

LA NUEVA NOVELA CABALLERESCA
DE ANA MARÍA MATUTE

by

JONATHAN MORGAN DEEN, B.A., M.A.

A DISSERTATION
IN
SPANISH

Submitted to the Graduate Faculty
of Texas Tech University in
Partial Fulfillment of
the Requirements for
the Degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

Genaro Pérez
Chair of Committee

Janet Pérez

Antonio Ladeira

Jorge Zamora

Mark Sheridan
Dean of the Graduate School

December, 2014

Copyright © 2014, Jonathan Deen

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a la Dra. Janet Pérez por la dirección, el tiempo y el apoyo que siempre me ha proporcionado con respecto a este proyecto y a mi objetivo de doctorado. En persona o bien a través de sus trabajos escritos, la Dra. Pérez siempre ha entregado su presencia y conocimiento con la máxima cortesía.

Agradezco a Ana María Matute por la oportunidad de conocerle en persona, recibirme en su casa de manera tan hospitalaria y dedicarme el tiempo para preguntarle sobre su obra. Soy tan afortunado por haber tenido la oportunidad de entrevistar a una persona tan amable y humilde.

Me gustaría agradecer al Dr. Genaro Pérez por haber asumido un papel prioritario en este proyecto. Estoy muy agradecido por el ánimo, el apoyo y el tiempo que ha invertido en mí y este trabajo.

Me gustaría agradecer a los otros miembros de mi comité, Dr. Antonio Ladeira y Dr. Jorge Zamora. También doy gracias a Dr. Douglas Inglis de The Texas Tech University Center in Sevilla por su flexibilidad como jefe y los recursos necesarios que me ha facilitado.

Finalmente, estoy profundamente agradecido a mi esposa María por su tiempo, entendimiento y aportación materna y paterna a nuestras hijas en mi ausencia durante el transcurso de la investigación y escritura de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS.....ii

ABSTRACT.....iv

CAPÍTULO

**I. INTRODUCCIÓN A LA NUEVA NOVELA
CABALLERESCA DE ANA MARÍA MATUTE 1**

**II. EL NEO-CABALLERISMO MATUTIANO: LA TEORIA
CRÍTICA DE GÉNERO EN LA LITERATURA 8**
ANÁLISIS TIPOLOGICO DEL SUB-GÉNERO 28

III. BIOGRAFÍA Y OBRA DE ANA MARÍA MATUTE..... 36

**IV. REPASO DE LA CRITICA SOBRE LA OBRA DE ANA
MARÍA MATUTE 67**

V. EL MARCO MEDIEVAL..... 112

VI. LA INTERTEXTUALIDAD 139

VII. EL SUBTEXTO SOCIAL..... 165

VIII. EL TONO APOCALIPTICO..... 195

IX. CONCLUSIÓN..... 223

BIBLIOGRAFÍA 231

APÉNDICE

**A. ENTREVISTA PERSONAL CON ANA MARÍA MATUTE.
20 MAYO 2011 241**

ABSTRACT

An original variant of the new historical novel, the neo-chivalric novel restructures the myths surrounding a poeticized and beautified chivalric world. This work focuses on three novels—*La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, and *Aranmanoth*—by renowned Spanish author Ana María Matute, as prime material for a genre study which demonstrates how this occurs. The typological paradigm set forth in works by Tzvetan Todorov, together with studies by Seymour Menton, Fernando Aínsa, Janet Pérez and Genaro Pérez over the new historical novel (of which branches the new chivalric novel), serves as methodological resources in the specification of four attributes of Matute's neo-chivalric novel: a medieval framework, intertextuality, a social subtext, and an apocalyptic tone.

Within the medieval framework, emphasis is placed on the inhospitable and violently unforgiving environment populated by knights and nobles who are greedy and exploitative pedophiles, rapists and, contrary to chivalric norms, homosexuals. These characters are juxtaposed with symbolic creatures from medieval bestiaries such as wolves, boars and dragons which enrich their depth of interpretation. The unique and consistent paracosmic fantasy world presented in these novels also forms part of the medieval framework and is explored here. Intertextual elements found in these novels provide them with a temporal universalism that transcends the medieval environment in which they are set. Matute inserts in her narrations echoes, allusions and rewrites from a select range of resources: the Bible, chivalric romances such as Lancelot and Guinevere, and fairy tales as renowned as Sleeping

Beauty, Snow White and Cinderella. This implicit and explicit inclusion of these texts creates an atemporal effect on her characters and her messages. These messages are social in nature and manifest themselves in various ways throughout Matute's neo-chivalric novels. This study examines the social subtext through human nature in relation to material differences based on social status, biblical themes that denounce fraternal conflict—which is symbolically extended to represent all of humanity—and a temporal universalism that warns against the dangers of mankind repeating past mistakes. Matute also incorporates numerous characteristics associated with the apocalyptic genre—revelatory visions, complex symbolisms, and pessimism towards humanity—providing a millennial link to her medieval setting: the fear of judgment day. This inclusion/fusion of the apocalyptic with the chivalric appears as a literary novelty and is an essential ingredient in the neo-chivalric works of Matute.

The present study extrapolates the most common and poignant features of Matute's medieval novels as a basis for this original list of characteristics that serves as a valid and practical approach to the analysis of certain contemporary novels that have been erroneously classified as chivalric. The proposed neo-chivalric typology therefore exposes the connective tissue between the three Matute novels most distinct from the rest of her work, while showing the novelty they contribute to the world of literature by analyzing the different ways in which her original medieval atmosphere gives a unique twist to the traditional, literary chivalric world.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN A LA NUEVA NOVELA CABALLERESCA DE ANA MARÍA MATUTE

Ana María Matute es una de las autoras españolas más prolíficas y conocidas de nuestro tiempo. Sus obras, que actualmente incluyen trece novelas y numerosas colecciones de cuentos cortos, dibujos, y ensayos, han sido galardonadas con la mayoría de los premios literarios significativos que ofrece su país de origen, siendo el Premio Cervantes en 2010 el más prestigioso. Asimismo, las múltiples traducciones de sus libros a diversos idiomas la consolidan como figura literaria de gran importancia a nivel mundial. Matute ha impactado el ambiente literario español de una manera tan significativa que su obra figura entre las más extensamente estudiadas del conjunto de escritoras peninsulares contemporáneas. De entre los numerosos artículos que estudian la producción de la escritora, destacan dos monografías que analizan su obra de manera profunda y que fueron escritas por las renombradas críticas literarias Janet Pérez, *Ana María Matute*, y Margaret E.W. Jones, *The Literary World of Ana María Matute*. La importancia de la escritora de la que trata el presente trabajo es tal que muchos críticos la consideran una de las mejores, si no la mejor escritora española del siglo veinte.

Matute nace en España en el año 1926, por lo que le toca vivir todas las atrocidades de la Guerra Civil Española con sólo diez años. Aunque comparte similar edad y rasgos literarios con otros escritores que se consideran parte de la Generación del medio siglo, Matute empieza a publicar una década anterior a los

demás autores asociados con este grupo. En 1942 empieza su carrera profesional con solo dieciséis años, y se extiende sobre siete décadas hasta su publicación más reciente en 2008, *Paraíso inhabitado*. Debido a esta longevidad y al marco temporal en que Matute ha publicado, la escritora no se ha limitado a un solo género; ni tampoco se puede definir su corpus literario con un movimiento o grupo literario específico. Con la publicación de *La torre vigía* en 1971, Matute hace constar su diversidad como autora cambiando el decorado realista de sus obras anteriores a uno más propio de novelas caballerescas. Durante la dictadura franquista, y la implacable censura que dicho régimen imponía, los escritores tenían que recurrir a medios novedosos para liberar el estrés político y social. Aunque Matute presentara una transformación en su obra literaria con *La torre vigía*, el entorno caballeresco no eclipsó los temas perdurables de la escritora—las injusticias de las clases sociales, el rito de paso de la adolescencia a la adultez, las causas subyacentes de guerra, el fratricidio, el aislamiento etc.—sino que les dio una nueva iniciativa creativa, un disfraz para la censura de la época y un producto que apeló a un nuevo público de lectores. Matute expresa las mismas preocupaciones socio-neorrealistas de sus primeras publicaciones a través de un mundo caballeresco reelaborado: el mismo caballero luchando con nueva armadura, una combinación que da sentido al estudio del nacimiento de un nuevo sub-género: la nueva novela caballeresca.

Pese a que el análisis de la obra de Ana María Matute sea uno de los más populares en comparación con el de las obras de sus contemporáneos peninsulares, el estudio de sus últimas novelas—de *La torre vigía* en adelante—no abunda en la

misma medida que el que trata de su obra temprana, carencia que el presente trabajo pretende aminorar. Uno de los aspectos que no se ha examinado en profundidad es la vertiente neo-caballeresca que encierran tres de sus últimas cuatro novelas: *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aranmanoth*. Incluso los lectores no familiarizados con los rasgos específicos que caracterizan los libros de caballerías, encontrarán un mundo que a primera vista pueden identificar con los típicos cuentos de hadas, género que sirve de inspiración creativa a la escritora y que se asemeja mucho a las narraciones caballerescas: ambos se ubican en un mundo atemporal, lejano y exótico que ofrece magos, princesas, ogros, y hadas entre otros seres y paisajes fantásticos. Sin embargo, este ambiente se aleja de lo tradicional del mundo mítico caballeresco y se puede apreciar grandes diferencias entre las obras de Matute y los atributos típicamente asociados con los libros de caballería o los cuentos de hadas. A diferencia de las novelas caballerescas tradicionales, la novela neo-caballeresca no idealiza ciertos elementos considerados propios de este género, como por ejemplo el honor caballeresco. Novedosa variante de la nueva novela histórica, la novela neo-caballeresca, a su manera, desmitifica el mundo caballeresco embellecido y poetizado con la subversión de papeles tradicionales, desenlaces apocalípticos, y el empleo de técnicas intertextuales como la reescritura, alusión o parodia que añaden pesimismo o humor en una socavación del “código” del caballero. En efecto, las normas del género caballeresco están radicalmente subvertidas en las novelas que nos ocupan en el presente estudio, creándose así la necesidad de reexaminar los parámetros de lo que puede llamarse “caballeresco” y lo que podemos denominar “neo-caballeresco.” Partiendo de la

gramática del género caballeresco, y prestando características de la novela neo-histórica, propongo destacar los rasgos neo-caballerescos más relevantes en tres novelas de Ana María Matute: *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aranmanoth*.

La similar ubicación espacio-temporal de las tres novelas, siendo ésta uno de los claros rasgos caballerescos, sirve como hilo unificador entre ellas. Sin embargo, las similitudes entre *La torre* y *Gudú*—la visión apocalíptica, el subtexto social, y el flagrante cainismo—están más alineadas en estas dos novelas que en la más reciente de las tres, *Aranmanoth*—obra con una percepción discutiblemente más esperanzadora, sin contexto social aparente y en la que la actitud vengativa hacia figuras de la familia no se manifiesta de manera tan directa como en las anteriores. No obstante, no existe una línea divisoria decisiva entre las dos primeras y la última; existe una evolución en que *La torre* presta lenguaje y temática a *Gudú*, elementos que cambian significativamente o desaparecen por completo en *Aranmanoth*, donde son reemplazados con ingredientes introducidos por primera vez en *Gudú*, como el amor y la pseudo-esperanza. El factor común entre las tres novelas es la situación en un terreno jerárquico medieval donde los valores caballerescos están subvertidos mostrando la corrupción de los poderosos y la rigidez del “código de honor,” temática embellecida con una redacción de tipo fantástico.

Mientras otros escritores han experimentado con el tema caballeresco—Paloma Díaz-Mas, Rosa Montero, Félix de Azúa, y Juan Perucho, entre otros—las obras neo-caballerescas de Matute ofrecen una oportunidad singular para un trabajo revelador, dada la carencia de estudios sobre las características comunes entre las

tres novelas de la autora y de crítica específica sobre su mayor éxito, el voluminoso *Olvidado Rey Gudú*. Mientras las tres obras mantienen gran cantidad de similitudes (especialmente en comparación con el resto de su obra anterior) demuestran una evolución propia en la forma que adquiere su contenido. Y aunque difieren mucho de las novelas que les preceden, los aspectos más característicos de la autora siguen presentes en ellas: la soledad, la injusticia social, el paso del tiempo, la muerte de niños—en sentido metafórico y literal—y el conflicto fraternal tipo Caín-Abel. Destacar la relación caballerescas en estas novelas será importante no sólo para el estudio de la obra de Matute, sino también para el mundo literario hispano en general al proponer la conformación de un nuevo sub-género que se ha extendido en las dos décadas más recientes: la nueva novela caballerescas.

El propósito del presente estudio será delimitar características y establecer una tipología de la nueva novela caballerescas para estudiar las obras *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aranmanoth*. El trabajo propuesto se limita a poner mayor enfoque en sólo tres títulos de Matute como materia prima para el análisis de género; no obstante, el resumen de las características neo-caballerescas incluirá ejemplos de novelas de otros autores con el fin de remarcar los atributos propuestos y mostrar su alcance dentro del novedoso sub-género. El paradigma tipológico provisto por Tzvetan Todorov en trabajos como *Introduction à la littérature fantastique*, junto a los estudios por Seymour Menton y Fernando Aínsa de la nueva novela histórica (tronco del que surge como rama la nueva novela caballerescas) servirán como recursos metodológicos en la puntualización de los atributos de la

nueva novela caballescica, tipología novedosa expuesta por primera vez en el presente estudio. El formalista ruso Victor Shklovsky propone con su noción de la desfamiliarización que: “the system of literature changes over time by absorbing what may seem out of fashion and making it the new fashion” (Parker 59). Con el estudio tipológico propuesto será evidente que Matute recurrió al género caballescico y que el giro que le ha dado la ha llevado a la vanguardia de la escritura peninsular de finales del siglo veinte y primera década del siglo veintiuno.

Una visión general del análisis tipológico especificará una postura que concibe el género cómo una herramienta de interpretación y de comunicación. Se incluirá trabajos críticos que emplean un acercamiento literario de género como instrumento comunicativo, con fin de revelar las nuevas posibilidades de interpretación para la obra de Matute que la establecen como pionera literaria. En el segundo capítulo se incluirá un repaso de la crítica de género, incluyendo sus ventajas y posibles lagunas. El acercamiento literario será definido apoyándose en las técnicas metodológicas de Tzvetan Todorov junto a otros que han contribuido al estudio de género como Northrop Frye, H.R. Jauss y Alastair Fowler. Se destacarán posibles críticas del estudio de género para tratar de refutarlas y así mostrar la importancia de un trasfondo literario generalizado. Serán empleados diversos trabajos de Janet Pérez, Seymour Menton y Fernando Aínsa que refuerzan la base metodológica en la que se basará la enunciación de cuatro atributos neo-caballescicos que serán reforzados con ejemplos de otras obras que se consideran participantes del sub-género. Este capítulo dará los fundamentos para analizar

cómo y cuándo Matute evoca características neo-caballerescas y el efecto que éstas producen en el texto.

En el tercer capítulo, se incluirá una visión holística de Ana María Matute, presentando su vida y obra. En la presentación de su obra serán destacados la temática que predomina en sus novelas y el estilo empleado en su escritura. El capítulo cuatro repasará la crítica existente de las obras de Ana María Matute. Se resaltarán los principales enfoques para así evidenciar la carencia de estudios que abarcan los rasgos neo-caballerescos y el análisis de su función en la obra de Matute.

Los capítulos del cinco a ocho examinarán los libros *La torre vigía*, *Olivdado Rey Gudú* y *Aranmanoth* desde las características neo-caballerescas destacadas en el capítulo dos—el marco medieval, la intertextualidad, el subtexto social, y el tono apocalíptico. El último capítulo presentará las conclusiones del análisis neo-caballeresco de los tres libros de Matute.

CAPÍTULO II

EL NEO-CABALLERISMO MATUTIANO: LA TEORÍA CRÍTICA DE GÉNERO EN LA LITERATURA

El propósito del presente trabajo es el de destacar y analizar los rasgos neo-caballerescos en tres obras de Ana María Matute: *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aranmanoth*. El fin de dicha empresa es de llegar a un mejor entendimiento de las novelas de Matute a través del destacamento de las propiedades discursivas del neo-caballeresco y la justificación del uso de este término en el léxico del campo literario académico. Un análisis de género del neo-caballeresco, variante de la nueva novela histórica, asume que un acercamiento tipológico es un método aceptado y valorado; aunque también existen los campos literarios que han tenido fuerte resistencia a la simple noción de género. Según Tzvetan Todorov, “a genre, whether literary or not, is nothing other than the codification of discursive properties,” propiedades que enriquecen el entendimiento del mundo a nuestro alrededor. Todorov refuerza su argumento para los que no son partidarios del uso de géneros destacando el valor clasificadorio en las propiedades discursivas:

Even if we do not restrict ourselves to literary genres, we find that any aspect of discourse can be made obligatory. Songs are different from poems by virtue of phonetic features; sonnets differ from ballads in their phonology; tragedy is opposed to comedy by virtue of thematic elements . . . the difference between one speech act and another, thus one genre and another, may be situated at any of these levels of discourse. (*Genres* 18)

La crítica de género tiene profundas raíces en la cultura occidental y ha sido un foco polémico para filósofos, antropólogos y literarios. Mientras que el presente trabajo no pretende defender de manera exhaustiva la iniciativa de un estudio de género,

será necesario definir una postura crítica sobre el análisis de “género” con el fin de destacar las características asociadas al neo-caballeresco mediante una investigación de índole tipológica. El estudio a continuación utiliza material de M.M. Bakhtin, Tzvetan Todorov, H.R. Jauss, Alastair Fowler, y Northrop Frye entre otros. Las propiedades del neo-caballeresco aquí expuestas estarán cimentadas en trabajos de Janet Pérez, fuente originaria del término, Fernando Aínsa y Seymour Menton. Aparte de tales estudios de Pérez, no existen investigaciones que definan el neo-caballeresco; por tanto, se emplearán características genéricas de los libros caballerescos, de los cuentos de hadas y de la nueva novela histórica que diferencian y así refuerzan los rasgos propios del sub-género que están presentes en las tres novelas de Ana María Matute anteriormente mencionadas.

Todorov hace constar que los géneros literarios son institucionalizaciones de una sociedad y que como toda institución, “genres bring to light the constitutive features of the society to which they belong” (*Genres* 19). El neorrealismo que predomina en la obra temprana de Matute, releva mucho sobre la sociedad española de mediados del siglo XX. En su evolución hacia la nueva novela española Matute mantiene la crítica social propia de su obra anterior pero experimenta con nuevas vías para expresarla, vías que no existían antes debido a la censura franquista o porque la escritora sabía que no tendrían éxito. Su experimentación, que se manifiesta por primera vez en *La torre*, es prueba del vínculo existente entre los géneros y la sociedad que destaca Todorov. Esta relación entre la literatura y la cultura según M. M. Bakhtin también representa los fundamentos para un estudio de

género dada la importancia que el sistema clasificatorio tiene para los escritores/artistas de una sociedad: “literature is an inseparable part of culture and it cannot be understood outside the total context of the entire culture of a given epoch” (2). Los cambios políticos, sociales y culturales que ha experimentado España en las últimas décadas del siglo veinte han tenido fuerte impacto ideológico sobre la sociedad cuyas repercusiones alcanzan al presente. La rígida postura de la dictadura franquista contrastaba con la realidad social española de la época, tanto que, después de su muerte, el efecto rebote de tantos años de represión y censura crearon el caldo de cultivo perfecto para la emersión de nuevos canales de expresión literaria. Con la Constitución de 1978 España dio un giro de ciento ochenta grados que influenció de manera irrefutable la mentalidad de los españoles: el disfrute de las reivindicaciones de una sociedad democrática liberada de una dictadura fascista; el cambio de un país obligatoriamente católico a una nación fundamentalmente laica; el de la opresión machista al derecho de divorcio; o el de ser una sociedad históricamente patriarcal a uno de los primeros países en legalizar el matrimonio homosexual. Las creencias, las condiciones y las instituciones cambiaron radicalmente creando así una nueva sociedad en la que nacieron nuevas vías literarias como forma de expresión. Estos cambios, según Will Wright, justifican la aparición del nuevo fenómeno literario del neo-caballeresco:

The concepts that define and differentiate people in a society are rooted in the beliefs and attitudes, and finally in the institutions, of that society; for them to change, the society itself must change to such a degree that it would essentially be a new society, which would consequently need a new myth. (27)

El “nuevo mito,” en el caso de Ana María Matute, se presenta con los adornos de un libro de caballerías, sin embargo, las apariencias engañan: todo lo que se asocia, conceptualiza y distingue a este género literario se encuentra subvertido, socavado y trastornado en estas novelas de Ana María Matute creando así un mundo “pseudo-caballeresco.”

La desviación de las propiedades típicamente asociadas a un género literario presupone el reconocimiento y respeto, por parte del autor, del género en cuestión. El trabajo de Benedetto Croce cuestiona la categorización de la literatura en géneros, labor que, para él, desvaloriza la auténtica obra de arte al encadenar al artista a las leyes de género impidiendo la verdadera libertad de expresión. Croce hace constar que los artistas “while making a verbal pretense of agreeing, or yielding a feigned obedience to them, have really always disregarded these ‘laws of styles.’ . . . Every true work of art has violated some established class and upset the ideas of the critics” (ch. 4). Croce, en su tarea de condenar el empleo de géneros, justifica la existencia de éstos y, es más, hace más evidente su necesidad: señala Todorov: “for there to be a transgression, the norm must be apparent” (*The Fantastic* 8).

Asimismo, el trabajo de H.R. Jauss enfatiza la paradoja de la desaprobación de Croce hacia el empleo de géneros que, según él, desvaloriza la obra de arte verdadera:

Even where a verbal creation negates or surpasses all expectations, it still presupposes preliminary information and a trajectory of expectations against which to register the originality and novelty. This horizon of the expectable is constituted for the reader from out of a tradition or series of previously known works, and from a specific attitude, mediated by one (or more) genre and dissolved through new works. . . . To this extent, every work belongs to a genre. (79)

Jacques Derrida es otra figura que reprueba el sistema de géneros. Para Derrida la palabra género en sí establece normas, límites y leyes que no se pueden violar: “as soon as a genre announces itself, one must respect a norm, one must not cross a line of demarcation, one must not risk impurity, anomaly, or monstrosity” (Derrida 57). La postura de Derrida contrasta con la de Todorov quien considera la mezcla de géneros como fuente de nuevas posibilidades literarias. Todorov amplía la anterior observación de Wright especificando el origen de los géneros, dando así a entender la aparición del neo-caballeresco como mutante de los libros de caballerías y los cuentos de hadas: “A new genre is always the transformation of an earlier one, or of several: by inversión, by displacement, by combination” (*Genres* 15). Las líneas divisorias entre tipos de literatura son imprecisas y la distinción que uno hace de un género a otro es un instinto natural del lector, pero cuando esta frontera borrosa adquiere grosor se enfoca cada vez más hasta volverse otra entidad diferente con características reconocidas y asociadas con su nuevo ser.

La aparición de un nuevo género como fruto de la reconfiguración de otros géneros confirma las purezas de éstos, y como consecuencia, surgen supuestas leyes y restricciones que dan sentido al argumento de Derrida. Las teorías de Derrida aportan un escepticismo importante al distinguir entre el pertenecer o participar en un género, pero ningún texto jamás queda sin marco. Los géneros ofrecen marcos de significado que presentan opciones para lectores cuyas decisiones de elección a la hora de leer dependen de su valorización de las cualidades asociadas con uno u otro género: uno elige leer una novela fantástica en vez de una autobiográfica ya que el

género permite entretener ciertas posibilidades de expresión, significado y valores frente a otros (Frow 72). Ciertamente, el significado de la palabra “marco” todavía es demasiado restrictivo para la interpretación de género dada la implicación de fronteras definitivas. Para el presente trabajo, el concepto de género se entiende y se emplea como herramienta de interpretación y de comunicación más que como código clasificatorio.

A contrario de lo que opinaba Corce, el sistema de géneros sirve como instrumento que asiste en la interpretación y el entendimiento de una obra literaria tanto para los lectores como para los escritores. Alastair Fowler señala: “far from inhibiting the author, genres are a positive support . . . genre offers a challenge by provoking a free spirit to transcend the limitations of previous examples” (29-31). Fowler remarca la visión de género como inspiración para escritores cuyas transgresiones de la norma encaminaron a obras maestras: “Renaissance controversies about the romantic epic provided the intellectual runway for such genre-conscious works as *The Faerie Queen* and *Don Quixote* to take off from” (31). En 1605, cuando la visión caballerescas ya no representaba la realidad española de manera fiel, Miguel de Cervantes ajustó su enfoque de una manera novedosa en que se pudiera ver mejor reflejada la situación desmejorada de su país. Su obra significó la muerte relativa del género caballeresco tal como lo conocemos hoy y el nacimiento de la novela moderna, pero sin partir del género caballeresco, Cervantes no hubiera podido producir su obra maestra del Quijote. Bakhtin señala: “for the writer-craftsman the genre serves as an external template, but the great artist

awakens the semantic possibilities that lie within it” (5). La fusión y reelaboración de estos elementos crean nuevas tendencias literarias que requieren la erudición literaria para liberarlas de una tipificación desacertada que impida el aprecio total de las obras y los autores. Igual que Cervantes revolucionó el mundo literario con su sátira de los libros de caballerías, Ana María Matute retoma géneros de siglos pasados como fuente de inspiración—el género caballeresco y los cuentos de hadas—para encontrar nuevas posibilidades semánticas que ofrecen una percepción de la España contemporánea.

