiempo en las culturas antiguas*. Madrid: Complutense, 2001.
- Müller, Anja. *Fashioning Childhood in the Eighteenth Century: Age and Identity*. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2006.
- Nichols, Geraldine Cleary. "Limits Unlimited: The Strategic use of Fantasy in Contemporary Women s Fiction of Spain." *Literature and human rights* 4 (1989): 107-28.
- Pérez, Janet. "Spanish Women Writers and Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion." *A Journal of the C çiro Graduate Student Organization* 8.1-8.2 (2008): 52-84.
- Puente Samaniego, M. Pilar de. "La novela fant ástica espa ñola (1940-1970)." *Aula: Revista de Pedagog ía de la Universidad de Salamanca* 4 (1991): 9-14.
- Risco, Antonio. *Literatura fant ástica de lengua espa ñola*. Madrid: Taurus, 1987.
- . *Literatura y fantas ía*. Madrid: Taurus, 1982.
- Roas, David (ed.). *Teor ías de lo fant ástico*. Madrid: Arco, 2001.
- . "Poe y lo grotesco moderno." *Revista electr ónica de teor ía de la literatura y literatura comparada* 1 (2009): 13-27.
- Roca i Costa, Mar ía Carme. "La edad del miedo." *Primeras noticias. Revista de literatura*.214 (2005): 71-8.
- Salvador Miguel, Nicasio; L ópez-R ós, Santiago; Borrego Guti érez, Esther (coords.). *Fantas ía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University, 1975.

---. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.

Tolkien, John Ronald Reuel. "On Fairy-Stories." *Tree and Leaf*. London: Unwin Books, 1964. 11-70.

Zapata Ruiz, Teresa. *El cuento de hadas, El cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Cuenca: La Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Bibliografía sobre la infancia en la literatura

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo, 1977.

Bitter, Blanca Torres. *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.

Boas, George. *Cult of Childhood*. London: Warburg Institute, 1966.

Boring, Phyllis Zatling. "The World of Childhood in the Contemporary Spanish Novel." *Kentucky Romance Quarterly* 23 (1976): 467-79.

Borrás Llop, José María. *Historia de la infancia en la España contemporánea, 1834-1936*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

Bravo Villasante, Carmen. "Cultura, sociedad y literatura infantil." *El libro español* XIX.226 (octubre, 1976): 387-9.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca nueva, 2001.

Carreter, Fernando Lázaro. "*Lazarillo de Tormes*" en *la picaresca*. Barcelona: Ariel, 1972.

Coveney, Peter. *The Image of Childhood: The Individual and Society: A Study of the Theme in English Literature*. Baltimore: Penguin books, 1957.

---. *Poor Monkey: The Child in Literature*. London: Rockliff Publishers, 1957.

Fiedler, Leslie A. "Invention of the Child". *New Leader* XLI (March 31, 1958): 22.

Godoy Gallardo, Eduardo. *La infancia en la narrativa española de posguerra*. Madrid: Playor, 1979.

Gómez Manzano, Mercedes. *El Protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*. Madrid: Narcea, 1987.

Jenks, Chris (ed.). *The Sociology of Childhood: Essential Readings*. London: Batsford, 1982.

Mackintosh, Fiona J. *Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge: Tamesis, 2003.

Mead, Margaret; Wolfenstein Martha (eds.). *Childhood in Contemporary Cultures*. Chicago: The University of Chicago, 1955.

Ritchie, Oscar W.; Koller, Marvin R.. *Sociology of Childhood*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1964.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emile*. Teddington: The Echo Library, 2007.

Vásquez Vargas, Magdalena. "La actual narrativa infantil y juvenil española." *Filología y lingüística XXIX.1* (2003): 61-84.

Bibliografía sobre teoría literaria y crítica general

AA. VV. *Análisis estructural del relato*. Trans. Beatriz Dorriots. México. D. F.: Premia editora de libros, 1982.

---. *El autor enjuicia su obra*. Madrid: Nacional, 1966.

Adorno, Theodor; Horkheimer, M.. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 1994.

Albaladejo, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.

Alborg, Concha. "Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?" Ed. Álvarez, Marina Villalba. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 13-32.

Alvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.

Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1974.