Para poder valorar al máximo el mundo neo-caballeresco que ha creado Matute, es necesario que el lector esté familiarizado con el género caballeresco y con los cuentos de hadas. Ciertamente, un gran número de aficionados de estos géneros llegan como lectores nóveles a la obra de Matute atraídos por sus libros neo-caballerescos dado que éstos fueron promocionados como libros de caballería; no hay más que ver las reseñas que clasifican estas novelas como una “trilogía medieval.” Todorov señala que los géneros funcionan como “horizons of expectation” para lectores y como “models of writing” para escritores:

[A]uthors write in function of (which does not mean in agreement with) the existing generic system. . . . On the other hand, readers read in function of the generic system, with which they are familiar thanks to criticism, schools, the book distribution system, or simply by hearsay. (*Genres*, 19)

Evidentemente, la etiqueta de trilogía medieval funciona como modelo clasificatorio y condiciona al lector sobre el contenido del libro conduciéndolo a determinadas expectativas que pueden no cumplirse; a este respecto, Fowler señala: “When rules

of the wrong genre are applied, they naturally seem arbitrary and oppressive” (28). El sistema de géneros proporciona pistas al lector sobre las características que tendría la obra, pero la aplicación de géneros equivocados tiene consecuencias que sobrepasan las destacadas por Fowler. El “análisis de género,” según *A Handbook to Literature*, tiene como objetivo definir géneros y trazar sus historias e interacciones y es “particularly useful in understanding how a work came to be at a given time and why some problematical works have been ignored or misunderstood on account of some confusion of their category” (Harmon 212). *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth* han sido frecuentemente víctimas de esta contaminación; no se pueden entender, interpretar, o disfrutar por completo si uno se acerca a ellos como simples libros de caballería. Intentar extender los límites del género caballeresco romántico a los libros de Matute sería como colocar vino nuevo en botellas viejas: “it may produce a ferment of interest, but it shatters our confidence in the bottles” (Fowler, 33). La mejor opción será explorar nuevas posibilidades, nuevos grupos ramificándose de grupos anteriores.

La evolución de un género en la formación de otro está reconocida por las diferencias que la novedad tiene con su predecesor. En efecto, establecer un género es diferenciarlo de los demás géneros existentes. Esta relación tiene raíces en los estudios antropológicos de Claude Levi-Strauss y la filosofía lingüística de Ferdinand Saussure. En su estudio cinematográfico, Will Wright emplea los trabajos antropológicos de Lévi-Strauss para examinar la evolución de las películas “western.” Su estudio parte de la labor del ser humano de clasificar el mundo que

nos rodea como un ejercicio mental inevitable y hasta indispensable para la supervivencia. Cómo señala Lévi-Strauss, la distinción entre una comida podrida o no, alimento o veneno, cruda o cocinada forma parte del proceso mental a nivel universal y está en la base de nuestra evolución. Según Kenneth Burke, el sistema simbólico de oposiciones binarias descrito por Lévi-Strauss ha contribuido al desarrollo de nuestra sociedad contemporánea: “Man, as a symbol-using animal, experiences a difference between this being and that being as a difference between this kind of being and that kind of being. . . . Here, implicit in our attitudes . . . is a principle of classification” (282). Como ser social, la tarea de clasificar el mundo alrededor se manifiesta en el lenguaje, herramienta que empleamos en el mismo proceso de clasificación al que Burke hace alusión. Los trabajos lingüísticos de Saussure profundizan en la tendencia clasificatoria humana representada en el lenguaje y la relación inversa del conocimiento—saber lo que es por lo que no es. En éstos, la palabra como signo empleado en un lenguaje es el producto del vínculo entre el significante—“sound-image”—y el significado—el concepto que el “sound-image” representa. La relación entre el significante y el significado es arbitraria y convencionalmente establecida y mantenida. Saussure hace constar que el reconocimiento de un significante se adquiere por su diferencia de los demás significantes: “under conditions . . . of necessity bring about the reciprocal delimitations of units . . . the value of each term results solely from the simultaneous presence of the others” (qtd. en Rice 34-36). Por tanto, el éxito de la comunicación depende de nuestra llegada al significado de una palabra-un signo, a través de sus diferencias—su relación inversa—con las demás palabras existentes. La función

significativa de la reciprocidad negativa del lenguaje presenta posibilidades reveladoras al yuxtaponerlo a la funcionalidad de los géneros.

Aunque sugestiva, la comparación anterior del sistema de género con el estudio lingüístico de Ferdinand de Saussure tiene ciertos límites. El lenguaje empleado para comunicarnos con el mundo a nuestro alrededor está compuesto por palabras-signos. A pesar de la infinidad de palabras que existen con su consecuente sinnúmero de significados, la comunicación puede realizarse siempre que el mensaje a transmitir vaya en función del sistema lingüístico en cuestión, el *langue*. Dada la plétora de palabras a disposición de uno, *el parole*, el éxito con que el mensaje es comunicado depende irremediamente del contexto utilizado. Si el contexto del mensaje comunicado no es el correcto los signos pierden eficacia resultando en malentendidos o en el fracaso total de la comunicación. Desde esta visión, la obra literaria se entiende como el *parole* del lenguaje, y el sistema de géneros como el *langue* específico de la sociedad de la que forma parte. La comparación de las nociones lingüísticas de Saussure con el sistema de géneros es significativa pero tiene sus limitaciones al aplicarla a las obras de Matute aquí estudiadas: que las anomalías gramaticales muy raramente logren una incorporación en el lenguaje; aunque erróneamente, las novelas mencionadas de Matute han sido asimiladas genéricamente en el mundo literario. Paul Fry señala las dificultades de la comparación entre originalidades literarias y anomalías en el sistema semiótico: "If we don't recognize [something's] existence in a system, if we can't think what system it belongs to, that's tantamount to saying we really don't know what it is. . . ."

We can't mess with conventional systems by imposing the individuality of our will on them and expecting them to change" ("08 – Semiotics"). Esto no es el caso con la literatura donde podemos ver una anomalía y todavía entender algo; Todorov señala: "every work modifies the sum of possible works . . . we might say that in art we are dealing with a language of which every utterance is grammatical at the moment of its performance" (*The Fantastic* 6). Las obras de Matute ejemplifican los límites de la analogía de la literatura con la lingüística: *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aranmanoth* aparecen como singularidades cuyas composiciones novedosas desafían el género caballeresco, o el *langue* convencional. Continúa Todorov: "we grant a text the right to figure in the history of literature or of science only insofar as it produces a change in our previous notion of the one activity or the other" (*The Fantastic* 6). En el mundo literario la originalidad de Matute gana estima y elogios pero tal innovación lingüística tendría poco éxito en un lenguaje, mostrando los límites de la comparación entre literatura y lenguaje.

Otras analogías que tratan de definir el sistema de géneros incluyen la de Kames, la cual utiliza una comparación con colores para resaltar la inexistencia de fronteras divisorias entre géneros: "literary compositions run into each other, precisely like colours: in their strong tints they are easily distinguished; but are susceptible of so much variety, and take on so many different forms, that we never can say where one species ends and another begins" (qtd. en Fowler 37). Fowler hace un paralelismo entre el sistema de géneros y la genética: "Representatives of a genre may then be regarded as making up a family whose septs and individual

members are related in various ways, without necessarily having any single feature shared in common by all” (41). Earl Miner cuestiona el sistema clasificatorio de Fowler, basado en la similitud, y señala el vacío que deja en cómo identificar la disimilitud de los miembros del grupo. Una analogía novedosa sería la de comparar el sistema de géneros con el mundo culinario. La versatilidad de distintos platos culinarios se puede comparar con la idea de género como corpus concreto con fronteras borrosas. Es imprescindible que la paella tenga arroz y azafrán, pero a partir de estos dos ingredientes uno puede añadir una gran variedad de componentes y todavía se consideraría paella. Las posibilidades combinatorias son prácticamente infinitas, sin embargo, si se cambia el azafrán por tinta de calamar, por ejemplo, aunque los ingredientes secundarios siguen siendo los mismos, cambia el nombre del plato: arroz negro. La función comunicativa del nombre del plato permite al consumidor la posibilidad de interpretación basada en el cambio de un ingrediente principal que modifica el producto final. Los ingredientes principales para el romance caballeresco han sido sustituidos por otros en los libros de Matute, y aunque muchos de los componentes importantes del género caballeresco están presentes, pasan al segundo plano o son ironizados en el mundo caballeresco de Matute que por tanto exige otra denominación de acuerdo con el nuevo producto.

Un defecto de la analogía de platos culinarios respecto a los géneros literarios será el carácter restrictivo de la necesidad de incluir los “ingredientes principales.” Aunque algunos ingredientes secundarios son variables y optativos, pareciéndose más a la versatilidad de las características asociadas con un género literario, la

clasificación genérica del texto—el nombramiento del plato—no puede ser el único asunto de interés. El género tiene un papel mucho más importante que la mera calificación de un texto: sirve como un auxilio de lectura y asistencia en entendimiento del texto. Para llegar a una asimilación totalitaria del texto, es necesario asistir toda conjetura, alcance y capacidad integrados en la semántica del género deduciendo todo posible significado textual. Por su esencia clasificatoria, el género define un conjunto de expectativas que orientan nuestro acercamiento y subsiguiente interacción con el texto. Frow aclara la función interpretativa del género:

Genre guides interpretation because it is a constraint on semiosis, the production of meaning; it specifies which types of meaning are relevant and appropriate in a particular context, and so makes certain senses of an utterance more probable, in the circumstances, than others. . . . It is a shared convention with a social force. The imputations or guesses that we make about the appropriate and relevant conventions to apply in a particular case will structure our reading, guiding the course it will take, our expectations of what it will encounter. (101-103)

Cuando un texto manipula o se desvía de las características más asociadas con un género dado, podemos apreciar la novedad gracias al reconocimiento del punto genérico originario de que transgredió. Sin embargo, cuando la transgresión es tanta que obstaculiza la asimilación del texto, nuevas fórmulas que facilitan la interpretación se hacen relevantes y hasta necesarias.

Distinguir la obra neo-caballeresca del romance caballeresco no forma parte del enfoque principal del presente estudio; sin embargo, destacar algunos atributos del último que se revelarán como diferencias o como similitudes con la nueva novela

caballeresca a lo largo de este trabajo, afirmará la novedad introducida por éste a través de su relación inversa con su predecesor.

La teoría de mitos de Northrop Frye reduce la discusión de géneros a un enfoque de las estructuras literarias, bases que crean los cimientos de toda literatura occidental. Frye emplea el término *mythoi*, plural de *mythos*, para denominar las estructuras que subyacen a, para él, cada género literario: romance, tragedia, ironía/sátira, y comedia. En tal orden, estas categorías representan el principio y el final de un espectro que abarca las dos perspectivas desde que la literatura representa el mundo: desde una visión idealista y una realista.

El romance caballeresco presenta un universo de aventuras donde héroes ejemplares y hermosas doncellas triunfan sobre amenazas maléficas para alcanzar sus objetivos; esta presentación ideal del mundo representa la estructura genérica que Frye denomina el *mythos del verano*. La época milenaria, el entorno romántico, y los personajes caballerescos en las obras neo-caballerescas de Matute, tomados al pie de la letra, constituyen elementos esenciales para el *mythos del verano*; sin embargo, estas novelas carecen de una visión idealista y, en este sentido, se inclinan más hacia lo que Frye denomina el *mythos del invierno*: una representación desde una visión realista, de un mundo de sufrimiento, incertidumbre, y fracaso. Los géneros de ironía y sátira se sitúan en el *mythos del invierno*, los dos representando el mundo real pero a través de lentes diferentes, una trágica—la de ironía—y una

cómica—la de sátira. Desde una visión irónica, *La torre, Gudú, y Aranmanoth* presentan un romance caballeresco cuyos protagonistas son humanos¹ que tienen la posibilidad de llegar a ser lo que aspiran pero que acaban derrotados por las complejidades enigmáticas de la vida. Es importante destacar que las novelas en cuestión no son tragedias, distinción que les ha atribuida erróneamente algunos críticos, dado que la visión idealista no se presencia en las novelas neo-caballerescas de Matute y que según Frye, la tragedia, *mythos del otoño*, implicaría una (d)evolución desde lo ideal a lo real. El presente trabajo hace referencias a los argumentos, los temas, y los tipos de personajes que Frye asocia con cada una de sus géneros para evidenciar y aclarar las diferencias entre las novelas de Matute y los libros de caballería.

Es importante aclarar que en el presente trabajo se utilizará indistintamente los términos “libros de caballerías” y “las novelas caballerescas” al tratar el tema de los romances caballerescos ya que ambos están abarcados por esta cúpula. Roberta Krueger presenta los elementos comunes del “romance”—término empleado para hacer referencia a los textos de aventuras caballerescas—en una visión aérea el género: “a dynamic network of fictions . . . that recounted the exploits of knights, ladies, and noble families seeking honor, love and adventure” (2). Para algunos críticos de género, sin embargo, los objetivos clasificatorios se estiman esenciales y

¹ Excepto en el caso de algunos personajes como Aranmanoth o Almíbar, los dos nacidos de madres hadas. Pero su naturaleza medio-hada no influye en su búsqueda del heroísmo o la felicidad eterna: los dos mueren sin cumplir con tal objetivo.

argumentan la necesidad de hacer una distinción entre los libros de caballería y las novelas caballerescas. Martín de Riquer hace una división peninsular lingüística distinguiendo entre los “libros de caballerías y novelas caballerescas, aplicando la primera denominación a las obras castellanas y la segunda a las catalanas” (qtd. en *Libro 47*). Riquer añade que la inspiración literaria y los elementos fantásticos corresponden a los libros de caballerías mientras que la inspiración histórica y tonos realistas se asocian con la novela caballeresca. Daniel Eisenberg es otro crítico que hace la distinción entre las novelas caballerescas y los libros de caballerías, “aplicando la primera denominación a las obras de la Edad Media y la segunda a las del Siglo de Oro” (qtd. en *Libro 47*). Eisenberg amplía su distinción atribuyendo las narraciones largas, las biografías imaginarias de caballeros andantes y las novelas originales a los libros de caballerías dejando las obras no largas y no biográficas a la literatura caballeresca. Los dos trabajos se contradicen y parten de un acercamiento clasificatorio cuyos requisitos genéricos demarcan fronteras inflexibles e incompatibles. Más allá de la ausencia de posibilidades comunicativas que ayudasen en la interpretación del texto, los dos críticos hacen distinciones de índole delimitada y rígida que imposibilitan la acepción de la postura de ambos. Para mostrar la incompatibilidad de Riquer y Eisenberg, Cristina González emplea el ejemplo del *Libro del Caballero Zifar*:

De acuerdo con Riquer, el *Zifar* encaja dentro de los libros de caballerías, y no de las novelas caballerescas, simplemente por ser castellano, aunque sea tan realista y esté tan inspirado en modelos históricos, . . . y, de acuerdo con Eisenberg, el *Zifar* encaja dentro de la literatura caballeresca, y no de los libros de caballerías, simplemente por ser medieval, aunque se considere una narración larga, una biografía imaginaria y una novela original. (*Libro 48*)

De la misma manera, nombrar un género para *Olvidado Rey Gudú* dentro de los parámetros de Riquer o Eisenberg también sería tarea difícil. Aunque está ambientada en un mundo medieval, que según Eisenberg lo clasifica como caballeresco, es una narración larga, original y narra la biografía de varias generaciones de un pueblo—por no contar con el origen y desaparición de éste—situándola dentro de la definición de Riquer de los libros de caballería. La distinción entre los libros de caballerías y las novelas caballerescas para fines clasificadores ejemplifica el argumento contra el concepto de género. El presente trabajo pretende señalar características comunes de los libros neo-caballerescos de Matute no con el propósito de encasillarlos, sino con el objetivo de proveer una nueva lente genérica que pueda auxiliar y enfocar la visión interpretativa del lector. Hacer mención de la distinción que algunos críticos han hecho de los libros de caballerías y de la novela caballeresca no se puede ignorar dado que ejemplifica la versatilidad y profundidad del romance caballeresco; sin embargo, los dos conceptos serán empleados indistintamente y sus rasgos serán agrupados para facilitar su relación inversa con la nueva novela caballeresca.

Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías proponen situar los libros de caballerías dentro de una “materia caballeresca” amplia que incluye títulos diversos pero unidas por características narrativas e ideológicas. La materia caballeresca puede abarcar una serie de elementos, Alvar y Lucía Megías elaboran:

En la materia caballeresca se muestran las aventuras, las acciones tanto militares como amorosas, de una serie de personajes pertenecientes a la nobleza, a la realeza; personajes en lo más alto del escalafón social. Las

historias . . . girarán en torno a este principio básico, y se organizan en una estructura abierta, que propiciará las continuaciones y la multiplicación de las aventuras . . . estos personajes—el héroe, en una palabra—permitirán . . . defender un determinado modelo ideológico de sociedad, la defensa de una serie de principios que permitan el mantenimiento de un determinado poder. . . . (29-30)

La descripción que Alva y Lucía Megías hacen de las características de los libros de caballerías resuena con la información presentada en la entrada del “Chivalric Romance” en la *Encyclopedia of Medieval Literature*:

[A] particular kind of story—one concerned with courtly knights who, motivated by love or by religious fervor, went in search of adventure . . . to rescue a lady in distress, to answer a question, to meet an opponent’s challenge, to obey his Lord’s command, or to seek an artifact like the Holy Grail. On the journey, the knight meets with numerous adventures, sometimes completely unrelated to the quest. Ultimately he achieves the quest and his honor and worth as a knight is established, or renewed. (Ruud 547)

Resúmenes superficiales como estos comprometen y llevan a la desvalorización de la variedad y complejidad de la materia caballeresca; para los lectores de los romances medievales estas características pueden ser confirmadas o desbaratadas. Lo que estas descripciones deben ser es un punto de partida para el lector, un horizonte de expectativas que auxilia al lector en sus capacidades interpretativas.

Enfrentándose a la noción restrictiva de género como sistema clasificatorio, Simon Gaunt invoca los trabajos de Jauss y Todorov. Gaunt apoya el argumento de que un género se está constantemente transformando mediante la adición de nuevos textos y nuevos rasgos genéricos. Por tanto, las expectativas de los textos asociados con un género cambia con la evolución de éste: “a text can play on more than one horizon of expectations, sometimes to bring two sets of generic paradigms into

conflict, sometimes to produce a new genre” (Gaunt 46). Matute hace eso precisamente en sus obras neo-caballerescas: fusiona características de géneros distintos y rellena el globo caballeresco con aire social, filosófico, irónico y desmitificador creando así textos cuyo conjunto de atributos conceptúa un nuevo paradigma que sirve para una multitud de textos contemporáneos.

Krueger hace constar varias características que el romance caballeresco incluye a nivel universal: “the genre includes many texts that boldly celebrate the prowess and independence of knights on horseback, record the glorious past of a family’s lineage, or soberly examine the ethical and religious responsibilities of noble men and women” (Krueger 5). Añadiendo a los rasgos caballerescos universales según Krueger, los romances caballerescos comparten características con otros géneros, como los cuentos de hadas, cuyos atributos no son fijos sino flexibles. Pérez presenta ejemplos de las múltiples semejanzas entre los libros caballerescos y los cuentos de hadas: “ambos géneros ofrecen dragones, magos, princesas, hechizos, hadas, ondinas, ogros, brujas y medios fantásticos de transporte, dentro de un mundo atemporal, lejano y exótico, un mundo donde lo fantástico existe, funciona, y es aceptado como normal” (“Apocalipsis” 45). Si la índole de los libros caballerescos es del espectáculo e independencia de los caballeros, uno de los asuntos de interés de los cuentos de hadas se centra en la libertad no necesariamente deseada de los niños, el poder de los nobles y la opresión de los pobres. Estos elementos se manifiestan por toda la obra de Matute y en sus tres novelas neo-caballerescas en particular. Pérez destaca dos elementos recurrentes

de los cuentos de hadas: “the early death or disappearance of the mother figure and the casting out or sending forth of young children” (“More than” 504). La novela caballeresca no presta mucho interés en la opresión de la clase baja, un rasgo importante para los cuentos de hadas. La magia tiene especial función en los cuentos de hadas según Zipes: “the magic and miraculous serve to rupture the feudal confines and represent metaphorically the conscious and unconscious desires of the lower classes to seize power . . . overcome oppression and change society” (8). No ocurre igual en los libros caballerescos donde las “resoluciones mágicas” producen finales felices. Según Thomas Hahn, los finales felices de los romances caballerescos “work to hold their diverse audiences together, to reproduce in them the feeling of integration that the narrated transformations dramatize, and to effect a sense of social cohesion (not at all dependent on social reality) that enables the established order to prevail” (225). El final feliz es otra característica que los cuentos de hadas no comparten con las novelas caballerescas, aunque este rasgo ha sido discutido como necesario para el género. Bettelheim argumenta que el final es casi siempre feliz en los cuentos de hadas y que el género del mito termina con tragedia. El presente trabajo comparte la visión de Pérez, quién señala que esta distinción sería demasiado restrictiva para el cuento de hada, ya que quedan excluidos cuentos que no cuentan con un final feliz.

ANÁLISIS TIPOLÓGICO DEL SUB-GÉNERO

A continuación se enumera las características más relevantes para la delineación del neo-caballeresco en las obras de Matute. Esta lista de atributos del sub-género no pretende definir el género, ni establecer fronteras, ni proclamar los ingredientes necesarios en todo trabajo considerado neo-caballeresco. Los rasgos literarios detallados ofrecen un rango interpretativo que procura facilitar el entendimiento y alcance de las obras neo-caballerescas de Ana María-Matute.

La nueva novela caballerescas es un variante de la nueva novela histórica, sub-género con que por un lado comparte características y por otro lado substituye o introduce nuevas. *Latin America's New Historical Novel* por Seymour Menton y el artículo de la revista *Plural*, de Fernando Aínsa, "La nueva novela histórica latinoamericana," son estudios tipológicos que destacan las características más comunes de la nueva novela histórica cuyos rasgos compartidos con la nueva novela caballerescas se emplean aquí. Los siguientes atributos son válidos para una variedad de títulos más allá que los libros neo-caballerescos de Matute. Reflejando la postura analítica de géneros anteriormente detallada, la siguiente lista representa las características comunes más frecuentes para las novelas neo-caballerescas, como una paleta en que los colores disponibles pueden o no ser empleados a la voluntad del artista. Por tanto, cada atributo aquí destacado no aparece necesariamente en cada uno de los libros neo-caballerescos de Matute ni tampoco en todas las obras de este género de otros escritores españoles. Existe una diversidad de estilos y particularidades expresivas que han empleado los escritores de obras neo-

caballerescas; recopilar las características más frecuentes del neo-caballeresco en los libros de Matute y ejemplificarlos con textos de este sub-género de otros escritores será útil luego en el estudio de *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aranmanoth*.

A continuación, serán destacadas las cuatro características neo-caballerescas según el siguiente orden de citación: el marco medieval, la intertextualidad, el subtexto social y el tono apocalíptico.

I. El marco medieval. Al igual que la novela neo-histórica, la novela neo-caballeresca tiene como marco de referencia una época real de la historia, en este caso la edad del caballerismo. A diferencia de los romances caballerescos, la novela neo-caballeresca no idealiza los elementos esenciales propios de este género, como por ejemplo son los personajes modestos, hermosos y honrados. La recreación de un pasado medieval, como tentativa historiográfica o claramente fantástica crea un vínculo filosófico con el presente del escritor. Matute logra dicha conexión temáticamente con el presente temporal que es representado metafóricamente por un pasado antiguo. En efecto, la ambientación aparece como un personaje más, un mundo medieval consistente como paracosmos repleto de personajes de cuentos de hadas y fantasía.

Menton menciona que una de las ideas filosóficas ilustradas por el diálogo con un período del pasado, reinventado literariamente, es el carácter cíclico de la historia. Pérez añade al símbolo cíclico de la historia y su función reveladora:

“parallels [are made] between unfortunate events of the past and an implied or explicit situation in the present, with the purpose of warning readers against the dangers of history’s repeating itself” (*Monographic Review* 12). El comentario de Aínsa añade la idea de que recrear una época histórica representa la voluntad literaria de “dar un sentido y una coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado” (83). En efecto los nobles caballeros idealizados y la época caballerescas es desmitificada por las novelas de Matute.

Las obras neo-caballerescas de Matute difieren de la nueva novela histórica en que no se centran en un hecho o personaje histórico, al menos explícitamente. Menton señala que la nueva novela histórica emplea “the utilization of famous historical characters as protagonists,” como ‘Christopher Columbus, Magellan, Felipe II, Goya’ etc. (23). Aunque algunos personajes en las obras de Matute simbolizan ciertos personajes históricos, como es el caso del Barón Mohl en *La torre vigía* con Francisco Franco, las mismas personas históricas no aparecen como personajes en su ficción. Este no es el caso con otras obras neo-caballerescas como por ejemplo *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz-Mas, en que el Rey Arturo participa como personaje o el Rey Louis IX de Francia en *Mansura* de Félix de Azúa.

II. La intertextualidad como característica de la nueva novela caballerescas figura como atributo integral tanto para las obras neo-caballerescas de Matute como para los demás títulos que participan con el sub-género. Para Matute, algunos elementos del *Libro de Revelaciones* de la Biblia y de los cuentos de hadas aparecen explícita e implícitamente en sus novelas aquí analizadas y son los textos religiosos,

los cuentos de hadas y los libros de caballería que sirven como fuentes inagotables de inspiración creadora para la escritora. Según Julia Kristeva, “every text builds itself as a mosaic of quotations, every text is absorption and transformation of another text” (qtd. en Harmon, 251). En el capítulo seis se examina ejemplos intertextuales y sus implicaciones en las tres novelas neo-caballerescas y el cuento *El verdadero final de la Bella Durmiente*.

Aparte de los libros de Matute, las obras de Juan Perucho, Félix de Azúa, y Paloma Díaz-Mas ejemplifican esta noción de intertextualidad al incluir textos anteriores para complementar sus obras ficticias. Perucho incluye las crónicas del historiador romano Tito Livio en *Las aventuras del caballero Kosmas* (71). Otro ejemplo de intertextualidad es la novela *Mansura*; en el aviso al lector, Azúa hace constar que su obra es una reescritura: “una versión sumamente libre de una célebre, aunque poco leída, crónica medieval francesa, el *Livre des Saintes Paroles et des Bons Faits de Notre Saint Roi Louis*, obra de Jean de Joinville” (7). *El rapto del Santo Grial* de Díaz-Mas emplea elementos paródicos como la subversión de papeles de sexo en una burla del “código” del caballero. Por ejemplo: tradicionalmente mitificado, el mundo del Rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda está completamente subvertido; los caballeros jóvenes, guapos, y valientes están sustituidos por personajes con atributos contrarios: viejos, feos, y poco valientes. En una mutación de las características del género de la novela caballerescas y con una sátira feminista añadida, llega a ser una mujer quien toma las armas y demuestra al Rey Arturo que es más válida y mejor candidata para la misión que todos sus

caballeros viejos y decrépitos. Díaz-Mas hace una parodia interesante que socava el mito del Santo Grial y cuestiona los valores del Rey Arturo, icono máximo de los héroes medievales. Con el personaje de la doncella, Díaz-Mas desmitifica el código caballeresco, según el cual todos los caballeros deben ser hombres, y a su vez critica la sociedad y el “eso no se hace” de las mujeres, tan arraigado en la sociedad española del siglo XX.

A su manera, igual que hace la novela neo-histórica con un acontecimiento o personaje histórico, la novela neo-caballeresca desmitifica una época del pasado: socava y normaliza el embellecido y poetizado mundo caballeresco con el empleo de los elementos intertextuales como la alusión, el eco, la parodia y la revisión o reescritura irónica del pasado medieval.

III. El subtexto social. Una característica principal tanto para las obras neo-caballerescas de Matute como para toda su obra como escritora, es el subtexto social que hace “una crítica implícita de la opresión de los pobres y la explotación de los débiles, denunciando la crueldad humana” (Pérez, “Apocalipsis” 45). Esta característica tiene como propósito mostrar como nuestra sociedad actual hace eco de la ferocidad humana de siglos pasados. En una entrevista personal, Matute explica su fascinación con los contrastes de la edad media: “eran unas épocas muy oscuras, y sale de allí el hombre como si estuviera arrodillado y ahora se pone de pie. . . . hay un movimiento de espiritualidad grande pero al mismo tiempo una grosería, una brutalidad, y una crueldad tremenda” (Matute, Personal).

El contraste entre la espiritualidad y la brutalidad que menciona Matute se ve representado en una escena con fuertes implicaciones sociales de otro texto neo-caballeresco: *Mansura* de Félix de Azúa. En la “Historia de un clérigo muy fiero,” el autor recrea sucesos donde el código caballeresco o la piedad cristiana desaparecen por completo. El fragmento trata de tres “centinelas muy elegidos para la guardia de Palacio [que] aprovechaban la oscuridad de la noche para despojar a los paseantes en las callejuelas que rodean el edificio” (26). El relato de los tres guardias reales sigue con su robo de un clérigo—cuyos votos le tachan de pobre—que, “contrariando la ley de Dios,” dejan desnudo, acto que simboliza el abuso que los poderosos hacen de los indefensos. Aún menos propio de los libros de caballería son los actos vengativos del clérigo que mata violentamente a los tres centinelas, minando enseñanzas religiosas y desmitificando la ortodoxia de la cristiandad. Muchos de los personajes de los libros neo-caballerescos de Matute participan en la misma inversión de papeles, socavación que representa su exclamación social.

Para Matute la única oportunidad de salvación para la humanidad es el amor espiritual. No obstante el amor, si es que aparece, desaparece fugazmente, truncado por la crueldad.

IV. El tono apocalíptico. Otra característica importante para un estudio tipológico del neo-caballeresco será el tono apocalíptico casi inexistente en los libros de caballerías o los cuentos de hadas pero directamente asociado con el marco medieval, específicamente el fin de siglo X—y XX si vamos al caso. La atmósfera apocalíptica es una característica evidente en *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* de

Matute, pero también se hace presente en la novelas neo-caballerescas de Díaz-Mas y Rosa Montero.

Ambientando la historia en la Francia del siglo XII, la *Historia del Rey Transparente* de Montero incluye hechos históricos que crean un mundo medieval agobiante en que las cruzadas religiosas junto a la santa inquisición persiguen y masacran a todos aquellos a los que consideran herejes. Durante su estancia en el pueblo de Samatan, la protagonista Leola atestigua a través de la ventana de su casa un desfile de cristianos flagelándose y comenta: “es otro de los síntomas de la época en que vivimos, otro de los signos de nuestro pequeño Apocalipsis” (Montero, 480). La equiparación de este espectáculo en el que uno se inflige daño, castigándose a sí mismo, yuxtapuesto al fin del mundo crea una escalofriante observación al compararlo con nuestra presente amenaza de una guerra nuclear en la que nos podríamos aniquilar, o “flagear,” a nosotros mismos. Sin embargo, y a diferencia de la visión apocalíptica inminente que aparece en la obra neo-caballeresca de Matute, Montero incluye rayos de esperanza: durante el asedio de Montségur en el que los cátaros estaban acorralados por las cruzadas, Leola reflexiona: “hay que aprender de los autores clásicos, hay que leer y releer la historia, para saber que los humanos han atravesado por muchos otros momentos angustiosos, pero que la vida continúa . . . que siempre hay esperanza” (Montero 512).

La promesa de un desenlace feliz no existe en el mundo neo-caballeresco de Matute, giro que crea un producto realmente único: “A diferencia de la novelas de caballerías prototípicas, no hay triunfo definitivo de los ‘buenos,’ ni viven

largamente felices los héroes; mueren los protagonistas, dejando un mundo corrompido y en proceso de desintegración apocalíptica” (Pérez, “Apocalipsis” 46).

Esta lista de características de la nueva novela caballerescas ha sido elaborada específicamente subrayando los rasgos tipológicos provenientes de las obras neo-caballerescas de Matute, ya que son las cuatro características que más se destacan del sub-género y por tanto, las más reveladoras para esclarecer el presente análisis. La inclusión de ejemplos de otras obras neo-caballerescas, excluyendo a Matute, sirve para remarcar la característica en cuestión y, a la vez, dejar en evidencia la brecha que abrió Matute dado que todos fueron publicados después de la aparición de la primera obra neo-caballerescas, *La torre vigía*. Es más, desde su publicación han aparecido otras obras internacionales que se pueden considerar neo-caballerescas como, por ejemplo, la serie de novelas estadounidenses de George R.R. Martin, *Game of Thrones*. Todorov habla de la obra maestra literaria: “as a rule, the literary masterpiece does not enter any genre save perhaps its own . . . one might say that every great book establishes the existence of two genres, the reality of two norms: that of the genre it transgresses . . . and that of the genre it creates” (*The Poetics* 43). Según esta observación, no cabe duda de que Matute es una escritora de obras literarias maestras merecedoras de los elogios recibidos y que es una pionera literaria en su ignición de la nueva novela caballerescas.

CAPÍTULO III
BIOGRAFÍA Y OBRA DE ANA MARÍA
MATUTE

“La muy amplia obra de Matute es, sin lugar a dudas, una de las más ricas de la literatura contemporánea en la lengua española.”

-Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010

Ana María Matute nace en Barcelona el veintiséis de julio de 1926 en una familia burguesa y sólo cinco años después empieza a escribir sus primeros cuentos, teatros de marionetas y una revista de poesías. Su primera colaboración profesional, con dieciséis años de edad, fue con la editorial *Destino* en 1942 arrancando una prolífica carrera de escritora que continúa hasta el presente. Por su extensa producción literaria, Matute ha recibido numerosos premios literarios y distinciones académicas que la establecen como una de las, si no la más, importantes escritoras españolas de hoy día. Su reconocimiento nacional, las obras que nacieron en la Guerra Civil Española y tratan de ella, y su manejo del mundo caballeresco tan de moda contribuyen a su popularidad mundial; su obra ha sido traducida a numerosos idiomas, un alcance superando fronteras poco frecuente para los escritores peninsulares. Su obra literaria es una de las más extensamente estudiadas de entre los escritores españoles del siglo XX, lo que pone de manifiesto indudable su notoriedad internacional.

Con la entrega del Premio Cervantes en 2010, Ana María Matute es la tercera mujer en recibir el mayor reconocimiento de escritores españoles e hispanoamericanos de literatura en la lengua española. Otros premios prestigiosos que han galardonado su obra incluyen el Premio Nadal, el Premio Nacional de

Literatura y el Premio de la Crítica. En 1996, es la tercera mujer en trescientos años que ingresa en la Real Academia Española de la Lengua, donde ocupa el asiento K. Otros reconocimientos académicos incluyen un Doctorado Honoris Causa por la Universidad de León y membresía honoraria de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese y la Hispanic Society of America.

Ana María Matute crece en un ambiente de burguesía alta. Ella es la segunda de cinco niños, hija de un hombre catalán propietario de una industria de paraguas cuya relación cercana con la escritora equilibró el desamor y frialdad de su madre castellana. Por motivos de negocio la familia se desplazaba entre Barcelona y Madrid, pasando los veranos en Mansilla de la Sierra donde sus abuelos maternos tenían una casa. La rivalidad entre Barcelona y Madrid, por no mencionar las diferencias lingüísticas, intensificó el constante cambio de una ciudad a la otra y la percepción de que no encajaba; en Madrid era la catalana y en Barcelona la castellana (Díaz 26). El movimiento constante creaba un desarraigo cada vez que la familia iba de un sitio a otro, impidiendo la posibilidad de mantener amigos o de recibir una educación consistente; la escritora reflexiona sobre su educación religiosa desapaciblemente: “era una educación muy diferente, muy distante . . . los colegios eran rígidos con unas monjas odiosas” (Matute, Personal). El único recuerdo cariñoso que tiene del colegio fue en Madrid con una profesora que la introdujo a los teatros y poesías de Federico García Lorca; es evidente que la obra de este artista influyó el extremo lirismo de su prosa. La constante separación que experimentaba Matute al mudarse de un lugar a otro y la relación fría con la adultez

a su alrededor se ven reflejados en su obra en forma de soledad, enajenación o incapacidad de comunicación de sus protagonistas que son, en su gran mayoría, adolescentes, muchos huérfanos, solos y vulnerables en su lucha pasando por la ruda realidad a la adultez.

Matute llega a conocer la literatura en Mansilla de la Sierra, una pequeña aldea en Castilla la Vieja, donde pasaba los veranos con la familia y después donde convaleció de una infección de riñón que casi le quitó la vida. Este lugar tendrá una fuerte impresión en la escritora tanto por su paisaje como por los habitantes de la zona; sus personajes se inspiran en los profesores, médicos, y pastores del pueblo que también sirven de trasfondo para muchas de sus novelas y cuentos cortos: *Los Abel*, *Fiesta al noroeste*, *Los hijos muertos*, o *Historias de Artámila* (Díaz 23). Su roce con la muerte y el reposo médico que tiene que guardar en dos momentos de su vida, con cuatro años y con nueve años, la mantiene aislada y hace que se acurruque en el mundo fantástico de los cuentos de H.C. Andersen, los hermanos Grimm y Charles Perrault. Fue en Mansilla de la Sierra donde conoce la laguna existente entre las clases sociales: “the sight of children pulling on the plow after having sold their horse to buy seed, and women plowing with their children tied to their backs, showed that life could be hard and cruel, and that injustice existed” (Jones, *The Literary World* 2). La incompreensión de Matute frente a las desigualdades entre las personas la desazonó y se refugió en la lectura y la escritura. Su exposición a los diversos extremos de personas y las relaciones entre la burguesía alta y la extrema

pobreza, se manifiestan en las injusticias sociales que aparecen como tema constante por toda su obra.

Cuando estalla la Guerra Civil Española Matute tiene tan sólo diez años, edad muy influenciable para la joven escritora. Vive todos los horrores de la guerra en directo; Mansilla de la Sierra, el campo que adoraba, es tomada por los insurgentes, la fábrica de su padre es colectivizada y hasta pierde a algunos de sus profesores que son fusilados por los nacionalistas. Matute pasa los años de guerra escribiendo cuentos con que distraer a su familia y al terminar la guerra nunca recupera la inocencia de su juventud, experimentando un fuerte rechazo hacia el mundo de los adultos, el cual nunca ha aceptado del todo (Redondo 17). La pérdida de la inocencia producida por la violencia, el terror y la muerte, se manifiesta a lo largo de toda la obra de Matute a la par que el complejo de Caín y Abel que representa el fratricidio del país en aquellos años. Después de la guerra Matute nunca volvió a una educación formal, dejando ésta para dedicarse a la pintura, la música y la literatura, y convirtiéndose así en escritora autodidacta.

Desde 1942 cuando su primer cuento salió en *Destino*, hasta la publicación de *Paraíso inhabitado* en 2010, la extensa obra de Ana María Matute abarca más de sesenta años. Se la considera uno de los escritores más renombrados de la “Generación del Medio Siglo”. Como otros autores de esta época que nacieron durante o pocos años antes de la guerra, su carrera profesional como escritora arranca durante los difíciles años de posguerra, en los que siendo demasiado jóvenes para participar, atestiguaron los horrores de la lucha y heredaron el desorden y

año de un país destrozado por el conflicto. No obstante, la obra de Matute se extiende más allá de las obras asociadas con la “Generación del Medio Siglo,” y contribuye aún a la literatura contemporánea del presente. Con la entrega del Premio Cervantes en 2010, Matute se encuentra en la vanguardia de la cultura española actual y se le puede considerar una de las escritoras más premiadas del país.

Matute ha publicado catorce novelas y numerosas colecciones de cuentos cortos y cuentos infantiles. Con diecinueve años Matute escribió *Los Abel*, su primera novela publicada, que le hará ganar una nominación para el Premio Nadal en 1947. Aunque *Los Abel* fue su primera novela publicada no fue la primera novela en orden de composición; *Pequeño teatro*, la primera novela escrita por Matute, no fue publicada hasta 1954, y para la escritora, supera en calidad la anterior que los editores de Destino estimaban más madura y lista para su publicación. Con respecto a los siguientes sumarios de las obras de Matute, cito a Eugenio de Nora en su estudio de *Los mercaderes*: “tratar de resumir ‘lo que pasa’ en estas novelas . . . es deformar, y poco menos que falsear irreconociblemente el ‘contenido,’ y sobre todo el ‘efecto’ que el relato iría produciendo en los lectores” (Nora, “Los mercaderes” 128). El objetivo de los siguientes resúmenes es el de dar una visión aérea del contenido y de la evolución de su obra.

Tal como sugiere el título, *Los Abel* presente al lector el que será uno de los motivos más recurrentes en la obra de Matute: el conflicto bíblico entre los hermanos Caín y Abel. La historia bíblica atrae a Matute quien la emplea para

representar la hermandad de la humanidad, especialmente en referencias a la Guerra Civil Española, donde concibe a los españoles como hermanos luchando entre sí (Jones, "Religious Motifs" 416). El conflicto entre hermanos se presencia por toda la familia Alba pero se ejemplifica con la relación entre Aldo el mayor y Tito el segundón. Aldo se frustra con el éxito que su hermano menor tiene con la hacienda y llega a conocer el amor que su esposa, Jacqueline, tiene por este mismo hermano, Tito. El final trágico llega cuando Tito muere disparado por Aldo quien no puede aguantar más la envidia que sufre.

El lector conoce la historia de los siete hermanos Alba a través del diario de Valba Alba encontrado por un pariente de la familia que alquila la casa Alba ya desterrada. El número de hermanos es significativo, Glenn hace constar: "numerology . . . has religious significance in the Old Testament, and the numbers 3, 4, 7, . . . recur throughout apocalyptic writings and are an integral part of the attempt to forecast the time of the End" (26). Según Jones, la materia bíblica empleada por Matute sirve para expresar su filosofía personal o para auxiliar en el desarrollo de los personajes; es más, su referencia al antiguo testamento aparece a lo largo de su obra y forma parte del tema apocalíptico que es integral del neo-caballerismo. El lirismo emotivo que describe de manera implacable y hostil el pueblo de la familia Alba establece un oscuro entorno paralelo al inminente y trágico desenlace. Las mismas técnicas empleadas en *Los Abel* se ven usadas en su descripción del ambiente despiadado de "la estepa," entorno que aparece en *La torre vigía* y

Olvidado Rey Gudú y que contrasta con los paisajes romantizados en los libros de caballería dando lugar a su versión del mundo caballeresco.

Su segunda obra publicada en 1953, *Fiesta al noroeste*, gana el Premio Café Gijón y muestra una nueva madurez en su destreza como escritora; con esta obra Matute afina recursos literarios como la personificación, la sinestesia, y la metáfora que enriquecen y crean una prosa más versátil y profunda. Winecoff resalta el empleo de colores para describir conceptos abstractos—*relámpago negro, ventanas rojas*—que transmiten el ánimo del ambiente sin describirlo de manera realista (62). La historia tiene lugar en el pueblo de Artámila, región literaria que representa el pueblo de su infancia, Mansilla de la Sierra, y que también sirve de escenario para las *Historias de Artámila*. George Wythe hace constar que el pueblo de Mansilla aparece en varias novelas de Matute pero no siempre con el mismo nombre (18); Hergoz, el marco de *Los hijos muertos*, y el pueblo descrito en *Los Abel* tienen las mismas características en común con Mansilla de la Sierra. Este escenario no solo ambienta los libros de Matute sino que los puebla también; en *Fiesta al noroeste* la visión rural se manifiesta con los diversos tipos de personajes: el terrateniente Juan Medinao, el poblano Pablo Zúcaro, el cura indiferente, y el pastor Pedro Cruz.

La historia del adinerado hijo de un terrateniente, Juan Medinao, se presenta como confesión al cura que preside sobre la “fiesta:” el entierro de un niño poblano atropellado por el (ex-)amigo de Juan, Dingo. La historia es narrada como confesión, técnica que permite a Matute cierta “libertad” literaria que probablemente facilitó la publicación de *Fiesta* bajo la censura franquista, ya que los

valores y grupos asociados con Franco—el capitalismo, el catolicismo, la aristocracia—están representados por Juan Medinao, un personaje deformado, fanático religioso, que presenta una homosexualidad latente hacia su propio hermano, Pablo. El complejo Caín/Abel se ve representado por la obsesión que Juan tiene por Pablo quien es hijo ilegítimo del padre con una de sus sirvientas, Salomé, y llega a ser portavoz del trabajador al montar una huelga contra Juan en defensa de mejores sueldos. Jones hace constar que *Fiesta al noroeste* es un excelente ejemplo de cómo Matute subordina el argumento frente al análisis de la humanidad y añade que “the action generally serves as a pretext for exploring some facet of human nature or behavior” (*The Literary World* 9). La imaginación grotesca que abunda en el libro colma con el final de la confesión de Juan: la violación de Salomé, y su absolución por el cura.

En 1954 nace Juan Pablo, el hijo único de Ana María Matute. Este mismo año entra la novela *Pequeño teatro* en la competición por el Premio Planeta que suponía para el ganador una bonificación económica sustancial junto a la publicación de la obra; Matute gana el premio y sale así a luz su primera composición, escrita con dieciocho años. Igual que los entornos reflejan los paisajes de Mansilla de la Sierra en *Los Abel* y *Fiesta al noroeste*, el teatro aparece como otro elemento autobiográfico de Ana María Matute. Winecoff-Díaz habla de la influencia recibida por los teatros de Lorca y como pasatiempo favorito de niña, el teatro de marionetas se manifiesta en la obra literaria de Matute: “It is evidently more than a mere coincidence that *Pequeño teatro*, . . . in its entirety a complex symbol based on the analogy between

theater and life, reality and farce, human beings and puppets” (143). En *Fiesta al noroeste* Dingo es marionetista y en *Primera memoria* la protagonista Matia tiene un teatrillo de marionetas; el teatro de marionetas también aparece en varias otras novelas y cuentos juveniles de Matute estableciéndose como motivo común para la escritora. La normalidad y aburrimiento del pueblo vasco ficticio, Oiquixa, estalla cuando el estafador, Marco, llega y convence al pueblo de su bondad y buenas intenciones. Tima a los habitantes, ciegos por su propia codicia, reuniendo dinero de su falsa obra de caridad para proporcionar una educación al huérfano Ilé, quien Marco asegura es un genio que enriquecerá al pueblo en el futuro. Zazu, también huérfana, es la única persona del pueblo que ve a Marco como el estafador que es, sin embargo, se enamora de él en contra de su voluntad y se suicida sabiendo que él le humillaría por haberle rechazado anteriormente. La percepción de Ilé cambia con respeto a Marco y delata a la policía el plan de escaparse con el dinero que el pueblo ha reunido para su educación. Tal como indica el título, el libro se centra en el símbolo del teatro, volviendo borrosa la línea divisoria entre el teatrillo de marionetas del titiritero Aderea y las personas que habitan el pueblo pequeño de la costa del norte, Oiquixa. Díaz hace constar que “hay cierta correspondencia o equivalencia entre los personajes principales y determinados muñecos, una relación algo recíproca, en la cual el uno adquiere características del otro” (“La comedia” 19). Narrado desde múltiples perspectivas, *Pequeño teatro* satiriza la hipocresía y la caridad falsa no solo de los pueblos pequeños sino también a una escala mayor: la sociedad de España entera y hasta toda humanidad (Díaz, *Ana María Matute* 59).

La década de matrimonio entre Ana María Matute y Ramón Eugenio de Goicoechea, padre de Juan Pablo, fue difícil. Matute se hacía cargo de la familia y, debido a apuros económicos, se encontró sin más remedio de traicionar sus principios literarios y rehízo *Las Luciérnagas*, manuscrito que la censura franquista rechazó en los años anteriores. La versión reescrita fue publicada en 1955 bajo el título *En esta tierra* y, hasta entonces, fue el más realista y socialmente ambicioso de sus libros. La primera de una serie de novelas en que la acción y argumento se impulsan por la Guerra Civil, *En esta tierra* también es su primera obra en representar un lugar no ficticio: Barcelona. El libro más reminiscente de la vida de la escritora, *En esta tierra* incluye elementos que directamente reflejan la experiencia juvenil de Matute; la protagonista, Soledad, nace en Barcelona, hija de un industrial catalán y se convierte en heredera de un país en ruina por una guerra demasiado joven para entender sus causas o implicaciones. Wincoff Díaz recuerda que durante la guerra civil cuando los colegios se cerraron, Ana María y sus hermanos estudiaron bajo la tutela de profesores privados igual que *En esta tierra*: “some of these were priests in hiding, and at least one has left a probable literary counterpart in Ramón Boloix . . . private profesor of Soledad and her brother Eduardo” (145).

En esta tierra es una representación de las adversidades de los habitantes durante y después de la guerra civil. Soledad y Eduardo pierden a su padre y se encuentran en una situación económica inestable en la que Eduardo tiene que recurrir al saqueo de los lugares bombardeados. Es así como conoce a Daniel, un enfermo terminal y huérfano de madre, que vive con su padre y dos hermanos, Pablo

y Cristián. Soledad acompaña a Eduardo en su visita a Daniel en su lecho de muerte cuando su casa es bombardeada, siendo Soledad y Cristián los únicos en salir de la casa en una pieza. La triste y desilusionada historia de Pablo aparece en una serie de flash-backs mientras yace malamente herido en los escombros de lo que fuera su casa. Igual que su hermano Cristián, su final cambia en la versión inédita de *Las luciérnagas* en la que se suicida en lugar de sufrir sus últimas horas bajo el edificio destrozado. Soledad y Cristián viven un periodo temporal de felicidad antes de ser detenidos y separados. Después de su sentencia servida y en cinta, Soledad halla a su amante y encontrándose de camino a crear una vida juntos los nacionalistas aparecen y disparan a Cristián.