-
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la Narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.
- Bentham, Jeremy. *Teoría de Las ficciones*. Madrid: Marcial Pons.
- Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry*. New York: Vintage Books, 1958.
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1978.
- Bourneuf, R.; Ouellet, R. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Burunat, Silvia. *El mundo interior como forma narrativa en la novela española, 1940-1975*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Bollingen Foundation, 1949.
- Ciplijauskaitė Birutė. *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2001.
- Della Volpe, Galvano. *Crítica del gusto*. Barcelona: Lumen, 1973.
- Deneb, León. *Diccionario de símbolos: selección temática de los símbolos más universales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

-
- Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- Eoff, Sherman H. *The Modern Spanish Novel*. New York: New York University, 1961.
- Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1985.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction. The Development of Critical Concept." *PLMA* 70 (1954): 1160-1184.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila, 1977.
- Galinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1987.
- García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.
- García Viñó, Manuel. *Teoría de la novela*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- . (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco-libros, 1997.
- Garrido, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gnisci, Armando (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
- González Martín, Susana. *¿Existió Caperucita Roja antes de Perrault?*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch, 1980.
- Iglesia Duarte, José Ignacio de la (coord.). *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval*. Logroño: Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

-
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1984.
- . *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1964.
- . *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1992.
- . *Símbolos de transformación*. Barcelona; Buenos Aires: Paidós, 1982.
- Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lidz, Theodore. *The Person: His and Her Development Throughout the Life Cycle*. New York: Basic Books, 1968.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. London: Vintage Books, 2011.
- López Martínez, M^a Isabel. *La mujer ante el espejo: un motivo literario y artístico*. New York: Edwin Mellen Press, 2008.
- Macey, David. *Dictionary of Critical Theory*. England: Penguin, 2001.
- Marchese, Angelo; Forradellas, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.
- Martín Vegas, Rosa Ana. *Análisis de textos literarios de la modernidad española*. Granada: Port-Royal, 2000.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1983.
- . *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Mayock, Ellen Cecilia. "Through the Looking Glass: The Evolution of the Female Protagonist in Spanish Narrative (1945-1994)." University of Texas, 1996. Tesis no publicada.
- McKeon, Michael (ed.). *Theory of the Novel. A historical Approach*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 2000.
- Montero, Julio Mangas-Santiago. *El milenarismo. La percepción del tiempo en las culturas antiguas*. Madrid: Complutense, 2001.

-
- Muñoz Molina, Antonio. *Pura alegría*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- Naupert, Cristina (ed.). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- Navajas, Gonzalo. *Ménesis y cultura de la ficción: Teoría de la novela*. London: Tamesis, 1985.
- . *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- O Faolain, Sean. *The Vanishing Hero. Studies in Novelists of the Twenties*. London: Eyre & Spottiswoode, 1956.
- Ochoa, Debra Joanne. "La chica rara: Witness to Transgression in the Fiction of Spanish Women Writers 1958-2003." University of Texas, 2006. Tesis no publicada.
- Pérez Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos, 1997.
- Pérez, Janet; Ihrle Maureen (eds.). *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. Westport; Connecticut: Greenwood Press, 2002.
- Pérez, Joseph. *Historia de España*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- . *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- Rivas, Ascensión. "Aspectos simbólicos en la narrativa de Pío Baroja." *Ínsula* 617 (mayo 1998): 18-20.
- . *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*. Cáceres: Uex, 1998.
- . *Cincuenta años sin Pío Baroja*. Madrid: Ínsula, 2006.
- Romero.Castillo, José "El boom autobiográfico en España." *Memoria. Revista de estudios biográficos* 3 (2006): 191-2.

-
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Senabre, Ricardo. *Metáfora y novela*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2005.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.
- Tomachevski, B. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.
- Trabado Cabado, José Manuel. *La escritura nómada: los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. León: Universidad de León, 2005.
- Vázquez Hoys, Ana María. *Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- Villanueva, Darío. *El polen de ideas. Teoría, Crítica Historia y Literatura Comparada*. Barcelona: PPU, 1991.
- . *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello, 1977.
- . *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España, Espasa-Calpe, 1992.
- . (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994.
- . (comp.). *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994.