El final abrupto de *En esta tierra* es significativamente diferente en *Las luciérnagas*. Finalmente publicada en 1993, la versión original es básicamente lo mismo hasta el final con algunas excepciones como es el caso que se ha comentado de Pablo. Antes de la muerte de Cristián, éste y Soledad llegan a conocer a su hijo junto a los arduos desafíos de la época de posguerra. Durante seis años trabajan para llevar una vida escrupulosa y correcta pero los apuros de la sociedad bajo el nuevo régimen impiden tal visión ideal. Cristián estudia para ser médico pero la amenaza de desahucio, la deuda de su educación, y la necesidad de medicamentos para su hijo le arrojan a la criminalidad y es encarcelado como consecuencia. El elemento autobiográfico vuelve al final de *Las luciérnagas*, Díaz hace constar: “The prison camp to which [Cristián] is sent . . . has as its model the prison work camp constructed near the novelist’s grandmother’s house in Mansilla de la Sierra” (69).

Soledad se instala cerca de la prisión de Cristián con su hijo y sufren una vida deprimente llena de adversidades; estas frustraciones e injusticias sociales que llevaron a la clase baja a la violencia conforman los principales cambios entre *En esta tierra* y *Las luciérnagas*.

El ambiente y tono de *En esta tierra* abren paso a lo que, hasta 1996, se consideraba la obra maestra de Ana María Matute, *Los hijos muertos*. El leitmotiv de toda su obra, el conflicto Caín/Abel, también se trata en *Los hijos muertos*, que tiene la Guerra Civil Española como trasfondo. La novela examina varias generaciones de la familia Corvo, cuyos miembros representan los diversos perfiles de personas en un país dividido ideológica, económica, y políticamente. Daniel Corvo, huérfano de una madre pobre caribeña y por tanto representa a “los de abajo,” vive con su tío Gerardo, viudo, cuando su padre se suicida. Gerardo es padre de las primas de Daniel, Isabel, Verónica y Mónica, que es huérfana de la segunda mujer de Gerardo quien muere dando a luz. El amor que surge entre Daniel y Verónica es reprochado por Isabel, la cual representa a la mujer española católica hipócrita, obsesionada por el pecado: “although she faithfully attends mass, she does nothing to alleviate the suffering around her” (Jones, “Religious Motifs” 419). Exiliado de la finca por Isabel, Daniel acaba luchando en Barcelona para las fuerzas republicanas, mientras tanto Verónica, en cinta, muere en un bombardeo, de donde nace el título de la obra. Entretanto, la nueva generación está representada por Mónica, y su interés amoroso por Miguel. Éste se puede considerar otro “hijo muerto,” por ser víctima de su entorno, de la pobreza que lo lleva a la delincuencia y su inevitable muerte. Miguel

es preso en el campo dirigido por el ex-soldado nacionalista Diego Herrera, cuyo hijo muere brutalmente asesinado por los Republicanos. Diego y Miguel establecen cierta relación de parentesco que es traicionada por el último en su insaciable deseo de libertad, que lo lleva al asesinato en su fuga del campamento. Miguel encuentra refugio en la cabaña de Daniel, ahora convertido en un hombre roto y enfermo, que terminará echándolo al bosque donde muere asesinado por las autoridades. Las conversaciones entre Daniel y Diego, soldados que lucharon a cada lado del conflicto, los dos habiendo perdido un niño, según Díaz simbolizan “the necessary reconciliation between old enemies and the novelist’s effort to show how past suffering should unite rather than divide” (*Ana María Matute* 128). La puerilidad de la guerra emana del texto evidenciando la imposibilidad de un ganador y las grandes consecuencias que recaen sobre los niños quienes terminan siendo, desgraciadamente, los perdedores inevitables.

La muerte simultánea de Miguel, disparado por las autoridades, y un lobo, cazado por Daniel, es una yuxtaposición simbólica de la autora quién se define a sí misma como “aterrorizada y fascinada por los lobos” y sobre los que explica, “sólo ataca[n] cuando [son] amenazado[s] o tiene[n] hambre” (Matute, Personal). Es de particular importancia para Wythe “the parallel suggested between the wolves that are forced by hunger to . . . attack children, and the impoverished human beings who have the eyes of hungry wolves when they see their children dying of malnutrition and exposure” (22). El hambre de libertad transforma a Miguel simbólicamente en lobo, y termina, irónicamente, siendo matado por la persona que más se le asemeja

en la novela, también descrito como lobo, Daniel. El símbolo del lobo es recurrente en la literatura de Matute y vuelve en sus obras neo-caballerescas con una presencia especialmente importante en *Aranmanoth*.

Los hijos muertos ganó los dos premios más importantes de la época, el de la Crítica y el Nacional de Literatura. El triunfo de la obra también se ratifica con la otorgación de una beca que la Fundación Juan March le da como incentivo para terminar su trilogía, *Los mercaderes*. Coincidiendo con su éxito profesional llegaron años muy difíciles en la vida personal de Matute. En 1962, mientras pasaba por el riguroso proceso de separación legal de su marido, muere su madre y pierde la custodia de su hijo durante varios años. La custodia le fue devuelta en 1965 y empieza a viajar, aceptando invitaciones de universidades y bibliotecas de todo el mundo.

En Paris, Matute habla con Véra Volmane explicando el concepto del título de su trilogía, “los mercaderes,” que se refiere a los actos inmorales que vienen del amor al dinero y que destrozan el idealismo y toda posibilidad de comunicación (Wythe 23). Wythe hace constar que *Los mercaderes* “takes its title from the passage in John II: 13-15, when Jesus purged the Temple of the merchants and moneychangers” (23). Díaz señala que “the merchants are not only those who traffic with and seek to store up material goods, but all who attempt to exploit the needs, sentiments, or ideals of others for their own benefit” (*Ana María Matute* 132). Lo que está claro es que las dificultades que Matute sufrió durante estos años se ven

reflejadas en la tristeza, nostalgia y pesimismo de los libros que componen la trilogía: *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*.

Matute gana el Premio Nadal en 1959 por *Primera memoria*, una novela altamente lírica que trata los mismos temas recurrentes de la escritora como son el conflicto Caín y Abel, la Guerra Civil, las injusticias sociales y la enajenación, siendo de particular interés para este libro el del rito de paso de la adolescencia a la adultez y el de la línea divisoria entre materialismo e idealismo. Matia, narradora de múltiples perspectivas del pasado y presente, vive en una de las islas baleares con su abuela fascista a quien odia, dado a que ella comparte la ideología de su padre republicano activista. Borja, su primo perverso e hijo de un soldado nacionalista, tiende una trampa a Manuel, celoso de él por ser hijo de Jorge de Son Mayor a quien Borja admira mucho. Jones sitúa el simbolismo religioso de la novela en el personaje de Manuel: “not only in his name, but in a narrative situation that hints at the betrayal of Jesus. He is betrayed by Borja [and] he is denied by Matia because of her silence” (“Religious Motifs” 420). Cuando Manuel presenta su caso, Matia tiene la oportunidad de defenderle diciendo la verdad, y a pesar de su amistad con él, no lo hace y Manuel es mandado al reformatorio. Pérez señala el símbolo del silencio de Matia ante su oportunidad de salvar a su amigo con la verdad con la cobardía de la “‘silent majority’ who did not protest the postwar purges, political imprisonment, and executions of untold thousands who were ‘guilty’ of loyalty to the country’s legally constituted government” (“The Fictional World” 108). El argumento que gira entorno a los jóvenes protagonistas refleja la Guerra Civil que toma lugar en la

península y representa la raíz no necesariamente social sino juvenil, del conflicto fratricida.

Jones describe *Primera memoria* como una autobiografía de ficción y desde este prisma se puede observar como varios elementos de la vida de Matute se manifiestan como propios de Matia: el teatrillo de marionetas, el muñeco Gorogó, y de especial importancia para el presente estudio, los cuentos de hadas. En varias ocasiones Matia hace referencia a *La joven sirena* de Hans Christian Anderson. Christopher L. Anderson y Lynne Vespe comparan la vida de Matia con la de la sirenita señalando una misma trayectoria de los dos que acaba en la inversión de sus desenlaces. Aunque perdiera su naturaleza como sirena y la posibilidad de la inmortalidad, la sirenita niega su posible vuelta a la normalidad dado que suponía asesinar al hombre que amaba: “thus Andersen’s story closes with an affirmation of the value of selfless love. However . . . Matia symbolically sinks the mermaid’s knife not into Manuel’s chest, but rather into his back” (Anderson y Vespe, 7). *La joven sirena*, junto a varios otros cuentos de hadas, también aparece intertextualmente en la obra neo-caballeresca *Olvidado Rey Gudú*, obra dedicada a H.C. Andersen, los hermanos Grimm y Charles Perrault.

También presentes en *Olvidado Rey Gudú* están las técnicas narrativas que se usan en la segunda entrega de la trilogía *Los mercaderes*, *Los soldados lloran de noche*. Esta novela presenta cambios narrativos que van desde el pasado al presente de maneras diversas y combina sentimientos subjetivos con eventos y memorias objetivas (Díaz 135). Partiendo de *Primera memoria*, en el reformatorio Manuel se

inspira en la historia de Jeza, un comunista que muere por sus ideales. Al salir del reformatorio, en vez de disfrutar de la herencia dejada por su difunto padre, Jorge de Son Mayor, Manuel decide ir en busca de la viuda de Jeza, Marta. El lector llega a conocer la ardua adolescencia que vivió Marta por una serie de flash-backs que describen a una madre abusiva y un entorno deplorable. Al escapar de su situación lamentable, Marta llega a conocer a Jeza quien encarrila su vida. Manuel y Marta encuentran un propósito de vida con los ideales de Jeza y deciden terminar con su última misión de entregar unos documentos a sus camaradas en la península a pesar de saber que así van a sufrir una muerte segura. Después de completar su misión, en vez de huir o buscar refugio, se enfrentan a los nacionalistas decididos de que es mejor morir por un ideal que vivir en su ausencia.

Las alusiones bíblicas abundan en esta entrega de la trilogía. Desde su traición en *Primera memoria*, Manuel mantiene un paralelismo simbólico con Cristo; Jones señala dichas similitudes: “in his characterization as one the ‘elect,’ . . . and in his gratuitous self-sacrifice for ideals he refuses to compromise” (“Religious Motifs” 421). Jeza, cuyo nombre suena al de Jesús, es otro personaje que también tiene semejanzas con la figura de Cristo; Jones continua: “[Jeza] possesses a heroic grandeur that extends beyond death. His ‘redemption’ of his wife and his strange influence on Marta and Manuel have symbolic implications” (“Religious Motifs” 421). La renuncia de Matute hacia los mercaderes, grupo social que conforma otra alusión bíblica señalada anteriormente, se vuelve más clara y punzante en *Los soldados lloran de noche*. Wythe aclara, “the word *mercaderes*, in Catalan, was long

synonymous with the social class that came to be called the bourgeoisie in other countries, and that in this trilogy Ana María Matute has thrown the gauntlet” (26). Matute demuestra una realidad donde las acciones heroicas de unos pocos idealistas—Manuel, Marta y Jeza—que representan la preocupación por el bien superior están truncadas por una sociedad que, en su mayoría, se ve representada por los mercaderes tan manipulables por el interés personal.

Una década después de que apareciera la primera entrega de la trilogía, Matute publica su última entrega en 1969, *La trampa*. *La trampa* es una compleja narración presentada desde cuatro perspectivas diferentes que, igual que sus predecesores, a través de eventos del pasado y presente, examinan las causas de la Guerra Civil y la gran inmadurez/el grado de madurez de la sociedad. La novela vuelve a colocar al lector en la isla balear de *Primera memoria* reuniendo a la familia de Matia y Borja para el centenario de su abuela, quien en realidad sólo cumple noventa y nueve. Al igual que la novelista, Matia ha viajado a los Estados Unidos donde su padre, republicano exiliado, enseña en una universidad. Después de un matrimonio fracasado y de un tiempo como madre desinteresada, vuelve con su hijo, “Bear,” a España. El profesor/revolucionario Mario, tutor de Bear, convence a éste para que le ayudase llevar a cabo el asesinato de un político del bando contrario; en realidad es un complot de venganza contra el hombre que fue responsable de la muerte del padre de Mario. Matia y Mario se convierten en amantes y éste le confiesa su motivación verdadera y su decisión de abandonar el complot que implicaba a Bear. Bear oye la conversación por casualidad pero todavía lleva el

asesinato a cabo, comprometiendo su identidad a propósito en un desprestigio del nombre de su familia materna y denunciando así todo lo que ésta representa.

Al igual que *Primera memoria* y *Los soldados lloran de noche*, *La trampa* hace evidente las diferencias entre generaciones, ideologías y materialismo/idealismo. Las últimas acciones de Bear se llevan a cabo sin saber el motivo de por qué Mario abandonaba el plan de asesinato, es decir, la venganza como el verdadero motivo de la maquinación. Respecto al “heroísmo” idealizado de Bear, Pérez señala que Matute “seems less dualistic than in the previous two novels, for here the idealists are misguided and the cause is decidedly tarnished” (“The Fictional World” 109). Aunque varias generaciones están representadas, el grupo con mayor representación es el de los que presenciaron la Guerra Civil como niños o adolescentes, igual que la novelista. Las cuatro voces principales de la trilogía—Matia, Manuel, Marta y Mario—encajan en este perfil y describen los eventos y acciones desde su adolescencia por retrospección. Los cuatro personajes representan la voz de la autora demasiado joven para entender el conflicto sangriento que presenció; Redondo Goicochea señala que “desde el parecido fonético (Matia-Manuel-Marta-Mario-Ana María Matute), es evidente, y la perspectiva desde la que narran todos los personajes lo es también” (44).

En 1970 La Universidad de Boston añade la *Ana María Matute Collection* al Howard Gottlieb Archival Research Center. La colección está compuesta de manuscritos con ilustraciones propias de la escritora. El siguiente año Matute sorprende a su audiencia con un genio y creatividad no vistas anteriormente a

semejantes alturas con la publicación de *La torre vigía*. La escritora responde al por qué tardó tanto la edad media en salir en sus novelas: “Esas cosas pasan, no sé. Yo me daba cuenta que en este país, eso no iba a tener éxito. Y claro, esto también te coge un poco hasta que tú le dices, ‘¿y qué? Yo me pongo a escribir y ya está’” (Matute, Personal). La edad media compondrá el entorno espacio-temporal en sus próximas dos novelas también, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*.

La torre vigía se estrena durante los últimos años de la dictadura franquista y su temática presenta una fuerte alegoría del abuso del poder simbolizado con el ogro despótico, Barón Mohl. Narrado por la voz descorporizada del joven protagonista, cuyo nombre nunca se especifica, la novela recuenta el rito de paso del joven escudero a su nombramiento como caballero. Durante sus años de aprendizaje, el narrador se cría en el castillo de unos ogros amorales, el Barón y la Baronesa Mohl, sórdidos pederastas cuyo favor por el narrador inicia la envidia de sus tres hermanos mayores. La noche de su iniciación como caballero, desilusionado por la cruel, cruda e injusta vida de noble que idealizaba, el protagonista renuncia a su título de caballero y es matado por sus hermanos, versión simbólica del conflicto Caín y Abel ya tratado anteriormente.

La torre vigía desmitifica la novela caballeresca como representación del héroe idealizado, virtuoso y noble, y desvela la oscuridad y corrupción de la nobleza. Los libros de caballería pintaban la vida del héroe como un enamorado que defiende y persigue su amor y al final lo logra; sin embargo, no hay amor en *La torre vigía*, solo materialismo sórdido, sadomasoquismo y homoerotismo. El esqueleto de la

novela es el de una novela caballerescas incluyendo todos sus símbolos: castillos, caballeros, nobles, el ambiente guerrero, etc.; sin embargo, dentro de dicha estructura se hallan las entrañas de una novela social que está constantemente criticando el abuso de poder despótico y las injusticias sociales. Otro aspecto neocaballeresco es el ambiente apocalíptico: el visionario vigía que vive en la torre con visiones de violentos enfrentamientos entre ejércitos del bien y el mal, hacen eco con el Libro de Revelaciones. El apocalipsis y la intertextualidad son elementos que se estudiarán con mayor enfoque en los capítulos ocho y seis, respectivamente.

Después de la publicación de *La torre vigía*, Ana María Matute entró en una gran depresión que silenció su voz narrativa durante más de dos décadas. Según ella, el amor de la literatura le sacó de aquella época de silencio; publica varios cuentos cortos—*De ninguna parte*, 1993, *La oveja negra*, 1994, y *El verdadero final de la bella durmiente*, 1995—y la versión original de *Luciérnagas*, obra originalmente rechazada por la censura. Termina el silencio de manera definitiva con la publicación de *Olvidado Rey Gudú*, novela anunciada originalmente en 1971.

Un libro largo, *Olvidado Rey Gudú* supera la extensión de *Los hijos muertos*, que hasta entonces había sido su novela más extensa. Ambientada en el mismo entorno medieval de *La torre vigía*, *Gudú* narra los orígenes, el desarrollo y el deterioro del reino de Olar creando una metáfora de la vida humana. La temática corriente en toda la obra de Matute está presente y, en algunos casos, intensificada en esta obra maestra de la novelista: el conflicto Caín/Abel, la soledad, los niños huérfanos, el rito de paso, las injusticias sociales, y la lucha vana del idealismo.

Aparecen centenares de personajes durante las nueve generaciones narradas; el siguiente resumen sólo pretende sintetizar el argumento principal que sigue a los herederos de la corona de Olar.

El Conde Olar está constantemente defendiendo sus tierras en nombre de un Rey lejano. Después de la muerte del Rey y su heredero en una batalla decisiva, la estructura feudal cambia dando más poder al Conde quien gana el nombre de Margrave de Olar, título que éste concede a su hijo Sikrosio. El código caballeresco no aparece en la estirpe real de Olar, y el reinado de Sikrosio deja constancia de la ausencia de la idealización y la vistosidad de la prototípica vida de los caballeros; Sikrosio, acomplejado guerrero alcohólico, practica el bandolerismo enmascarado por las noches aterrorizando a los que pueblan sus tierras. Marca su propio destino al matar a su mujer embarazada, la Margravina Volinka, delante de su segundo hijo, Volodioso, quien jura venganza de su madre. Junto a su hermanastro, Almíbar—hijo de la Hada-Herrera violada por Sikrosio y cuyo nombre simboliza su naturaleza dulce y dócil—Volodioso usurpa a su propio padre, provocando la muerte a éste junto a sus dos hermanos, Sirko, primogénito de Sikrosio, y Roedisio, quien nació del cadáver de Volinka.

Mientras el Conde Olar y Sikrosio sólo mantenían sus tierras defendiéndose de las incursiones por los jinetes esteparios y la enemistad heredada del Margrave Tersgarino, Volodioso es el primero en llevar la lucha fuera del reino, conquistando terrenos que rodean Olar. En una de sus victorias aniquila el reino del Barón Ansélico (a quien se asemejaba mucho) arrancándole los ojos y decapitándole a él y

a su hijo de doce años. Uno de los únicos supervivientes de la conquista fue la hija de Ansélico, Ardid, quien jura venganza. Igual que otros protagonistas jóvenes en la obra de Matute, Ardid pierde la inocencia de la infancia muy joven, víctima de los horrores de una guerra; se cría bajo la tutela del mago Hechicero y con la amistad de un ser fantástico, el Trasgo del Sur. Con su propia perspicacia y la ayuda del Hechicero y el Trasgo, Ardid llega a urdir un plan de venganza convenciendo al Rey Volodioso de que es una princesa dotada de una inteligencia suprema y que el que contraiga matrimonio con ella disfrutará de sus extraordinarias capacidades; y así Ardid se convierte en la reina de Olar con sólo siete años. Cuando tiene edad de consumir el matrimonio, Ardid se queda embarazada de Gudú y se olvida de sus intenciones vengativas, incluso cuando Volodioso la encarcela durante seis años después de tomar una concubina esteparia. Junto al Hechicero y el Trasgo, Ardid decide privar a su pequeño Gudú de toda capacidad de amor, así impidiendo que pase el mismo sufrimiento que ella experimentó.

Gudú sube al trono cuando un jabalí acaba con la vida de su padre en un accidente de caza. En su ascensión al trono Gudú desafía a todos sus hermanos bastardos menos a uno, el príncipe Predilecto, quién se muestra fiel a él, el rey legítimo de Olar. Predilecto es el único caballero idealizado que sufre más por las privaciones que producen sus propios escrúpulos que por las consecuencias de su despiadado medio hermano Gudú. Predilecto se enamora de la princesa elegida como futura reina de Olar, Tontina, personaje que intertextualmente representa varios cuentos de hadas. Después de la muerte de estos dos, Ardid busca otra

candidata para la mano del rey Gudú y en un viaje a la Isla de Leonia, que le revela las opresiones y frialdad de sus propias tierras, elige a la hija de la pirata Leonia, Gudulina. Con la nueva reina Gudulina, Gudú tiene tres herederos legítimos (ya había engendrado varios bastardos): Gudulín, y los gemelos de distintos géneros, Raigo y Raiga. En un descanso de su obsesión guerrera, Gudú casi llega a sentir amor por Gudulina, pero el hechizo se lo impide y vuelve a su interminable misión de conquista dejando a su reina psicológicamente destrozada.

Gudú avanza hasta la isla de Urdska, sangrienta soberana esteparia guerrera. Después de aniquilar la resistencia de Urdska en una larga y agotadora guerra, Gudú la toma como un trofeo obsesivo; Urdska finge ser víctima con síndrome de Estocolmo, sometiéndose a Gudú y dándole dos niños gemelos pero jura vengarse de su captor. Mientras Gudú se contenta en pasar la corona al más feroz de los gemelos esteparios, Ardid percibe las malévolas intenciones de Urdska y prepara a Raigo como el verdadero heredero. El desenlace de la larga novela es una apocalíptica guerra civil que enfrenta hermanos contra hermanos donde todos mueren, menos Gudú. La novela termina cuando éste contempla su reflejo, viejo, roto y torpe, y por primera vez en su vida llora, comprometiendo la única advertencia cuando su madre le privó de toda capacidad de amor: “si [llega] a derramar una lágrima, tanto él como todo aquello donde él hubiera puesto su planta, y todos aquellos que con él hubieron existido, desaparecerán para siempre en el Olvido, en el Tiempo y en la Tierra” (Matute, *Olvidado* 254). La novelista comenta que “el que no ama no llora;” la tristeza de Gudú al verse mayor revela que sólo era capaz de amarse a sí mismo,

egoísmo que termina en la desaparición de él y de su pueblo para siempre (Sanz, “Ana María Matute” 18). Con el final de *Gudú*, Matute subraya la importancia del amor del prójimo y los peligros de la ambición, la codicia y el egocentrismo.

En 2000, Matute publica *Aranmanoth*, novela corta que narra la trágica historia de amor entre Aranmanoth y Windumanoth. Al igual que *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú*, *Aranmanoth* está ambientada en un mítico mundo medieval repleto de caballeros, hadas y magia. La escasez de eventos o protagonistas caballerescos en *Aranmanoth* demuestra una evolución desde las dos novelas neo-caballerescas hacia una obra más representativa de los cuentos de hadas.

De manera paralela al amor de Predilecto y Tontina en *Olvidado Rey Gudú*, Orso nombra a su hijo, Aranmanoth, como guardián de su joven esposa, Windumanoth, situación que recuerda al trágico amor de Tristán e Isolda. Los dos se enamoran durante los largos viajes guerreros de Orso y aguantan sus regresos en los que lleva a Windumanoth a su cámara por las noches, aunque nunca queda claro si consuman el matrimonio. Cuando la oportunidad se presenta durante la ausencia de Orso, los dos se fugan de Lines para vivir libremente su amor. Sin embargo, cuando se dan cuenta de que el sur que tanto idealizaban no es lo que esperaban, vuelven a Lines y se encuentran con el final trágico provocado por el Conde y permitido por la negligencia de Orso. Al igual que Raiga y Contrahecho, otra pareja de *Gudú* que se fugan en un barco de Olar con éxito, la muerte de Windumanoth y Aranmanoth presenta cierta promesa más allá. La insólita muerte de Aranmanoth que incluye la desaparición de la cabeza de éste en el lago en que el cadáver de

Windumanoth se hundió sugiere su unión con la vida después de la muerte, es decir, un amor eterno.

Aranmanoth no presenta, de manera evidente, el subtexto social que existe en las obras anteriores, Pérez señala: “it lacks specific elucidation of theses or tenets of ‘social realism,’ and offers no easily identifiable reiteration of the social protest typifying the first half of her literary career” (“More Than” 510). En el lugar del cainismo flagrante y del contexto social de *La torre y Gudú*, *Aranmanoth* presenta el tema que no se manifestó de manera aparente en la penúltima y que solo apareció brevemente en la última: el amor.

En una entrevista con Elena Hevia, Matute confiesa que *Paraíso Inhabitado*, 2008, “es la novela con más elementos autobiográficos que [ha] escrito.” Existen numerosos elementos autobiográficos que abundan en la última publicación de la novelista como la incompreensión infantil del conflicto civil en el trasfondo, el teatrillo de marionetas, la relación con sus padres, los cuentos de la “tata,” y hasta el cuarto oscuro de los castigos; en éste último lugar autobiográfico la novelista descubre su magia como escritora y admite que procuraba portarse mal “porque en el cuarto oscuro [se] encontraba perfectamente bien . . . [se] daba cuenta de que la oscuridad también tiene una luz, una luz propia, distinta” (Gazarian 10). El sombrío y triste rito de paso a la adolescencia de Adriana, Adri, está perforada de imaginativas escapatorias fantásticas como el metafórico unicornio, símbolo de la infancia inocente. La protagonista narradora, Adri, recuerda su niñez y la desilusión de la

realidad del mundo adulto, duro y triste, que llega a conocer tras la muerte prematura de su joven amigo Gavriila, Gavi.

Los temas siempre recurrentes para Matute aparecen en *Paraíso inhabitado*: el rito de paso de la infancia a la adolescencia, la barrera comunicativa entre el mundo cruel de los adultos y el paraíso fantástico de los niños, y el conflicto cainista. El último se manifiesta con el trasfondo de la Guerra Civil cuando los gemelos mayores de Adri acaban luchando en bandos distintos. En referencia a los tópicos y ambientes semejantes, Bórquez conjetura de *Paraíso inhabitado* que “quizás se la pueda catalogar como una rescritura de *Primera memoria*, pero ahondando más claramente en una versión poetizada e intimista de la infancia” (174). En efecto, es la pérdida de la infancia el punto que remata la autora al final de *Paraíso inhabitado* cuando la tía de Adri, Eduarda, le revela que “los Unicornios nunca vuelvan” (Matute, *Paraíso* 396).

En adición a las trece novelas de Matute, la novelista también ha publicado varias colecciones de cuentos cortos y cuentos juveniles. *Los niños tontos*, 1956, es una compilación de veintiún cuentos cortos, muchos de sólo un párrafo, designados por los críticos como poemas en prosa por su estilo lírico. La temática más recurrente en esta colección se concentra en niños, rechazados por el mundo a su alrededor, que se refugian en su propio mundo fantástico. De especial interés para el presente estudio es “El niño que no sabía jugar,” protagonizado por un niño que tiene en común con Gudulín de *Olvidado Rey Gudú*, torturar y matar insectos y animalitos. *El tiempo*, 1957, es otro conjunto de cuentos cortos que examinan la

soledad de los niños y la brecha entre el mundo juvenil y la realidad adulta. La temática de los cuentos cortos, en mayor o menor grado, toca todos los motivos que aparecen en las novelas: el desequilibrio social y la guerra civil aparecen de manera más prominente en *El arrepentido*, 1961; *Tres y un sueño*, 1961, presenta la vida de tres protagonistas niños que viven en el sueño de fantasía de la infancia reacios al mundo adulto; ambientado en la autobiográfica Mansilla de la Sierra, *Historias de Artámila*, 1961, examina la vida melancólica de los campesinos y la oposición entre el sueño y la realidad. De ésta última, “Los pájaros” comparte elementos con *Olvidado Rey Gudú*: el don que tiene el joven protagonista de poder hablar con los pájaros es el mismo que posee Almíbar; es más, el espantapájaros hecho de la ropa del pequeño difunto que cumple su función contraria, atrayendo a los pájaros, recuerda a la estatua de Volodioso, siempre acompañado por los aves que participaron en su coronación amén de su relación con Almíbar.

En 1962, Matute publica *Caballito loco* y *Carnavalito* especialmente dirigidos a una audiencia joven y gana el Premio Lazarillo de literatura juvenil por *El polizón del “Ulises”* en 1965. Su obsesión con el paso del tiempo se ve reflejada en los textos cortos de *El río*, 1963, publicación cuyas referencias a los lobos reaparece en varias novelas después, más notablemente para este estudio, *Aranmanoth*. Se manifiesta el conflicto Caín y Abel en casi cada cuento de *Algunos muchachos*, 1964, y aparece la fantasía propia de sus obras neo-caballerescas; cabe destacar “El rey de los Zennos,” cuyo protagonista es un visionario quemado en la hoguera, y comparte bastante similitud con *La torre vigía*: un visionario vigía y la hoguera que mata una bruja.

Durante el periodo de tiempo en que no publicaba novelas seguía escribiendo cuentos cortos; *Sólo un pie descalzo*, obtiene el Premio Nacional de Literatura en 1983, y se publicó *La virgen de Antioquía y otros relatos* en 1990 y *De ninguna parte* en 1993. *El verdadero final de la bella durmiente* apareció en 1995, un año antes de que se publicara el exitoso *Olvidado Rey Gudú*. La novela corta tiene varios elementos en común con la trilogía neo-caballeresca y hasta se puede considerar una versión neo-caballeresca del famoso cuento de hadas de Charles Perrault, *La bella durmiente del bosque*. Algunas similitudes con la trilogía incluyen nombres simbólicos, ogros con dieta de niños, la habilidad de hablar con los animales, y codiciosos monarcas guerreros.

La versión de Matute empieza por la mitad del cuento original, después del beso Príncipe Azul que despierta a la Bella Durmiente, momento en el que empiezan su viaje de novios hacia su castillo. Los dos atraviesan un inmenso bosque personificado como tenebroso presagio de lo que vendrá. Cuando llegan al castillo del Príncipe Azul, se enteran que el Rey está luchando en guerra contra Zozogrino. La Reina Madre, Selva, cuya descripción recuerda mucho a la Baronesa de *La torre vigía*, inquieta a la Bella Durmiente y nunca se fía del todo de ella. Da a luz a Aurora y Día, niña y niño, poco antes de que vuelva el Rey moribundo, quien encarga a su hijo la guerra contra Zozogrino. Cuando el Príncipe se va, Selva lleva a su yerna y nietos a su cabaña del bosque donde se quedarán durante la ausencia del Príncipe. Igual que la versión original de Perrault, La Reina Madre pide a su cocinero, Rago, que guise a su nietecillo Día, Aurora y a La Bella Durmiente. A pesar de arriesgarse a

perder su vida y la de su familia, Rago, engaña a Selva preparándole corderillos y un ciervo en lugar de la familia Durmiente. Cuando se entera del engaño, Selva prepara para Rago, la Bella Durmiente, y sus respectivas familias una “gran olla hirviendo, llena de víboras, culebras, y serpientes al rojo vivo” (Matute, *Todos mis cuentos* 417). El Príncipe Azul llega justo a tiempo para detener la ejecución y la Reina Selva se arroja, por orgullo no remordimiento, a la olla.

Una de las diferencias de la versión de Matute respecto a la versión original es la historia de la Reina Ogresca, Selva. Presenta el encuentro de sus padres, Abundio y Floresta, y su nacimiento. El cuento también narra la historia de Risco, el padre del Príncipe Azul, y cómo llega a conocer y casarse con Selva. Silo, el montero fiel de Selva, es otro personaje creado por Matute; después de muchos años sirviendo a la Reina Ogresca, Silo lamenta su vida de asesino y salva la vida de la Bella Durmiente y los demás condenados al avisar al Príncipe de las intenciones malévolas de su madre. Las acciones de Silo recuerdan mucho a Lisio de *Olvidado Rey Gudú*, que también abandona el lado del rey para defender sus ideales. A pesar de que el final feliz de *El Verdadero final de la Bella Durmiente* es algo que no tiene en común con la trilogía neo-caballeresca, el mundo mítico medieval, los nombres simbólicos, y la reescritura de *La bella durmiente del bosque* de Charles Perrault son características que relacionan esta versión de Matute con el subgénero neo-caballeresco.

La temática en la obra de Ana María Matute se ha definido y afinado a lo largo de su carrera profesional: el conflicto Caín y Abel, la Guerra Civil, el rito de paso de la inocencia juvenil a la realidad adulta, la incomunicación entre generaciones, la

injusticia y desequilibrio entre clases, la soledad, la muerte y la oposición entre el materialismo e idealismo. Una prosa lírica y colorida hace atractiva una obra mayormente melancólica y triste que representa una humanidad condenada. La expresión de su temática dentro de un mundo medieval crea una combinación artísticamente novedosa y atrayente para una diversa selección de lectores. El propósito del presente trabajo es el de examinar las características comunes más significativas del mundo medieval matutiano para destacar los aspectos más importantes de éstas novelas y mostrar la novedad que aportan al mundo literario.

CAPÍTULO IV
REPASO DE LA CRITICA SOBRE LA OBRA
DE ANA MARÍA MATUTE

El impacto que la obra de Ana María Matute ha tenido sobre el ambiente literario español sitúa sus obras dentro de las más extensamente estudiadas de los escritores peninsulares contemporáneos. El presente capítulo ofrece una visión panorámica de las diferentes críticas sobre la obra de Matute. Se hace especial enfoque en los críticos que analizan las novelas neo-caballerescas y/o características de éste sub-género con fin de evidenciar su relativa escasez y demostrar el vacío que el presente estudio pretende aminorar. Dada la dificultad que implica categorizar la obra completa de Matute, la crítica, en su mayoría, se enfoca en el lirismo de las novelas y en los temas recurrentes de su obra como la infancia, el subtexto social y los elementos simbólicos o autobiográficos. Los primeros en analizar su obra no favorecían la “prolijidad” o la “incontinencia verbal” de su retórica; José María Castellet señalaba la peligrosidad de su brillante prosa: “esa facilidad para las metáforas que la lleva a usar y abusar de ellas” (120). No obstante, a lo largo de los años, a medida que iba ganando reconocimiento internacional y se aflojaba la censura española que, consciente o inconscientemente, tanto influía las opiniones críticas literarias, mejoró la perspectiva crítica. En el mismo artículo el autor alza las siguientes preguntas: “¿Hasta qué punto podrá aguantar la autora la gravidez de su prosa?” y “¿A dónde la conducirá?” (120). La respuesta inequívoca a dichas preguntas se presenta con la entrega del Premio Cervantes en 2010, obtenida por Matute y dirigido a su obra en su totalidad.

En *La novela española contemporánea*, Eugenio de Nora reconoce la “fecundidad” de producción literaria de Matute debido a su, entonces, joven edad pero muestra “taxativas reservas” a la hora de “aventurar una opinión favorable” (291). El crítico elogia *Fiesta al noroeste* como una “potente y original” creación pero tacha *En esta tierra* y *Los hijos muertos* de ambiciosas novelas frustradas. Nora llama a la última de las dos “un paso atrás” en un desarrollo profesional “hasta aquí un camino ascendente” (298). Nora comenta como los rasgos autobiográficos que muestra Matute en *Primera memoria* tienen el potencial salvadora del “peligro” de su gran fantasía: “En una escritora tan peligrosamente tentada por la fantasía, ese replegarse sobre su propia experiencia no puede ser sino favorable, con tal que se consiga dar a los recuerdos la plasticidad y el vigor adecuados” (299). El reproche de la verbosidad de la prosa de Matute y la advertencia sobre su uso de fantasía no llegaron a desviar la inspiración creadora de la escritora; tres décadas después de los avisos de Nora, Matute publica su obra maestra, la novela más larga y más fantástica de su obra, *Olvidado Rey Gudú*.

Dos años antes de la aparición de *Olvidado Rey Gudú*, Nora analiza la trilogía *Los mercaderes* en su artículo con el mismo nombre, usando un tono más reservado y haciendo constar que “‘la perspectiva que da el tiempo’, la crea, ante todo, la suma de sucesivas reacciones de los críticos y lectores ante cada obra” (124). Nora resume y evalúa los tres libros, no como narración continua sino como novelas independientes, anotando las preferencias de algunos críticos literarios para cada entrega. Mantiene su posición en lo referente a la prosa que emplea Matute: “el

esfuerzo de contención y sobriedad de A.M.M. . . . consigue admirables resultados, incluso en algunos momentos peligrosamente ‘poéticos’” (129). No obstante, al concluir este estudio se retracta de su análisis anterior en *La novela española contemporánea*: “Cuanto he dicho viene en la estela de lo formulado con alabanza para *Fiesta al Noroeste*, y con reproche quizá en exceso severo para *Los hijos muertos*” (135). En *La novela española contemporánea* Nora supone que *Primera memoria* “sin ser una gran novela, puede ser la primera parte de un gran relato que, en su conjunto, sí resulte importante” (299); con la siguiente evaluación de la trilogía completa, Nora celebra la prosa lírica de *Los mercaderes* y valida la anterior conjetura: “la novela poema, como el buen poema, no se puede ‘contar’. Hay que leerlo y releerlo; está simplemente en lo escrito, es lo escrito. Y esa es, finalmente, la peculiaridad de *Los mercaderes*: tres extraordinarias novelas líricas que forman, juntas, un intenso poema narrativo” (“*Los mercaderes*”137).

En *Hora actual de la novela española*, Juan Luis Alborg reconoce la originalidad y “acento personal” que posee Matute, atributos que, según él, la excusan de sus “deficiencias que a veces son considerables” (182). Igual que *La novela española contemporánea* de Nora, Alborg es particularmente crítico con lo que considera “excesos retóricos.” Señala la “disolución” del acento personal que se da de la primera a la segunda parte de *Los Abel*; subraya el “desequilibrio” existente en *Pequeño teatro* entre “una realidad amasada con ese pulso peculiar y la de otra ‘realidad objetiva’ que no consigue retratar satisfactoriamente” (183); y dedica la mayor parte de su estudio a *En esta tierra*, obra que a pesar de la “aludida

significación y alcance,” manifiesta “una retórica gruesa, un tronar de vocablos que acaba por embotar la atención del lector y fatigarla sin provecho como en una orquestación exagerada que ahoga las líneas melódicas y lo confunde todo en un ruido indiscriminado” (187). Coincide con Nora en que *Fiesta al Noroeste* es la obra superior de Matute por el estilo personal de la prosa que describe un mundo a veces arriesgado pero consistente y acorde con el conjunto. Por el empeño importante que realiza con *En esta tierra* y su proyección, Alborg concluye su estudio con la “seria responsabilidad” que tiene Matute con su obra por venir.

La temprana valoración de Santos Sanz Villanueva se encuentra en la misma línea crítica que Castellet, Nora y Alborg. En su obra de 1972, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Sanz Villanueva sitúa a Matute entre los “otros autores” debido a su difícil ubicación literaria y dedica pocas páginas a la escritora ya establecida con ocho novelas y numerosos premios. Como los críticos anteriores, reprocha el estilo lírico de la escritora; señala la observación de Gonzalo Sobejano quien opina que “los defectos de expresión apuntados—énfasis, imágenes insostenibles, imprecisión, redundancia—tienen fundamento en común en la tendencia de esta escritora a la ‘novelería’” (qtd. in *Tendencias* 178). Aunque Sanz Villanueva reconoce a Matute en este estudio como una novelista facultada con una rica capacidad imaginativa, destaca la crítica negativa que hace de su prosa y la “incapacidad” de la escritora de “desprenderse de paisajes y localizaciones brumosas, exóticas y alejadas” para “darnos esa gran novela suya que todos esperamos” (179). Sin embargo, su postura cambia con los años; veinticinco años

después, Sanz Villanueva entrevista a Matute sobre *Olvidado Rey Gudú*, loándolo de “libro lírico [y] poético” (Sanz, “Ana María Matute” 26). La entrevista explora el proceso creativo de Matute, su inspiración fantástica y la temática de toda su obra que se manifiesta de una u otra manera en *Gudú*. Matute explica por qué *Gudú*, anunciada en 1971, tardó dos décadas y media en publicarse, usando para ello cierta anécdota reveladora sobre su proceso de escribir. Sanz Villanueva comenta sobre el vitalismo que admira en ella como persona e indaga sobre cómo puede escribir un libro tan amargo, duro y nihilista, a lo que Matute responde: “Bueno, porque una cosa es que a mí me guste la vida . . . y otra cosa es que yo sea tonta o ciega. . . . Sería una escritora muy pobre, digo yo, si no pudiera explicar, protestar de esa brutalidad y de esa crueldad que caracteriza al ser humano” (20). De la visión poco positiva que Matute representa en su obra, Sanz Villanueva concluye que “para eso están los escritores [que] nos han ayudado a conocer mejor el mundo y, probablemente, a conocernos mejor cada uno a sí mismo” (30).

La evolución hacia una perspectiva positiva de la opinión de Santos Sanz Villanueva aparece también en su obra más reciente, *La novela española durante el franquismo: Itinerarios de la anormalidad*. Aquí, el crítico agrupa a Matute con la generación del medio siglo a pesar de publicar su primera novela en 1948 y presta bastante más atención a la escritora que en su estudio anteriormente citado. Este análisis examina la evolución narrativa de Matute desde *Los Abel* hasta *Paraíso inhabitado* y hace especial enfoque en el desarrollo de una “narrativa ruralista” a sus libros más fantásticos: “Digamos que admite o adopta un grado de objetivismo

narrativo que funciona como eficaz contrapeso de sus gustos fantaseadores y poetizantes” (232). Sin mencionar su estudio anterior en que criticaba la prosa de Matute, Sanz Villanueva hace constar que “se nota una mayor disciplina en la prosa, una especie de control de inclinaciones muy suyas, definidoras de su singular estilo, . . . estos cambios producen el efecto de un acercamiento de sus obras de mayor modernidad que los precedentes” (232). El crítico concluye su estudio con una reflexión sobre los elementos que influenciaban el desarrollo de la literatura española en general, pero específicamente, el estilo tan personal de Matute:

La anormalidad de las letras bajo el franquismo le impidió volcarse en los procedimientos fantaseadores que le eran connaturales. A diferencia de otros narradores de su generación que optaron por una alternativa clara, ella anduvo mucho tiempo pillada entre sus querencias personales y concesiones a las circunstancias colectivas, sin dar rienda suelta a la fantasía ni ajustarse a los patrones de un realismo testimonial. Solo a finales del franquismo, en confluencia con el amplio movimiento de revisión histórica del momento, se lanzó con libertad a la escritura que le gusta. (236)

Matute finalmente suelta las “riendas literarias” al final de la rígida postura de la dictadura franquista que tanto contrastaba con la realidad social española de la época. El efecto rebote de tantos años de represión y censura constituyeron el caldo de cultivo perfecto para la creación de nuevos canales en su expresión literaria, mezclando los cuentos de hadas, tan inspiradores para la escritora, con un violento mundo medieval cuyos elementos superficiales se asemejan a los romances caballerescos.

Víctor Fuentes figura entre los primeros críticos de Matute en reconocer el talento de la escritora sin reparos en su técnica narrativa; en 1963 constata que “su

exacerbado lirismo subjetivo . . . y la continua repetición de temas y personajes . . . dan a su mundo de ficción una unidad y un acento personal, rara vez conseguidos en la novelística actual” (83). Fuentes estudia la temática de las novelas de Matute, elogiando su cumplimento social de ser “testimonio fiel de la realidad nacional” (84). Examina las características comunes entre las protagonistas femeninas— Soledad, Mónica y Matia—de las novelas arraigadas en la Guerra Civil: *En esta tierra*, *Los hijos muertos*, y *Primera memoria*. Señala el enfoque novedoso que Matute hace de la guerra como “inútil matanza fratricida” subrayando el énfasis que la escritora otorga a los niños, verdaderas víctimas del conflicto. Fuentes destaca el tiempo como tema fundamental, como elemento que asfixia e impide a los personajes adultos “vivir una vida de plenitud,” creando así una representación histórica válida y actual de España (87).

George Wythe equipara los entornos narrativos de Matute con lugares autobiográficos de la infancia de la escritora. Demuestra la conexión entre los entornos ficticios de Artámila y Hegroz, con la finca campestre de Mansilla de la Sierra frecuentada por la joven autora. Wythe comenta sobre las visitas a la costa con la criada vasca de la madre de Ana María revelando el origen del pueblo pesquero de *Pequeño teatro* y *Los soldados lloran de noche*. Más allá del local de los trasfondos narrativos, señala la importancia que estos lugares tienen desde la perspectiva infantil, dado que provienen de la juventud de la escritora. Wythe resume la experiencia de Matute con la Guerra Civil para señalar y justificar la temática de la obra de Matute, actitudes que el crítico compara con las de Pío Baroja,

“who saw no solution for man’s major problems” (20). El estudio destaca los opuestos emparejados—amor-odio, materialismo-idealismo, bueno-malo etc.—que son constantes en la obra de Matute y subraya la hipocresía religiosa presente en *Los mercaderes*. A su vez, Janet Pérez resalta la yuxtaposición de elementos contrastantes como técnica literaria preferida por la autora resaltando la mezcla de lo poético y lo grotesco en su prosa lírica y subjetiva. Pérez resume y presenta la temática recurrente en la obra de Matute incluyendo hasta *La torre vigía*:

[C]hildhood as a special magical world, alien to the adult mentality; the traumatic estrangement of adolescence; childhood illness and death, or the orphan state (all of which intensify alienation and loneliness); a search for the roots of the civil war, as part of an effort to understand the conflict; the war itself, whether depicted realistically, or symbolically (as the Cain/Abel struggle); the pall of poverty and other economic hardships; ruralism; a lyric vision of nature, even at its most hostile; ethical and emotional commitment to ‘social’ literature; altruistic denunciation of injustice; and the dichotomy between idealism and materialism. (“The Fictional World” 111-112)

Pérez menciona el tono apocalíptico de *La torre vigía* en este trabajo pero, a la luz de *Olvidado Rey Gudú*, subraya su importancia en un estudio posterior añadiéndolo a esta lista temática (“Apocalipsis y milenio”).

Un crítico que examina las manifestaciones religiosas en la obra de Matute es Margaret E. W. Jones. Jones señala que las novelas de Matute frecuentemente reinterpretan y modernizan recursos bíblicos en sus argumentos y que la escritora emplea pasajes bíblicos como epígrafes irónicos en varias publicaciones. Destaca la historia de Caín y Abel que aparece por toda su obra y es metáfora de la hermandad de la humanidad. La hipocresía cristiana que menciona Wythe está examinada en profundidad por Jones quien subraya dicho defecto en varios personajes de Matute:

Juan Medinao de *Fiesta al Noroeste*, Isabel de *Los hijos muertos*, y Borja de *Primera memoria*. Jones señala a los personajes que representan el otro lado de la moneda, los cuales rechazan el egoísmo—Daniel de *Los hijos muertos* y Pablo de *En esta tierra*—y anota como este perfil de personaje siempre acaba desilusionado, fracasado o muerto. Jones repite lo que Wythe observó en el título de la trilogía *Los mercaderes*: “The title . . . recalls the Biblical *mercaderes* who defiled God’s house, but the term is amplified to embrace those who remorselessly disregard the rights of others for their own profit” (“Religious and Biblical” 419). El estudio incluye en la conclusión las manifestaciones religiosas en los cuentos cortos de Matute mostrando particular interés en la mentalidad del “Yo no he venido a traer la paz...” de los personajes. Las alusiones religiosas y las reinterpretaciones bíblicas aparecen continuamente en la trilogía neo-caballeresca; por ello, será prestada especial atención a esta temática en el capítulo que examina su tono apocalíptico.

María Fernández-Babineaux también destaca las imágenes bíblicas en la obra de Matute. Se centra principalmente en *Primera memoria* y observa un claro discurso intertextual con la biblia que funciona como instrumento de crítica a la moral cristiana de la España franquista. Fernández-Babineaux examina e identifica personajes de la novela como figuras bíblicas subvertidas, el trasfondo insular como Edén ironizado, y citas directas del Nuevo Testamento—mediante el epígrafe—como crítica directa de la ideología franquista. El análisis que lleva a cabo de la intertextualidad bíblica en *Primera memoria* muestra la naturaleza literaria tan hábil de Matute al lograr transmitir su mensaje social durante una época cuyo clima hacía

tal objetivo prácticamente imposible: “Al tomar el libro sagrado de los católicos como base reconstructiva e intertextual, se logra una novela altamente subversiva, que al eludir a la censura logra plasmar una crítica social feroz a los bastiones del franquismo: la familia y la Iglesia como fundamentos de la nación española” (141). La intertextualidad bíblica es un recurso retórico empleado a lo largo de toda la obra de Matute y que también forma parte integral de sus obras neo-caballerescas.

Muchos críticos han analizado el mundo infantil en la ficción de Matute. Scott MacDonald Frame analiza las representaciones de la violencia y el conflicto manifestadas en las primeras escrituras de Matute. El estudio examina el manuscrito *Revista de Shibil*, escrito con solo once años, que se encuentra en Boston University's Mugar Library Special Collections. Frame señala, “despite being written as family entertainment, much of the dialogue and description which concerns domestic space actually revolves around the conflict and violence that occur within the nuclear family, especially among siblings” (220). La apariencia de la familia disfuncional reflejada en sus primeras escrituras señala un tema que perdurará en su obra de adulta y es el enfoque del trabajo de Sara Schyfter. Schyfter examina *Primera memoria* y discute la familia de Matia como ejemplo de familia fragmentada que aísla a sus miembros tan necesitados de un sistema social sólido en una sociedad destrozada por el conflicto civil. Más allá del tema de la familia disfuncional, el desenlace de *Primera memoria*, que sitúa a Manuel en el reformatorio por la acusación de Borja, también se presagia en el manuscrito estudiado por Frame; el crítico destaca del ambiente de la *Revista de Shibil* “a hostile,

unjust environment controlled by strict social criteria where the strong prevail at the expense of the weak . . . an atmosphere pervaded by a sense of darkness in which children are convincingly represented as both victims and victimizers” (229).

Emilie Cannon también destaca el complejo de Peter Pan de los niños en *Primera memoria* exasperado por ser víctimas de los conflictos sociales y los problemas económicos del mundo adulto a su entorno. El mundo infantil está yuxtapuesto al mundo de los adultos en la novela y de esta manera Cannon muestra como las acciones de Matia y Borja, específicamente en la condenación final de Manuel, ejemplifica tal yuxtaposición: “Matia and Borja’s rite of passage to adulthood is cynically symbolic in that it sums up what both worlds have in common: dishonesty, self-interest, and treachery” (41). Numerosos trabajos que se dedican al estudio del mundo infantil de Matute señalan la brecha de comunicación entre los niños y los adultos, los factores que aíslan al individuo provocando su soledad, y la representación simbólica que hace de las injusticias sociales. Uno de los autores que analizan estos temas es Alfredo Gómez Gil, quien añade a esta lista de temática los personajes niños y adolescentes que Matute trata con “un gran afecto humanitario” (251). Participa en la discusión religiosa de Jones y Fernandez-Babineaux señalando el compromiso moral que la escritora tiene frente a un cristianismo degenerado que se manifiesta en su literatura a través de las alusiones bíblicas que hace. Gómez Gil también le interesa la estancia de Matute en los Estados Unidos e indaga en las opiniones de la autora sobre los norteamericanos en una entrevista con la escritora.

Flores-Jenkins analiza la exclusividad del mundo de los niños en la obra de Matute. Su trabajo reconoce la soledad de todos los personajes que pueblan la obra de la autora pero destaca la enajenación acentuada en los protagonistas infantiles. Ante esta soledad y la consiguiente incomunicación los niños matutianos sienten la necesidad de huir de su triste realidad, evasión que se manifiesta temáticamente en los teatros de marionetas, los juegos o la fantasía. Al igual que Jones y Díaz, Flores-Jenkins señala que los personajes infantiles finalmente tienen que afrontar la realidad que han tratado de evadir y muchas veces esto resulta en “la muerte real o metafórica del personaje” (190). Alineada con la realidad deformada del niño matutiano está la importancia de los animales; el estudio destaca la recurrencia de los lobos, los gatos y los pájaros, entre otros, y el peso metafórico y simbólico que toman. Noël Valis se suma a la discusión del mundo infantil examinando la multiplicidad de la realidad matutiana en siete cuentos para niños. El crítico divide el mundo infantil de Matute en dos según las clasificaciones de H.C. Andersen: los *eventyr* y los *historier*, es decir, los cuentos en que “la fantasía supera la realidad” y los en que “lo contrario ocurre” (409). De estas obras juveniles de Matute, Valis destaca la pluralidad de la realidad matutiana, en lugar de un solo mundo infantil: “el primero . . . entendido normalmente como una oposición o enfrentamiento de dos modos de ser; el segundo . . . representa un paso de un mundo a otro, la entrada desde un plano a otro” (409). Valis concluye su trabajo señalando que un estudio del mismo enfoque sobre su obra para adultos sería revelador en cuanto a las posibilidades temáticas y estructurales de éstos.

Otro estudio de Margaret E. W. Jones subraya el énfasis que Matute hace en la descripción de la naturaleza, y más específicamente en su deformación, lo cual es usado para representar las emociones de los personajes. Jones examina la falacia (anti-)patética en *Fiesta al noroeste*, *Los hijos muertos* y *Primera memoria* y destaca las cualidades inversas con que Matute describe la violencia del sol y la ira de las flores, objetos típicamente asociados con vida o felicidad. El uso de la naturaleza y la personificación de los elementos inanimados para evidenciar una visión emocional es una técnica que Matute emplea en toda su obra; Jones señala: “A note of fatalism is introduced as the reader perceives that the characters function in accord with the background, which is by no means static, but a living, threatening participant in the action of the story itself” (“Antipathetic fallacy” 8). Las cualidades humanas que adquiere el sol en *Primera memoria* y *Los hijos muertos* recuerdan a la discusión sobre *Olvidado Rey Gudú* y la guerra en el siglo X comentados en la anteriormente anotada entrevista con Sanz Villanueva, donde Matute afirmó que para ella “la guerra es un personaje más” (24). La falacia patética e imágenes de la naturaleza tienen un papel fundamental en la trilogía neo-caballeresca desde la estepa guerrera en *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* al bosque encantado de *Aranmanoth*.

Jones muestra el trato que Matute da al tiempo, elemento recurrente en toda su obra que simboliza la muerte, la cuestión de la existencia personal y la inevitable repetición de los errores de la humanidad. Jones ejemplifica estas representaciones de tiempo con *Los hijos muertos*, subrayando la experiencia de Daniel Corvo que atestigua en la generación más joven de su familia las mismas acciones y errores que

él cometió. *Olvidado Rey Gudú* es otra novela que muestra el paso lineal del tiempo con numerosas generaciones de una sola familia; pero, más impactante para el lector es el paralelismo que la novela hace entre el siglo X y el siglo XX, sobre lo que Jones reitera: “Ancient conflicts are thus brought up to date and differ only in their modern dress” (“Temporal Patterns” 284). Jones destaca otro uso de tiempo en la obra de Matute como recurso que juega con la interpretación de la realidad al mezclar y confundir el pasado con el presente. En *Los mercaderes*, el uso de varios puntos de vista narrando la historia desde memorias y flashback devalúan la importancia del tiempo cronológico y demuestran la cualidad repetitiva de la historia; Jones comenta sobre el efecto de estas técnicas en la continuidad del tiempo: “placing the action outside normal time as we measure it, and situating it in the realm of inalterable patterns . . . the circular concept—is found in the inevitable recurrence of events” (285). Jones emplea varios cuentos cortos para reafirmar sus observaciones sobre el paso del tiempo como recurso simbólico y la distorsión de la realidad cronológica. Destaca “La oveja negra” cuyo protagonista se empeña en recuperar su muñeca y sufre del complejo Peter Pan; se evidencia los mismos trastornos en Tontina de *Olvidado Rey Gudú* y la misma búsqueda fútil de la infancia perdida en *Aranmanoth*. Estos puntos de interés para Jones—el concepto del tiempo y la falacia patética—se manifiestan durante la trilogía neo-caballeresca y se examinan con más detalle en el capítulo dedicado al marco histórico caballeresco.

En *The Literary World of Ana María Matute*, Margaret E. W. Jones le proporciona al mundo anglosajón el primer estudio sobre Matute que examina las

divisiones ideológicas de manera extensiva. El libro está dividido en tres secciones que representan las tres etapas vitales en la obra de Matute: infancia, adolescencia, y adultez. Jones define el mundo infantil de Matute como una edad cerrada no sujeta al paso del tiempo. Los niños protagonistas son inusuales y físicamente diferentes de otros niños causando su aislamiento y soledad. Se escapan de las crudezas de la dura realidad mediante la imaginación y la fantasía, cuya inevitable rotura resulta con la muerte literal o metafórica del niño. Esta rotura se produce por el rito de paso a la adolescencia, que ocurre con la pérdida de la inocencia propia de la infancia. Jones señala que Matute se enfoca en el desarrollo personal del adolescente que empieza con cierta esperanza pero que está derrotado por las crudezas de la sociedad. Conscientemente aislado, el adolescente busca el propósito de su existencia en el amor, en el idealismo, o su solidaridad con la humanidad; todos acaban desilusionándolo hasta el punto de indignación, depresión o rebelión. Los adultos que pueblan la obra de Matute personifican vidas pesimistas, desilusionadas, y desmotivadas. Jones observa: "The characteristics of the adult world, the relationship of the individual with reality, and notably his sense of estrangement from life, offer interesting parallels with French existentialist literature, especially the conditions of the absurd as set forth by Camus" (94). El pesimismo, desencanto y apatía del adulto en la obra de Matute prende luz sobre la desagradable noción de la insignificancia de la vida. Jones resume las figuras retóricas que emplea Matute, enfatizando el uso de repetición, acumulación, oxímoron, sinestesia y recurrentes símbolos. Simbólicamente es importante el uso que emplea de colores, la falacia patética y las variaciones de arquetipos literarios.

Así, Jones concluye la monografía analizando el estilo y la visión artística de Matute que la escritora manipula para crear el ambiente apropiado o capturar las simpatías del lector (104).

Un año después de que saliera la monografía de Jones, Janet Díaz (cuya obra también aparece bajo los nombres Winecoff y Pérez) publica otro estudio extenso sobre Matute que revela la relación entre su vida y obra. El trabajo muestra la situación familiar durante la infancia de Ana Matute, subrayando las distintas relaciones que tenía con los miembros de su familia, su tiempo compartido entre Barcelona, Madrid y Mansilla de la Sierra y su salud precaria. Díaz destaca la influencia que estos elementos tenían sobre la joven escritora: los cuentos de su Tata, el sentimiento de desarraigo con tanta mudanza y el mundo fantástico donde se refugiaba durante su convalecencia. El efecto que la Guerra Civil tuvo sobre la escritora es inestimable; Díaz señala la proximidad del conflicto a Matute y la inspiración creativa que resultó el atestiguar sus horrores. El estudio revela que durante los días de la guerra Matute creó *La Revista de Shybil* para entretener a su familia con sus historias y dibujos y un teatrillo de marionetas con el que inventaba comedias. Algunos de los cuentos de la infancia de Matute fueron donados al Howard Gotlieb Archival Research Center de Boston University en 1965; el trabajo de Díaz es el primero en acceder a dichos materiales e incluirlos en su análisis de la obra de la novelista. Las entrevistas personales con Matute añaden perspectiva a este estudio que vincula biografía con obra: la publicación de *Pequeño teatro* y el nacimiento del hijo de Matute Juan Pablo; los apuros económicos, dificultades

matrimoniales, y dificultades con la censura que motivaron la reescritura de *Luciérnagas* y publicación de *En esta tierra*; la muerte de su amado padre y la aparición de varias colecciones de cuentos cortos; y la separación definitiva de su marido, viajes extensivos por Europa y los Estados Unidos y la detención por su participación en un movimiento nacionalista que ocurre durante la década en que publica *Los mercaderes*. El trabajo presenta dimensiones no conocidas por un público anglosajón de Ana María Matute, quien era considerada unánimemente por los críticos, como señala Díaz, como “the leading woman novelist in Spain today, and many suggest that she is the best woman novelist now writing in Spanish” (*Ana María* 7).

Wincoff-Díaz examina los elementos autobiográficos en la ficción de Matute y basa su estudio mediante entrevistas y cartas con la escritora. El tiempo de convalecencia que Matute pasó en la finca de sus abuelos en Mansilla de la Sierra dejó una fuerte impresión en la autora que se manifiesta en la vida miserable, pobre y dura de los campesinos que pueblan sus novelas y cuentos cortos. De ahí nace el personaje intelectual, el médico o el profesor, que es derrotado por el entorno y se convierte en borracho desilusionado. Matute culpa a los colegios de monjas de hacer de la experiencia escolástica una tortura y agradece a los malos libros de la escuela por despertar su interés en la escritura de literatura juvenil. Entre otros ejemplos autobiográficos que el trabajo destaca en las novelas de Matute, Wincoff Díaz apunta que las influencias más importantes para la escritora vienen de su infancia: el campo castellano y la Guerra Civil. Estos factores repercuten en toda su obra y a

la trilogía neo-caballeresca en especial: “Much of Matute’s insight into the world of the child and adolescent, her ability to reproduce the world of fantasy and imagination . . . undoubtedly must have an autobiographical basis” (146). Winecoff-Díaz aclara que los elementos autobiográficos se manifiestan en la obra de Matute de una manera más allá de los elementos físicos o experiencias en común con los personajes, representa la complejidad emocional y psicológica del pueblo español, estableciendo así un mundo universal y lleno de posibilidades literarias.

Michael Scott Doyle complementa el análisis de elementos autobiográficos de Díaz en un estudio que examina los paralelismos entre la vida de Matia de *Los mercaderes* y la autora, Ana María Matute. Doyle explica en la introducción su acercamiento teórico basado en “trace-reading.” Los principios literarios deconstructivos de Jacques Derrida que predicen las infinitas interpretaciones que ofrece un texto, encuentran un límite con el ejercicio de “trace-reading.” “Trace-reading” es una técnica que reconoce y respeta la plenitud interpretativa del texto pero ofrece posibilidades controlantes que auxilian en el aprecio del mismo:

A dramatization of trace-reading, then, might be: multiply yourself as a reader, follow the leads and threads of the text—its *traces*—even when they seem to take you out of the text; inform yourself in the extratext and the intertext, then reapply your multiplicity to the text you never really left. . . . To trace-read is to follow the instructions given by the text. (61-62)

Una vez establecido su base teórica, Doyle procede a examinar los *trazos* y suplementos textuales que representan conexiones autobiográficas entre el personaje de Matia y la autora Matute. Aparte de los elementos físicos que los dos comparten—la muñeca Gorogó, el libro de cuentos de H.C. Andersen, el teatrillo de

marionetas—la evolución narrativa de Matute en la trilogía se da de forma paralela a la evolución de su personaje Matia, siendo ambas más maduras y complejas en *La trampa* que en *Primera memoria*. Aunque forman parte de la misma trilogía, son dos novelas diferentes las que protagoniza Matia y por tanto requieren una lectura activa del lector para apreciar el desarrollo del personaje. De las relaciones entre las dos novelas y el papel del lector activo, Doyle señala:

[W]e discover that *La trampa* owes itself to *Primera memoria*, for the adolescent Matia is the seed out of which the antiheroine of the concluding novel was born. Yet, through the paradox of the supplement, the fictional author of *Primera memoria* is none other than the Matia who is writing her “Diario en desorden” en *La trampa*. . . it is as trace-readers that we respond more fully to these aspects of the narrative repertoire that calls forth our collaboration. (68)

Al igual que Matia, el acto recordatorio de volver al pasado es una herramienta que emplean muchos protagonistas matutianos para escapar de una soledad existencialista que aflige sus vidas presentes. Shelby analiza el uso narrativo de retrospectión empleado por Matute para examinar el pasado de sus personajes que buscan un significado a una vida actual que les resulta absurda o insuficiente. Partiendo de las historias de Daniel Corvo y Pablo Barral, de *Los hijos muertos* y *En esta tierra* respectivamente, Shelby observa que Matute presenta las recolecciones por el uso de monólogos interiores desde la tercera persona. La indagación del pasado en busca de elementos que puedan ayudar a entender la identidad de uno en el presente aparece también su obra neo-caballeresca, más notablemente en *La torre vigía* cuyo final revela que la historia entera es una retrospectión póstuma contada desde la primera persona. Pero las posibilidades interpretativas del texto

presentadas por el proceso de “trace-reading” alimentarán la discusión de las cuatro características que el presente trabajo trata de delimitar.

Winecoff se expande sobre el estilo literario y la temática de Matute en un trabajo que bien podría haber contribuido a la formulación del último capítulo de la monografía de Jones que trata los mismos temas. En él se utiliza *Fiesta al noroeste* para proporcionar ejemplos del uso de figuras retóricas, colores, y elementos de la naturaleza para evocar la combinación de lo poético con lo grotesco. Winecoff emplea varios ejemplos de otras novelas y cuentos cortos para mostrar la soledad y la incapacidad de comunicarse de los personajes como tema frecuente de la novelista. Mientras los tópicos de su obra se corresponden con el existencialismo, Winecoff concluye el estudio aportando otra opinión: “Their prominence in Matute’s writing might be explained in terms of direct or indirect existentialist influence, or as a commentary on life in present-day Spain” (68). Su prosa lírica, poética y colorida sigue representando una soledad melancólica, una visión humanitaria pesimista, y una violencia inevitable y fútil en sus novelas medievales, mundo literario que cobija su estilo tan especial.

Díaz presenta uno de los primeros trabajos que examina una obra de Matute usando exclusivamente un análisis estilístico que resalta los elementos simbólicos y personajes de la comedia dell-arte italiana, representado por los teatritos de marionetas y protagonistas en *Pequeño teatro*. Al contrario que Nora, Díaz muestra el carácter de la novela aprobado por la censura a pesar de su denuncia artísticamente disfrazada de la falsa caridad, la hipocresía, los elementos

conservadores y el fanatismo religioso de la España franquista. Martínez Palacio también evidencia el talento de Matute y la forma en que maneja temas espinosos como la Guerra Civil en tiempos de Franco; refiriéndose a la publicación de *Primera memoria* opina: “Matute realiza la tarea más difícil que cabe a un novelista española: presentar la realidad vital y moral de su país desde aquel acontecimiento sin empeñarse en ningún testimonio politológico, sin más servidumbre que la del quehacer literario” (1). Matute constata en una entrevista, biográficamente reveladora, con Claude Couffon, que después de que estallara la Guerra Civil su mundo se encerró en el teatro y en los libros de cuentos (53). Efectivamente, las marionetas y los cuentos de hada tienen un papel sumamente importante tanto dentro como fuera de las novelas de Matute.

Los cuentos de hada han sido una fuente inagotable de inspiración para Matute, y son sus cuentos cortos y su trilogía neo-caballeresca que más asemejan el mundo fantástico de los cuentos de hada. Algunos han descrito su mundo fantástico como poético; Nichols se refiere a ese mundo como “subtractive,’ as Hume defines it: ‘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’” (“Stranger” 35). En su análisis de algunas historias de *Los niños tontos y Algunos muchachos*, Nichols demuestra como Matute borra la línea divisoria que separa la vida y la muerte encriptando mensajes repletos de significado. El crítico

subraya la naturaleza subversiva de la fantasía de Matute: “it transgresses taboos, destabilizes dichotomies, and gestures toward a new disorder” (41).

Suzanne Gross Reed ilumina las alusiones a los cuentos de hadas dentro de *Primera memoria*. Mantiene que, tomado en su totalidad, los cuentos de hadas “La Reina de las Nieves,” “La Joven Sirena,” “El Cerro de los Elfos,” “Los Cisnes Salvajes,” y “Pulgarcita,” sirven de modelo para la primera novela de *Los mercaderes*. Gross Reed observa que: “repeated references to the tales reinforces the theme of Matia’s fear of growing up, by showing that she consistently relates the events and people affecting her life to those of the tales” (177). El trabajo enfatiza las similitudes existentes entre “La Reina de las Nieves” y “La Joven Sirena” con *Primera memoria*, sobre todo por el sacrificio y sufrimiento de la protagonista al rescatar o perdonar la vida del personaje masculino. Gross Reed constata, “all of the children’s stories are stories about the growth from child to adult” (181); el duro proceso de iniciación al mundo adulto, superado por los personajes femeninos de los cuentos de H.C. Andersen, está irónicamente torcido en la conclusión de *Primera memoria*: Matia es derrotada por el miedo al sufrimiento personal en su oportunidad heroica de salvar a Manuel. Michael D. Thomas observa de esta conclusión la paralización del desarrollo personal de Matia: “The reader expects a passage from light to darkness and then on to light, but finds the reverse, that Matia passes back into darkness just when she is about to progress to the bright sunlight of maturity” (162). Thomas compara el rito de paso a la adultez de Matia con ritos de iniciación en tribus primitivas, análisis que lleva a cabo con diez eventos de la novela que demuestran la

maduración del personaje. El crítico presta especial atención a la imagen del sol y como la escritora la emplea para reforzar el impacto emocional en cada una de los diez momentos que analiza en el rito de paso de Matia.

Christopher Anderson y Lynne Vespe Sheay se enfocan específicamente en las influencias de “La Joven Sirena,” de H.C. Andersen sobre *Primera memoria*. Aparte de las alusiones literarias que *Primera memoria* hace del cuento de hadas, los críticos señalan como la novela toma prestado temas, símbolos y estructura de H.C. Andersen. Anderson y Sheay examinan las similitudes y diferencias entre la Sirenita y Matia basando su trabajo en el estudio de Julius Heuscher que destaca las tres etapas de desarrollo por las que pasan los personajes de los cuentos de hadas: “the Golden age . . . the suffering, self-sacrificing period [and] reward/redemption” (4). Mientras Matia y la Sirenita comparten muchas características, la incapacidad de Matia de aguantar el dolor personal para evitar el sufrimiento de otro diferencia a los dos personajes y por tanto no obtiene la salvación eterna sino una adultez desilusionada y llena de culpabilidad. El trabajo concluye, “In essence, *Primera memoria* is a fairy tale gone awry, for Ana María Matute chooses as her protagonist a twentieth-century little mermaid who betrays the model of conduct that Andersen’s heroine sets forth” (11).

Anderson también presenta “The Snow Queen” como otro cuento de hadas de H.C. Andersen que influye y participa en *Primera memoria*. Anderson señala los espejos, la figura de la madrastra y el cogerse de la mano como símbolos que relacionan la novela y el cuento. Basándose en las mismas etapas de desarrollo de

los personajes de cuentos de hadas, el crítico demuestra las similitudes entre los caminos de Matia y Kay durante la primera y segunda fase. Matia pasa de ser víctima como Kay a posible heroína como Gerda, quien, a pesar del dolor, frío y peligro rescata a su amigo de la Reina de las Nieves y disfruta del final feliz de la tercera fase. Matia, sin embargo, es derrotada por el miedo del dolor que supondría salvar a Manuel del complot de Borja y permanece para siempre en la segunda fase de tristeza, soledad y culpabilidad. La inversión del final feliz de los cuentos de hadas es característica de las obras neo-caballerescas; en referencia al final feliz de los cuentos de hadas, Anderson cita a Heuscher, “the fairy tale nourishes the child’s courage to widen his horizons and to tackle all the challenges successfully” (13). Si el final feliz les corresponde a los niños, Matute presenta al adulto su propio cuento de hadas con un final que representa los peligros de la hipocresía, injusticia social y falta de amor por el prójimo. Con el ataque que Matia supone para los cuentos de hadas, Anderson concluye, “due to her inability or refusal to grasp the lessons that are conveyed by Andersen’s fairy tale, Matia leaves the island a defeated and pathetic figure” (23). Los símbolos, referencias y paralelismos entre los cuentos de hadas y los libros medievales de Matute se estudiarán en profundidad en el capítulo dedicado a la intertextualidad en las novelas neo-caballerescas matutianas.

Janet Pérez muestra las similitudes y diferencias entre los cuentos de hadas y *Aranmanoth*. Señala la novedad de *La torre vigía* por sus “ingredientes románticos” que disfrazan el mensaje social que contiene, destacándose como novela neo-caballeresca e iniciadora de la nueva novela histórica en España. Desde la

publicación de *La torre vigía* Matute experimentaba con la mezcla de lo fantástico, la novela caballerescas y los cuentos de hadas. El estudio incluye un panorama histórico de la época, tan diferente al presente, en que fueron escritos los cuentos de hadas añadiendo perspectiva contextual a la temática, los personajes y los conflictos presentes en estas historias. Pérez observa del principio de *Aranmanoth* que la novela aparentaba ser un cuento de hadas por la estructura genérica que tiene, presentando a un protagonista joven en un proceso de rito de paso, y enfocándose en los símbolos metafóricos, números mágicos y entornos encantados. Pérez destaca las diferencias que separan *Aranmanoth* del típico cuento de hadas: la igualdad entre sexos, los peligros “fuera” del bosque, y el aparente final infeliz. De particular interés para el presente estudio es el comentario de la onomástica de *Aranmanoth* y *Windumanoth*, señalando los paralelos simbólicos de ambos con los sacramentos. El trabajo también señala las diferencias de los intereses sociales en *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* que se diferencian de *Aranmanoth* por los rayos de esperanza al final de éste y los finales apocalípticos en los otros. Pérez concluye el estudio mostrando que *Aranmanoth*, a pesar de sus apariencias, es más que un cuento de hadas, tiene una combinación de parábola y mito también.

Pérez actualiza el anterior trabajo en 2008 añadiendo perspectiva a otros cuentos de Matute relacionados con los cuentos de hadas, junto a algunas obras de otras escritoras españolas contemporáneas, Carmen Martín-Gaité en particular. Las dos autoras utilizan en sus cuentos de hadas—género inocente a ojos de la censura—familias rotas y protagonistas huérfanos en una crítica incógnita de la

realidad social franquista en que las mujeres eran relegadas a una educación opresivamente patriarcal. Pérez señala el vínculo entre los libros caballerescos y los cuentos de hadas con las fases de iniciación de la pubertad a la adultez y los símbolos representativos que los géneros comparten—el bosque encantado, el puente peligroso, pasajes protegidos por seres malignos, etc. La violencia y el sexo son los puntos de desviación en los cuentos de Matute del típico cuento de hadas de los Grimm o H.C. Andersen; *El verdadero fin de la Bella Durmiente* ejemplifica la intensificación/presentación de estos elementos, Pérez comenta: “Matute’s ‘prequel’ and extensive, violent ‘sequel’ strip the better-known versión of its innocence, adding the violence and sexuality typical of earlier versions” (62). El trabajo ilumina el efecto irónico que los aspectos de los cuentos de hadas en *Gudú* tienen sobre las representaciones gráficas e infernales de la guerra. Las dicotomías bueno/malo e idealismo/materialismo, tan característica de los cuentos de hadas, están presentes en las obras neo-caballerescas de Matute que también se centran en las cuestiones éticas y morales de la sociedad. Pérez señala la subversión del código caballeresco en *Aranmanoth* como característica del subgénero neo-caballeresco: “The narrative consciousness exudes a pacifistic condemnation of the cruelty of war, similar to that in *La torre* and *Gudú*, exposing the lack of authentic chivalry or honor amount those who supposedly live by these idealistic codes” (64). El quasi-martirio idealista de los protagonistas en *La torre* y *Aranmanoth* es otra característica que Matute toma prestada de los cuentos de hadas. Pérez concluye que las novelas y cuentos cortos de Matute—junto con las obras de otras escritoras españolas contemporáneas—añaden, amplían y renuevan el ofrecimiento de cuentos de hadas

tradicionalmente patriarcales que propagaban un papel femenino sumisamente limitado mientras atestan al derecho y la necesidad de una educación igualada.

Pérez traza la historia narrativa de la búsqueda-romántica de la heroína en el artículo “Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest-Romance.” Pérez traza la historia de la heroína desde el principio masculino de los monomitos, a la búsqueda interior de los protagonistas de la literatura caballerescas que abre la puerta a la búsqueda-romántica (“quest-romance”) femenina. Aunque las heroínas no abundaban en la literatura española de los siglos pasados, Pérez constata que las escritoras como Santa Teresa, Emilia Pardo Bazán, o Teresa Pámies entre otras, llenaban ese vacío con sus propias biografías (“Contemporary Spanish Women” 40). Las novelas de ésta índole durante el siglo veinte representan la necesidad de la mujer de escapar de la cruda realidad femenina que la vio desvalorizada y relegada a un segundo plano por la sociedad patriarcal. Los últimos dos siglos de la búsqueda-romántica de la heroína han visto el fracaso de la protagonista dado que la mujer aventurera debe confrontar “not against a single giant or dragon, but all of society and the weight of centuries of tradition,” aun así estos relatos no dejan de ser manifestaciones de la búsqueda-romántica (42). La crítica ofrece numerosos ejemplos de la búsqueda incluyendo a Matia de *Primera memoria* y Marta de *Los soldados lloran de noche*, quien por martirio idealista la tildan de heroína. *La torre vigía* figura dentro del trabajo como ejemplo de la ironía caballerescas ya que el protagonista rechaza la gloria bélica por sus ideales espirituales. El “quest-romance” femenino frecuentemente presenta un mundo

poblado por huérfanos o adolescentes y se consigue mediante recursos literarios como la ironía, la parodia y la digresión; todos elementos que se pueden apreciar en las novelas neo-caballerescas de Maute. Pérez señala, “Women’s quests that are directly concerned with the female’s relationship to the public sphere often present feminine ‘heroes pitted against indifferent and immoral antagonists, or powerful yet unjust social institutions;” Ardid y Leonia de *Olvidado Rey Gudú* y Windumanoth de *Aranmanoth* son protagonistas cuyos finales difieren mucho, pero cada una de ellas poseen el perfil descrito (46).

Otro trabajo de Janet Pérez resume los conceptos de apocalipsis que han sido presentados a lo largo de la historia, desde “los oráculos sibilinos en las colonias griegas . . . en el Siglo VIII antes de Cristo,” a “el clásico *Libro de Revelaciones*” que proporcionaron los cristianos, hace constar que éste último ha tenido fuerte influencia sobre la escritura de Matute (Pérez, “Apocalipsis” 39). Pérez destaca las grandes obras medievales españolas que trataron el tema del apocalipsis—*Libro del caballero Zifar* y *Libro de Alexandre*—y señala a la Inquisición como factor que influyó en la falta de literatura apocalíptica de aquella época. Con la llegada del tercer milenio la literatura apocalíptica volvió a estar de moda, no siempre de manera explícita pero presente en muchas características con los escritores españoles más importantes del momento: Juan Benet, Juan Goytisolo, Miguel Delibes, y Ana María Matute. Pérez le presenta al lector las principales características de la literatura apocalíptica y destaca la novedad que Matute ha creado al combinarlas con el género caballeresco. Aunque Matute no emplea

ninguna figura que represente el Anticristo, elemento importante en la literatura apocalíptica, incorpora personajes que personifican la maldad y que ensombrecen la esperanza de momentos mejores. Es la naturaleza de estos personajes, el Barón y la Baronesa de *La torre vigía* por ejemplo, lo que da otro giro al género caballeresco: “representan un mal refinado, oculto bajo el camuflaje de liderazgo de huestes caballerescos, cristianos” (42). Igual que en el anterior estudio comentado, Pérez señala que *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* contrastan mucho con la literatura neorrealista de Matute y se consideran obras neo-caballerescas, una “curiosa variante de la Nueva Novela Histórica aparecida en el período post-Neorrealista” (43).

Mientras que las dos se sitúan a finales del Siglo X—trasfondo caballeresco—la línea divisoria en la lucha maniqueísta entre el Bien y el Mal, se vuelve borrosa, pauta neo-caballeresca. Pérez destaca que la influencia del *Libro de Revelaciones* sobre los rasgos apocalípticos—papel del atalaya, el uso de los números tres y siete, colores blanco y negro, etc.—resaltan más en *La torre vigía* no por su índole más convencional judeo-cristiana, sino por la extensión de *Olvidado Rey Gudú* y su uso intertextual de los cuentos de hadas y las crónicas medievales. La autora establece semejanzas entre los cuentos de hadas y libros de caballerías con el fin de mostrar lo novedoso que incorpora Matute con estas dos obras en cuestión:

Ambos géneros ofrecen dragones, magos, princesas, hechizos, hadas, ondinas, ogros, brujas, y medios fantásticos de transporte, dentro de un mundo atemporal, lejanos y exótico, un mundo donde lo fantástico existe, funciona, y es aceptado como normal. Por mucho que tengan de maravilloso, las

ficciones caballerescas y de hadas tienden a eludir lo escatológico y metafísico, esencial a lo apocalíptico. . . . (45)

Después de enumerar las diferencias básicas entre las dos novelas, Pérez destaca el subtexto social de las dos novelas: la clase baja oprimida y explotada por la clase superior indiferente. El mensaje social siempre presente en la obra de Matute se disfraza de libro de caballería, subvirtiendo así el género para crear algo nuevo: “novelas de caballerías en donde el código caballeresco apenas se asoma, donde han desaparecido la idealización y vistosidad de las novelas prototípicas” (46). A pesar de ser un mundo repleto de ingredientes caballerescos típicos como la magia, los castillos, y los caballeros, la presentación de estos elementos altera nuestras expectativas de un libro de esta índole: la magia presenta más problemas que poderes para sus poseedores, los castillos son lugares fríos, lúgubres y solitarios, y los caballeros pueden ser desde ladrones borrachos hasta tiranos incapaces de amar. Junto al consistente mensaje social presente en todos los libros de Matute está la representación de la incompatibilidad entre el mundo infantil y el mundo adulto. El rito de paso de los niños y la corrupción y crueldad de los adultos como característica constante en la obra de Matute aparece en *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* junto a otros rasgos frecuentes en la obra de la escritora como son el aislamiento y la soledad de los personajes, el cainismo, y los dualismos amor-odio, materialismo-idealismo, heroísmo-cobardía etc.

Kathleen M. Glenn hace su aportación al análisis apocalíptico de *La torre vigía* en un trabajo que estudia las similitudes entre la obra de Matute y el *Libro de Revelaciones* de San Juan el Divino. Glenn se enfoca en los símbolos apocalípticos

que Matute emplea en la novela concentrándose en el entorno geográfico, los dualismos, los animales, la vendimia, los números y el tiempo. El paisaje estepario de *La torre* es el entorno ejemplar de la escena alienígena, constantemente amenazada por intrusiones tribales, que los estudiosos asocian con el apocalipsis. Este paisaje aparece en *Gudú*, novela que presenta el mismo entorno neocaballeresco descrito por Glenn: “Far from romanticizing the Middle Ages, Matute portrays them as marked by extreme violence, superstition, and sordidness” (23). Los colores que tienen un papel retórico muy importante para la escritora aparecen en *La torre* representando el dualismo del bien y del mal; Glenn señala los numerosos usos del blanco y del negro, particularmente en las visiones apocalípticas del vigía. La historia de San Jorge y el dragón, truncada por Matute en *Primera memoria*, también se manifiesta en *La torre* donde la derrota de la bestia maligna es apócrifa. Los símbolos del árbol, la vendimia y el viento se interrelacionan y se alimentan en visiones apocalípticas a lo largo de toda la novela; un ejemplo que incluye los tres ocurre con la emulación de la “bruja” durante la vendimia, evento cuyo olor repugnante llega por el viento al protagonista recordándole la horrible injusticia social. Glenn también destaca el uso que Matute hace de números simbólicos y de un tiempo cíclico que, al contrario del final prometedor en textos apocalípticos de tiempo rectilíneo, presenta una visión pesimista que insinúa el ciclo vicioso de una humanidad violenta. El último juicio optimista y la figura mesiánica faltan en *La torre vigía*, de cuyos patrones apocalípticos Glenn destaca, “A pattern of crisis, judgement, and salvation is essential to apocalypticism, . . . but the last two elements are missing from *La torre vigía*” (27).

Sin el mismo énfasis en lo apocalíptico, Patrick Collard también analiza el tiempo y la numerología en *La torre* poniendo especial énfasis en los números cinco, nueve y diez. Collard hace constar que “cada uno de los diez capítulos representa la adquisición de un grado superior de conocimiento,” y analiza el desarrollo del protagonista en los capítulos numéricamente simbólicos (416). Con su muerte en el décimo capítulo, el protagonista sube a la simbólica torre celestial donde “presencia el Gran Combate entre los jinetes Negros y los jinetes Blancos para luego matar de su propia mano al Bien y al Mal y diluirse en el Tiempo para proseguir su mismo combate,” evocando así el tiempo cíclico de rasgos pesimistas señalado por Glenn (Collard 418).

Pérez destaca los rasgos góticos en la obra de Matute profundizando en tres obras específicas: *Los Abel*, *Primera memoria* y *La torre vigía*. El trabajo precede a la publicación de *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*, sin embargo, anticipa patrones góticos que se darán en estas dos novelas. Aparte del entorno medieval que se puede asociar directamente con lo gótico, más motivos del género presentes en estas últimas novelas incluyen: “la lejanía de lo ‘civilizado,’ los personajes primitivos y brutales que chocan con otros más educados, . . . la mezcla de amor y odio en relaciones familiares, . . . locura, desaparición, y muerte, . . . lo fantástico, lo sobrenatural o maravilloso” (35-36). Los pasajes secretos frecuentados por Gudú y Gudulín y los túneles subterráneos horadados por el Trasgo del Sur representan otros elementos asociados con lo gótico según Baldick. El torre azul, donde se produce el encierro de Ardid, y luego Contrahecho, Raigo y Raiga, representa un

lugar gótico según *A Handbook to Literature*. La búsqueda fútil del sur de Aranmanoth y Windumanot se intensifica por su inmersión en el bosque, local “difícilmente transitable” y “laberíntico” que contribuye “a crear en el narrador y lector sensaciones de mal agüero” (38). La locura de Gudulina aparece de su amor desesperado por Gudú incapaz de compartir la emoción, en un matrimonio concertado “matrimonio sin amor, por interés, típico en la historia gótica” (40). Pérez señala el sadomasoquismo y homoerotismo en las escenas de *La torre vigía*, elementos góticos que no abundan de la misma manera en *Gudú o Aranmanoth*, pero el pseudo-incesto entre Aranmanoth y Windumanoth podría figurar dentro de la sexualidad “prohibida” de la literatura gótica. Los motivos góticos abundan en las obras neo-caballerescas de Matute, sin embargo, Pérez concluye:

[L]os propósitos primordiales de la autora no son góticos. El afán de justicia social predomina sobre cualquier motivación artística. Lo que más gótico resulta en la obra de Matute son los espacios novelescos y las percepciones de la conciencia narradora, reflejadas en una retórica de miedo y pavor, misterio y oscuridad, que de manera expresionista exteriorizan la decadencia moral de la estructura social española. (50)

Janet y Genaro Pérez destacan los estudios de Menton y Aínsa que definen la nueva novela histórica—aparte de varios aspectos no incluidos aquí—con las siguientes características:

A distorting or deformation of historical events by exaggeration . . . the rewriting of historical events, superimposing multiple time periods; questioning of historical veracity or authority via multiple narrative perspectives; and the use of techniques such as pastiche, parody and meta-fiction to demythologize the past. (Pérez, “Introduction” 11)

Según dichos rasgos, *La torre* puede ser considerada como una novela neo-histórica (tronco del que surge la nueva novela caballerescas como rama, según dichos

críticos) dado que alude al periodo del franquismo en España y lo reescribe de una manera fantástica. Kubayanda respalda esta consideración iluminando la alegoría de *La torre* y “la voz del artista disidente anulado por la jerarquía y la doctrina sociales de la España franquista” (342). Sus ideas hacen eco con las anteriormente citadas de Wright que aciertan que un cambio grave en una sociedad exige nuevas interpretaciones literarias; Kubayanda continua:

[L]a magia medieval refleja una realidad contemporánea . . . ante una situación simbólicamente represiva tal como la de la novela y frente a la realidad concreta de la España de los sesenta, el creador se vea obligado a desarrollar un estilo vigorosamente personal y disimulado. La estética alegórica de Matute tiene su justificación especial dentro de este contexto sobrenatural, moral e histórico-social. (342)

Esta consideración viste a Matute de pionera ya que esta novela se estrena en una época en la que el género de la nueva novela histórica, fenómeno post-franquista, todavía no había llegado al país.

Las alusiones religiosas abundan en la obra de Matute y la crítica hace constar esta afirmación; sin embargo, no existen muchos trabajos que reflejen la incorporación de Edén como tema religioso en sus libros. Ruth El Saffar reconoce la presencia persistente del Jardín como metáfora o alusión al Edén en las obras de Matute y señala de *La torre vigía* las oposiciones que hacen interminable la búsqueda del paraíso imposible. El crítico hace la siguiente observación sobre la ficción de Matute: “hay una muy marcada división entre la conciencia y la inconsciencia. La lucha por reunir las—por reestablecer Edén—forma la base de su obra” (225). La figura del niño divino que aparece numerosas veces en la obra de

Matute sufre de una dificultad o incapacidad de comunicar o adaptarse al mundo asegurando rechazo social y fracaso. El protagonista suele ser huérfano de madre, representación de la división entre sexos más allá del huérfano de familia rota y otra manifestación de esta desintegración familiar/social.

El protagonista/narrador de *La torre* representa un paso progresivo en la obra de Matute dada su sociabilidad, su poder físico, y su favor con la clase alta en el Barón y la Baronesa. Su elección consciente de ser matado por sus hermanos representa la imposibilidad de armonía entre el bien y el mal, Edén. El Saffar concluye el siguiente mensaje: “el *ser* verdadero pide no un rechazo del ‘mundo’ de la conciencia a favor de la inconsciencia, sino un acomodo entre los dos” (230). Kubayanda señala un momento que representa la denuncia de los extremos expresados en este mensaje cuando el protagonista baja tranquilamente de los escalones de la torre habiendo vislumbrado la Gran Batalla: “supe que el mundo estaba enfermo de amor y de odio, de bien y de mal: de forma que ambos caminos se entrecruzaban y confundían sin reposo ni esperanza” (*La torre* 214). José Schraibman también refuerza la conclusión de El Saffar señalando la aparición del gris a través de la síntesis del blanco y del negro. En su trabajo, donde analiza las voces narrativas de *La torre*, se enfoca en la voz sincrónica que se manifiesta en la conciencia visionaria y onírica del narrador. Schraibman mantiene que la conciencia sincrónica no está limitada temporalmente ni al “yo” narrador, representando así una voz atemporal que abarca posibilidades para toda la humanidad. Matute logra universalizar su personaje por la ambigüedad de su narración poética y simbólica

que invita al lector a “participar al nivel de la historia, del sueño, del mito, en una búsqueda abierta, infinita, totalizadora de los sentidos existencial y ético mediante los cuales el individuo pueda renacer a un futuro mejor” (297).

La universalidad obtenida por la ambigüedad de las voces narrativas diacrónicas y sincrónicas sugiere una existencia cíclica de la vida. Este concepto analizado por Schraibman y los otros observados por El Saffar, particularmente la preocupación con la unión harmónica de los dualismos conciencia/inconsciencia, bien/mal, amor/odio, etc. se aprecian a un nivel superior en *Gudú*, donde la línea divisoria entre ellos se vuelve borrosa, alejando la novela aún más del género caballeresco donde la naturaleza de los personajes estaría claramente definida.

Eloy Martos Núñez y Ana Bravo Gaviro discuten las aportaciones originales de *Olvidado Rey Gudú* basándose en la creación paracósmica de la novela y el carácter poético empleado en dicha creación. Los autores resumen los siguientes rasgos propios de la fabricación de este mundo imaginario: la hibridación de géneros y estructura elástica; las imágenes cosmológicas; iconotextualidad, apoyo en mapas, árboles genealógicos; e imágenes o arquetipos recurrentes tomados de la mitología indoeuropea (24). La definición de paracosmos, “es decir, una fantasía infantil reconvertida en literatura y en una recreación del intertexto de la literatura tradicional y fantástica,” está tomada de la profesora García Rivera y aplicada a la novela de Matute contribuyendo a la argumentada originalidad de su obra (Martos 24).

Mientras el presente estudio pretende definir y demostrar los rasgos neo-caballerescos en la obra de Matute, el trabajo de Martos y Bravo destaca características que ellos denominan neo-leyenda: narración libre de patrones que sí están presente en los cuentos de hadas y que muestra autoconsistencia en la creación de un mundo completo. El estudio demarca diferencias entre el posmodernismo pesimista de *Gudú* y las leyendas históricas románticas—con propósito docente o apologético—o las siempre optimistas fantasías heroicas. Lo que sí comparte con la fantasía heroica es la presencia continua del fruto mágico del marco medieval, época, según Matute, marcada por las creencias del pueblo en las hadas, las brujas y demás seres fantásticos. Los críticos vinculan el medievalismo de *Gudú* a una visión agonal que se contrapone a “los valores de una modernidad aburguesada y gregaria” (29). Otro interés de Martos y Bravo es la estructura no lineal de la novela, es decir, las múltiples historias y anécdotas que se sobreponen a la trama central de la familia de Gudú. La estructura compleja de numerosos personajes se vuelve más laminada y compleja gracias a los hipertextos que Matute incluye a veces imperceptiblemente y que contribuyen al desarrollo de la intertextualidad examinada en el presente estudio. La percepción de Martos y Bravo del olvido como presagio pesimista de la muerte, que es final inevitable, se incluye también siendo tema integral del análisis sobre los rasgos apocalípticos en la trilogía medieval.

Diana Diaconu examina el amor en *Olvidado Rey Gudú* como tema que considera primordial para el mensaje universal que transmite la novela. Su trabajo

analiza las manifestaciones del amor en los dos cronotopos presentes en la obra: el de la novela histórica y el del cuento de hadas. En el terreno físico de la hostil estepa del siglo X, el amor es sustituido por el erotismo, un amor impuro que victimiza a la mujer y demarca el matrimonio por intereses dinásticos, no amorosos. Aquí el narrador y los personajes son reacios a siquiera pronunciar la palabra amor y “optan por eludir la expresión directa del vocablo y recurrir a formas de expresión encubiertas, como la alusión, la analogía, el símbolo, la metáfora. . . . Ardid alude al amor con la palabra ‘maleficio,’ para el Trasgo el amor es ‘contaminación’ y para la Ondina, ‘veneno’” (59). En el terreno intertextual de los cuentos de hadas, mundo atemporal situado en un espacio fantástico, Matute busca el contrapunto con el anterior cronotopo para mostrar la inmortalidad y universalidad del amor puro. El estudio señala el caso de Predilecto y Tontina cuya historia de amor puro está textualmente situado en otro nivel mito-poético de la novela transparentando los valores de la autora. En su evaluación final, Diaconu señala cómo Matute llega a transmitir que el amor puro se presenta como “la única oportunidad dada al hombre para conocer ‘un poco de la escasísima felicidad que ofrece este mundo’ feo y triste donde es ‘imprescindible para una condición humana completa y feliz, dentro de lo posible’” (65). Los escritos de Diaconu alimentará el presente trabajo en cuanto al análisis del marco medieval.

Aguilar González se enfoca estrictamente en la onomástica ofreciendo su ingenio a la discusión del origen y significado de los nombres y su funcionalidad en *La torre, Gudú y Aranmanoth*. El trabajo propone que el propósito de mostrar un

carácter o valor universal proviene del uso estratégico y artístico de los topónimos, los apelativos escritos con mayúsculas iniciales y los procedimientos geográficos de los nombres: “una función tipologizadora que le permite generalizar y aplicar a cualquier otro momento de la historia de la humanidad, así como el propio mundo, los tipos creados, es decir, universalizar lo narrado como algo eternamente válido” (71). Al borde de ser un estudio propiamente lingüístico, Aguilar González examina la caracterización fonemática, la modificación grafemática, y la transformación por sufijación o prefijación de los nombres, sobre todo en *Gudú*. Junto con el trabajo sobre *Aranmanoth* de Pérez, el análisis onomástico de Aguilar González proporciona al lector una fuente repleta de conocimiento que ilumina la lectura de la trilogía neocaballeresca de Matute.

En adición al trabajo de Diaconu, el estudio de Suárez Díez contribuye a la discusión de la cosmología medieval y sitúa a *Olvidado Rey Gudú* en el ámbito de las épicas fantásticas de Tolkien y Ende. El análisis traza la trayectoria y origen del mundo imaginario medieval de *Olvidado Rey Gudú* a “un espacio medieval centrado en su *topos* propio, el castillo, y en su *ethos*, el héroe caballero” (4). Otro aspecto que contribuye al marco medieval de *Gudú* según Suárez Díez es la intertextualidad folclórica que Matute consigue con los cuentos de los hermanos Grimm, Charles Perrault y H.C. Andersen. El estudio diferencia tres partes diferentes en la novela, división que muestra la estructura mítica: la primera nos sitúa en el espacio medieval donde revela la profecía de la estirpe de Olar; la segunda representa el ascenso al poder de Gudú, personaje que sufre un hechizo que le impide amar a su

prójimo; y la tercera ilustra la monarquía de Gudú que termina con el cumplimiento de la profecía, la muerte y el olvido del rey y el reino. La profecía mencionada se basa en el encuentro de Sikrosio con el dragón, enfrentamiento medieval típico pero con el que no puede cumplir Sikrosio. Tal incapacidad de enfrentarse al dragón crea el estigma “mítico” o “psicológico” del que sufre, de una forma u otra, cada uno de sus descendientes. La conclusión de Suárez Díez apoya la clasificación de *Gudú* como novela neo-caballeresca resaltando la paradoja que presenta el uso del marco medieval “la época arquetípicamente más heroica y diurna,” pero que “todo el esquema simbólico que se va constelando es el de una realidad fraguada en la inversión y la intimidad” (15). El estudio añadirá al análisis del mundo medieval subvertido, el entretejimiento de los cuentos de hadas y el retratamiento de los (anti) héroes.

El mundo fantástico que Matute crea coexiste con la realidad y el tiempo del mundo real, solo que los seres y acontecimientos fantásticos se perciben por unos pocos especialmente capacitados. Ruíz Guerrero destaca que los fenómenos mágicos o sobrenaturales no son aceptados por todos los personajes por igual, sino que, “según el punto de vista de cada uno, estos hechos se verán como cotidianos, como sorprendentes, como amenazadores, como útiles incluso, o simplemente como leyendas o mentiras” (6). De esta manera, Matute se diferencia de otros escritores de fantasía al confirmar la existencia de los seres fantásticos mientras representa también los del mundo real que no los ven o pueden elegir no verlos. Igual que Diaconu y Suárez Díez, Ruíz Guerrero destaca los cuentos de hadas de Andersen, los

Grimm y Perrault que se manifiestan de manera directa o indirectamente en Gudú, señalando a Tontina y el Príncipe Once. El trabajo de Ruíz Guerrero arroja luz sobre la intertextualidad de *Gudú y Aranmanoth* que ilumina el análisis de los cuentos de hadas y su importancia para las novelas neo-caballerescas de Matute.

En su tesis doctoral, Anita Lee Coffey propone un acercamiento a la obra de Matute basado en los arquetipos, delimitados por las teorías de Carl Jung, recurrentes en sus novelas. En su disertación, Coffey revela las múltiples aplicaciones de los arquetipos a los personajes en las novelas de Matute. Coffey se limita al estudio de los seis arquetipos definidos por Carol Pearson en su trabajo *The Hero Within: Six Archetypes We Live By* y son los siguientes: “the Innocent, the Orphan, the Wanderer, the Martyr, the Warrior and the Magician” (iv). Los arquetipos frecuentemente representan opuestos, por tanto Coffey compara y contrasta los personajes matutianos en tres capítulos que emparejan a los arquetipos de la siguiente manera: el huérfano y el buscador, el mártir y el guerrero, el inocente y el mago. El estudio muestra como los personajes de Matute son atractivos para los lectores ya que experimentan un desarrollo o cambio de un arquetipo a otro o a múltiples otros. El protagonista de *La torre vigía* evoluciona desde un niño inocente a un mártir dado que rechaza la investidura como caballero dejándose matar por sus hermanos guerreros. Ardid, protagonista de *Olvidado Rey Gudú*, se desarrolla de huérfana a guerrera, haciendo una transición inusual para Matute dado que sus huérfanos típicamente pasan a ser buscadores si es que no mueren antes. *Aranmanoth* personifica hasta cuatro arquetipos según Coffey,

representa el buscador y el mártir ejemplar pero también posee patrones del inocente tanto como el mago dada su naturaleza medio humana-medio hada. Coffey concluye con la observación de que la universalidad de los personajes arquetipos que reaparecen constantemente en la obra de Matute añade al encanto que tienen para una audiencia de diversa edad, cultura, y hasta estatus social.

Cai Xiaojie también emplea los arquetipos de Jung para analizar el trabajo de Matute. Xiaojie se limita a analizar los personajes que personifican el arquetipo del “sí-mismo” en las obras neo-caballerescas de Matute, aclarando su función mítica que permite diversas posibilidades interpretativas tanto del inconsciente como de los personajes y de la escritora. El arquetipo del “sí-mismo,” según Jung, se manifiesta en el personaje masculino como “iniciador y guardián, anciano sabio, espíritu de la naturaleza” (146). Andrea, anciano titiritero de *Pequeño teatro*, se destaca como primer ejemplo del uso del arquetipo del “sí-mismo” en la primera obra escrita por Matute, estableciendo así su gusto por lo simbólico, fantástico, y subjetivo (147). Xiaojie señala que con excepción de Andrea, los personajes que personifican el arquetipo del “sí-mismo” no reaparecen en sus novelas hasta *La torre vigía*. El trabajo procede a analizar tres personajes de *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth* que representan el arquetipo del “sí-mismo,” respectivamente son: el vigía, el Príncipe Once, y el poeta anónimo. En su análisis de los tres, Xiaojie muestra como estos personajes combinan la juventud y la vejez, característica que los presenta de manera aún más misteriosa y que los libera de asociaciones o restricciones temporales. Por tanto, la interacción de estos arquetipos del “sí-

mismo” con los protagonistas establece un dialogo con tono universal que transparenta los sentimientos de Matute. Xiaojie observa del empleo que Matute hace del arquetipo del “sí-mismo” en la trilogía neo-caballeresca, que forma parte de las características evolutivas de la escritora en sus últimas novelas:

Una de las más notables diferencias registradas en la “trilogía medieval,” . . . consiste en el sutil tinte positivo que muestra la autora, indicativo de una posible vía de resolución de las angustias mentales que habían 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 nunca aparecían en las obras anteriores. (154)

El capítulo siete analiza con más profundidad los sentimientos e inclinaciones sociales que se vislumbran de las interacciones entre las personificaciones del arquetipo del “sí-mismo” destacados por Xiaojie y los demás personajes.

El trabajo sobre el arquetipo del “sí-mismo” proviene de una extensa disertación para la Universidad de Salamanca, por Cai Xiaojie. Este trabajo trata la muy estudiada temática de la infancia recurrente en la obra de Ana María Matute pero con una sistematicidad y profundidad no empleados en trabajos anteriores. La aportación más novedosa del estudio consiste en su análisis de las obras neo-caballerescas de Matute. Xiaojie se enfoca en las características típicamente asociadas a los protagonistas infantiles de Matute—la soledad, la incomunicación entre el mundo infantil y el adulto, las injusticias sociales—y aunque señala una evolución del tono pesimista de su obra realista anterior a uno más optimista en los personajes infantiles de las obras neo-caballerescas, mantiene que “a grandes rasgos, la similitud consiste en la persistencia del tono nostálgico y esencialmente

pesimista que recuerda el periodo infantil como un paraíso perdido” (346). De particular interés para el presente estudio es la atención que la autora presta a los personajes infantiles secundarios en *Olvidado Rey Gudú*, algunos que provienen de los intertextos de los cuentos de hadas como el de Tontina o el Príncipe Once entre otros. Xiaojie destaca a éste último y a Ondina como ejemplos específicos de las referencias intertextuales a los cuentos de hadas de H.C. Andersen y hace conclusiones perspicaces de las metáforas y analogías que estos personajes añaden a la novela *Olvidado Rey Gudú*. Un enfoque complementario para la discusión del tema de la infancia es el análisis de los objetos simbólicos que abundan en toda la obra de Matute. Xiaojie analiza varios objetos metafóricos y simbólicos; entre los que menciona cabe destacar los más importantes para el neo-caballerismo matutiano: la isla, el fuego, la torre, y la piedra azul. El análisis que desarrolla Xiaojie prende luz nueva sobre la crítica recurrente que trata la temática de la infancia matutiana mientras ofrece observaciones reveladoras en particular para los lectores de la obra neo-caballeresca de Matute.

Al igual que la ambientación y estructuración ha evolucionado en la obra de Matute, la crítica literaria también ha viajado desde una perspectiva más reservada y conservadora a una de profundo análisis que, a la vez que auxilia en la interpretación de la obra matutiana, elogia las destrezas narrativas de la escritora. Lo que en un principio se criticaba por su “retórica excesiva” o por su “peligrosa” implementación de la fantasía se pasa a celebrar por su “lirismo poético” y la ingenua creación de un marco medieval universal fantástico en sus obras más

exitosas. De los trabajos que analizan su prosa rica en figuras retóricas y símbolos literarios, cabe destacar los que enfatizan su uso de los elementos de la naturaleza, los colores, y la combinación retórica de lo poético con lo grotesco que ligan al lector emocionalmente a los personajes sin necesidad de intervención explícita de la autora para vincularlos. Por otro lado, una gran parte de la crítica literaria que se dedica al estudio de la obra de Matute se enfoca en el análisis de los siguientes temas recurrentes: La Guerra Civil, los elementos autobiográficos, las referencias religiosas, y el mundo infantil. Este último enfatiza otros temas que también forman puntos de enfoque crítico como la soledad, el complejo de Peter Pan, las injusticias sociales, la incomunicación, y el rito de paso. Los trabajos dedicados a las obras neo-caballerescas de Matute prestan especial atención a la inspiración de la autora en la biblia y en los cuentos de hadas. Esto se evidencia con su incorporación de los temas apocalípticos, los personajes y estructuras narrativas que hacen guiño a sus héroes narrativos: H.C. Andersen, los hermanos Grimm, Charles Perrault, Lewis Carroll y J.M. Barrie. El ambiente fantástico de los cuentos de estos autores dio lugar a un mundo que presenta una universalidad social que se alcanza con un ambiente medieval imaginativo el cual enmarca las novelas neo-caballerescas de Ana María Matute.

CAPÍTULO V

EL MARCO MEDIEVAL

El marco medieval establece los fundamentos para las demás características que serán examinadas en el presente trabajo de las novelas neo-caballerescas de Ana María Matute. *A Handbook to Literature* define el medievalismo como, “A spirit of sympathy for the Middle Ages along with a desire to preserve or revive certain qualities of medieval life” (282). Según esta definición, los libros de Matute son anti medievales dado que presentan los elementos y el estilo de vida medieval de manera inhóspita, grotesca y excesivamente violenta. No obstante, los romances medievales y los libros en cuestión de Matute comparten un número de características básicas, Pérez afirma sus similitudes: “similar settings, characters, time frames, and motifs such as enchantment, dragons, talking animals or magical objects and quest patterns” (“More than” 502). Matute hace constar que entró en la literatura por los cuentos de hadas y que “el noventa por ciento de ellos ocurre en la Edad Media” (Sanz, “Ana María” 16). El mismo marco medieval no sólo facilita la inclusión intertextual de sus queridos cuentos de hadas, que se examinará en el capítulo seis, sino que proporciona una facilidad creativa; Matute afirma, “para mí el mundo medieval es una especie de fuente de ideas de imaginación” (Matute, Personal). Este mundo medieval también sirve de plataforma para otras características que aparecen en la gama neo-caballeresca matutiana: facilita un mensaje universal y atemporal, Matute confirma que “aunque sean medievales tienen una protesta social,” y representa las preocupaciones del presente de su escritura, el final del siglo

XX, con un tono apocalíptico dado que, y así reafirma la autora, “toda la edad media es apocalíptica” (Matute, Personal).

En adición a proporcionar las bases para los demás temas neo-caballerescos aquí estudiados, el marco histórico, en este caso de la Edad Media, aparece como característica fundamental para la nueva novela histórica, tronco del sub-género neo-caballeresco. Fernando Aínsa destaca que “la nueva novela histórica se caracteriza por efectuar una relectura de la historia” y que “al hacer evidente el pasado, la ficción resalta la persistencia histórica de problemas y la vigencia de una condición humana que es común a todos los tiempos” (83, 85). Seymour Menton subraya “the demythifying aspect . . . typical of such recent historical novels” (22). El presente capítulo examinará los momentos en que Matute desmitifica y subvierte los valores y percepciones típicos de esta época histórica, característica destacada por Menton. El segundo punto de enfoque se centra en el bestiario medieval y la importancia simbólica que Matute confiere a tres animales en concreto: la cabra, el jabalí y el lobo. Finalmente, este capítulo examinará los componentes mágicos del universo fantástico que forma parte integral del marco medieval matutiano.

El factor vinculante entre *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth* es su ambientación en un terreno feudal medieval: su realidad sucede en los reinos de señores feudales y está centrada en las historias de los caballeros y nobles de dichos dominios. Por tanto, la siguiente afirmación que Suárez Díaz hace de *Olvidado Rey Gudú* se puede aplicar a las tres novelas: “toda la trama . . . aparece desprovista del relieve divino típico medieval” (4). Sin embargo, su redacción fantástica embellece

una realidad poco prometedora que previene del constante e inevitable abuso de los débiles por parte de los poderosos y presagia finales apocalípticos. Estas características se manifiestan de manera original: Matute muestra la corrupción y el desequilibrio social al subvertir los valores caballerescos en sus personajes y desvelar así la rigidez hipócrita del código de honor de los históricamente nobles caballeros.

Una de las características más importantes para Aínsa es la búsqueda “entre las ruinas de una historia desmantelada al individuo perdido detrás de los acontecimientos, [el] descubrir y ensalzar al ser humano en su dimensión más auténtica, aunque parezca inventado, aunque en definitiva lo sea” (85). En el caso de las novelas neo-caballerescas de Matute, el individuo que aparece desnudado de una caracterización históricamente noble, honrado y justo es el caballero. Jacques le Goff comenta sobre la naturaleza del caballero:

El mito es el del caballero prendado de lo absoluto y vengador del oprimido que, a través de las leyendas y de la literatura—y también del cine—, ha sobrevivido en la mentalidad colectiva. En otras palabras, la imagen que generalmente nos hacemos hoy del caballero medieval no es más que una imagen ideal: es, precisamente, ‘la representación que buscaba darse de sí misma la casta caballeresca y que ha llegado, por medio de relatos variados, a imponerse a la opinión.’ (41)

Matute sobrepasa tal imagen ideal; los valores caballerescos convencionalmente aceptados aparecen en sus novelas de manera subvertida y socavada; la autora comenta que “la hipocresía y las maldades han existido siempre, es decir, pregonar unos valores caballerescos nobles, que en el fondo no lo eran” (Matute, Personal).

La crítica que hace Matute de los valores caballerescos aparece en *La torre vigía* por primera vez con el padre del protagonista, rudo y tosco señor feudal cuya familia habitaba un torreón cuyas “estancias eran más bien lóbregas, destartadas y llenas de mugre” (14). Cuando los mercaderes llegaban al pueblo del padre del protagonista, “cundía la sospecha de que [el] padre protegía grupos de salteadores para desvalijarlos,” y los caballeros que podrían poner fin a tales injusticias pierden este papel tradicional: “muy convencidas están las gentes de que los famosos salteadores de caravanas no eran otros que la propia y singular tropa de ex-héroes descalabrados que cobijaba [el] padre” (15). La noble posición del padre del protagonista es condenada también cuando antes de mandar a su hijo al reino del Barón Mohl para vestirse como caballero le aconseja: “me recomendó, entonces, que fuera valiente, leal y honesto. Buen cristiano, defensor de la virtud y enemigo implacable del mal” (54). El padre le encomienda todos los valores que uno asocia con un noble caballero, pero incluso el joven protagonista reconoce su hipocresía; continúa con su reflexión sobre el consejo paterno: “y (por decirlo de una vez, aunque él así no lo manifestara) que aspirase en esta vida a encarnar una imagen totalmente contraria a la suya propia” (54). Al llegar al castillo del Barón Mohl, el protagonista se encuentra con sus tres hermanos ya nombrados caballeros, cuya descripción sugiere que no recibieron o no se adhirieron al mismo consejo que él recibió: “inseparables entre sí, hoscos hacia el resto del mundo. Valientes hasta la crueldad, temerarios hasta la insensatez” (59). Son estos caballeros hermanos que, por lo que sólo se puede explicar cómo envidia, matan al protagonista, su hermano.

Los valores caballerescos socavados no se limitan a la familia varonil del protagonista; desde el más alto del escalón feudal en las tierras de la novela, no existe caballero artúrico idealizado ni príncipe azul, al contrario, un monstruo rival del caballero, el ogro, es la imagen suprema del caballerismo: el Barón Mohl. Aunque guardado y refinado, estas cualidades solo contribuyen a su calculada y fría maldad. El Barón lleva al cuello una cadena de oro con los “signos de la Caballería” pero su persona carece de todos los valores históricamente asociados con tal: el protagonista lo describe como señor “tiránico e intolerante; [que] aflor[a] la retenida crueldad en todos sus gestos y acciones” (114); señala los intereses pedófilos del Barón: “no revestía para mí ningún secreto el que mi señor no hiciera distinción entre uno y otro sexo, entre los adolescentes de su elección” (117); y describe su impiedad como guerrero durante las batallas contra los seguidores del Conde Lazsko: “Negro y alto entre los gritos de sus hombres, Mohl atravesaba los cuerpos con su lanza, y acudía, con júbilo, a aquellos que con mayor furia venían a su encuentro, . . . furia sin honor, ni gloria, ni belleza” (148). Los caballeros del Barón, al igual que su señor, carecen de los escrúpulos caballerescos. De los caballeros de su corte que el Barón elige para supervisar la investidura del protagonista, selecciona los cinco “a fuer [*sic*] de suponérseles tan generosos como honrados, y honorables como honestos” (185), el protagonista los contempla y reflexiona:

[F]ui recordándoles en sus habituales afanes: ingurgitando cerveza a tragos ruidosos . . . hasta tambalearse, o—cuando menos—vomitar . . . cometiendo toda clase de abusos sin sombra de disimulo, en personas o contingencia capaces de satisfacer su avaricia o su brutal naturaleza: apaleando a troche y moche a cuanta miseria, debilidad o desventura cayera bajo su codicia o su simple fuerza; sonándose a manos llenas; orinando sobre la esterilla de

juncos que tan cumplidamente cubría el suelo de la sala de ágapes; y un sinnúmero de cosas parecidas. (186)

El personaje del Barón Mohl y los demás caballeros que pueblan *La torre vigía* personifican el anti-caballero, y representan este personaje histórico en una dimensión grotesca y exagerada que desmitifica la pureza y nobleza de su percepción histórica.

Igual que ocurre en *La torre vigía*, los valores caballerescos están radicalmente subvertidos en *Olvidado Rey Gudú*. Abundan los ejemplos del abuso de poder por parte de los nobles y la falta de honor y justicia por parte de los caballeros, pero lo que más socava las virtudes caballerescas es la lujuria de la estirpe real de Olar. Según *A Handbook to Literature*, el amor cortés se define como “a philosophy of love and a code of lovemaking, . . . according to the theory of courtly love, falling in love is accompanied by great emotional disturbances. . . . his [el amante] condition improves when he is accepted, and he is inspired by his love to great deeds” (111). Tres aspectos del amor cortés, según C. S. Lewis, citados en la *Encyclopedia of Medieval Literature*, incluyen: la humildad, la nobleza y la infidelidad (160). Al examinar cada aspecto propuesto por Lewis se puede apreciar su ausencia o subversión por parte de los personajes reales de Olar.

De la humildad, la enciclopedia destaca que el amante “must be humble and must serve the lady . . . he is unworthy of her and can only win her love through long

service and faithful adherence to her wishes and commands” (160). Así es el caso de Almíbar,² hijo del poco humilde Sikrosio quien lo engendra violando a la hada-esposa del herrero real. Almíbar desarrolla un amor profundo no correspondido por su amante Ardid,³ quien igualmente amaba sin correspondencia a Volodioso. A pesar de sus esfuerzos de humillarse y cumplir con sus deseos para así ganar su amor verdadero, Almíbar jamás llega a satisfacer a la reina Ardid, quien se aprovecha de su amor desesperado. Al ver a su querido y viejo Almíbar después volver de la Isla de Leonia, Ardid exclama “con inconsciente crueldad, ‘¡Cómo va vestido! ¡Qué mamarracho, qué carencia de buen gusto, dignidad y buen sentido...!’” (615). Almíbar, humillado, trata de reparar su apariencia y así complacer a su amada Ardid pero “en lugar de mejorar su aspecto, éste se empobrecía cada vez más . . . cuanto más se afanaba en ello, más ridículo y hasta grotesco antojábasele a Ardid” (616). Almíbar es el único personaje masculino que ama desesperadamente, los demás personajes que padecen de un amor no correspondido incluyen a Ondina quien ama a Predilecto, y Gudulina que casi llega a romper el hechizo de la incapacidad de amor de Gudú pero que fracasa.

² Almíbar adquiere su nombre por su naturaleza dulce y simple y “no habiéndole bautizado sus padres, todos empezaron a llamarle Almíbar, y con ese nombre vivió y murió” (*Gudú* 54). Para más información sobre la onomástica en las novelas caballerescas de Matute, ver: Aguilar González.

³ Ardid adquiere su nombre por el Hechicero por su astucia e inteligencia. En una entrevista personal con Matute, la autora dice que “Ardid significa trampa, pero es más que trampa, es como una trampa de categoría” (Matute, Personal). Para más información sobre la onomástica en las novelas caballerescas de Matute, ver: Aguilar González.

El segundo aspecto del amor cortés según Lewis es que “only the truly noble can love” (Ruud, 160); así es el caso de Predilecto en su amor por Tontina.

Predilecto es el único de los caballeros en *Olvidado Rey Gudú* que representa al caballero virtuoso, honrado y justo. Irremediablemente fiel a su medio-hermano Gudú, Predilecto cuestiona su servicio a Gudú cuando éste manda a Tontina a la hoguera: “quise ser un hombre y valiente caballero; un fiel, intachable y leal caballero: y sólo fui hombre estúpido”; Amer, su viejo maestro le responde, “Nadie más noble, fiel y generoso que tú. Nadie en el mundo, tenlo por seguro” (542). Con respecto a su medio-hermano, si solo los realmente nobles pueden amar, la incapacidad de amar de Gudú, por defecto, coincide con su falta de carácter noble. Como el único caballero noble en la descendencia real de Olar, Predilecto cumple con la definición de Lewis de que solo los verdaderamente nobles pueden amar; y así es la descripción de su primer encuentro amoroso: “se amaron de tal forma, que en mucho tiempo—antes y después de ellos . . . no llegarían a amarse igual dos criaturas humanas” (529). El amor entre Predilecto y Tontina no solo se considera amor cortés por su índole humilde y noble sino también porque es un amor prohibido e infiel.

El tercer aspecto del amor cortés que detalla Lewis es la infidelidad: “a reaction to the nature of medieval marriage among the nobility: if a woman had virtually no voice in choosing her husband, she had complete freedom in choosing her lover” (Ruud 81). Tales parámetros coinciden con la definición del amor cortés de *A Handbook to Literature*: “He and his lady pledge each other to secrecy, and . . .

according to the strictest code, true love was held to be impossible in the married state” (111). La *Encyclopedia of Medieval Literature* nombra al esposo “the jealous one” cuyo conocimiento de la infidelidad de la esposa guardaba malas consecuencias; cuando Gudú se entera del amor que Tontina⁴ tiene por otro ordena su ejecución en la hoguera “a ser posible con leña verde” (519). No obstante, los casos de adulterio y lujuria por parte de Gudú y sus parientes abundan en la novela: Sikrosio practicaba un “bandolerismo enmascarado” donde violaba a las jóvenes de su margraviato aparte de la mencionada violación a la hada-herrera (58); Volodioso engendra a los hermanos Soez—el más lujurioso siendo, como su nombre indica, Furcio—, seduce a la joven Lauria después de matar a toda su familia, y rechaza el amor de Ardid por una mujer de las estepas cuyas intenciones de matarle no mancharon su obsesión por ella ya que “no era una mujer tan sólo, . . . era la pasión de conquistar lo desconocido” (189); y con tan sólo doce años, Gudú inicia sus numerosos encuentros lujuriosos al visitar un prostíbulo dado que no quería comenzar su vida sexual con “una de esas mujeres de la Corte” (279). Tales instancias desmitifican el “amor caballeresco” que alza las virtudes del amante-héroe y subvierten la imagen de “Courtly Love” según Sarah Kay quien hace constar

⁴ La naturaleza inocente e ingenua de Tontina se ve reflejado en su nombre, a pesar de la historia que Ardid inventa para convencer a Gudú de otra manera: “en su país, no significa lo mismo que en el nuestro” (326). No obstante, después de un dormir prolongado, el personaje se madura; el Maestro explica, “la Princesa Tontina ha abandonado a Tontina sin dejar de ser Tontina” (*Olvidado* 443). En la página 153 del presente estudio se analiza las implicaciones del dormir prolongado de Tontina y otros personajes femeninas de diferentes cuentos de hadas. Para más información sobre la onomástica en las novelas caballerescas de Matute, ver: Aguilar González.

que el concepto “emphasizes a link between love, its social setting (the court), and its ways (courtliness): the set of social qualities skills required for distinction at court, and which include refined speech, elegance of manner and dress, cheerfulness and deference” (Kay 84). La lujuria no existe en la misma medida en *Aranmanoth*, pero sigue existiendo el amor cortés.

Los niños en *Aranmanoth* están sujetos a las mismas reglas del amor cortés según las definiciones aquí incluidas. En un matrimonio concertado entre Orso y Windumanoth, los dos se encuentran irremediabilmente infelices. Cumpliendo con las órdenes de su señor, el Conde, Orso encarga a su hijo Aranmanoth de ser el guardián de Windumanoth y los dos se enamoran. Adhiriéndose a los deseos de Windumanoth, Aranmanoth la lleva en busca de su patria sureña pero jamás llegan a su destino. Cuando Orso se da cuenta de la traición de su hijo y su esposa, ordena ejecutarlos más por orden del conde que por sus propios deseos. El amor cortés entre Aranmanoth y Windumanoth enmarca el ambiente del romance caballeresco y no desmitifican las percepciones guardados de éste; no obstante la actitud y acciones de Orso sí se oponen al ejemplar caballero.

Desde su encuentro con el hada con la que engendra a Aranmanoth el texto sugiere la homosexualidad de Orso: “era la primera vez que tenía a una mujer . . . entre sus brazos. Hasta aquel momento, el muchacho había tenido pequeños amoríos, especialmente con sus camaradas más jóvenes” (17). Orso sólo se casa cuando el Conde insiste en que lo hiciera, pero no sin evidenciar su incomodidad con la idea: “Las mujeres, en general, no me gustan” (34). Cuando llega el momento de

casarse con Windumanoth cuando el Conde definitivamente concierta su matrimonio, "Orso se estremeció y miró a su señor con ojos que, más que ojos, eran una súplica" (37). Un periodo significativo de tiempo pasa antes de que consuma el matrimonio y para poder hacerlo Orso primero se emborracha: cuando vuelve de sus batallas junto al Conde, Aranmanoth "se acercó a su padre para recibir el acostumbrado beso de bienvenida, [cuando] percibió el aroma de los viejos vinos" y solo "aquella noche llamó a Windumanoth a sus aposentos" (125-6). Cuando Orso descubre del amor prohibido entre Aranmanoth y Windumanoth reflexiona con pena sobre los "momentos hermosos y llenos de placer al lado de otros muchachos allá en el castillo del Conde y, sin embargo, se daba cuenta de que todos aquellos instantes estaban prohibidos, espiados, amenazados" (171).

La homosexualidad sugerida de Orso, Señor de Lines, desmitifica al idealizado caballero varonil pero no necesariamente según los estudios de Christiane Marchello-Nizia, "para quien, en el amor cortesano, la mujer, muchas veces, no sería más que la máscara de un hombre joven: 'En esa sociedad militar, ¿no sería en verdad el amor cortesano un amor entre hombres?'" (Le Goff 47). El arrepentimiento de Orso por la ejecución de su hijo y su amante ejemplifican un lado vulnerable del hombre caballero no representado anteriormente.

Estos ejemplos del amor cortés remarcan y reiteran el marco medieval de las obras neo-caballerescas de Matute. Mientras concuerdan con ejemplos de los romances caballerescos como el amor entre Lancelot y Ginebra o Tristán e Isolda, que se destacará en el capítulo seis, los ejemplos aquí incluidos de Predilecto y

Tontina y de Aranmanoth y Windumanoth, desmitifican las percepciones caballerescas al contrastar con la lujuria de Gudú y el homoerotismo de Orso, dos representaciones de amor inexistentes en los libros de caballería.

La presencia de animales con claro papel simbólico en la Edad Media alimenta a la ambientación medioevo de Matute. La manifestación literaria de animales en la época medieval y en la contemporánea provee un paralelismo interpretativo que añade a las capas simbólicas de las obras neo-caballerescas de Matute. En su estudio del bestiario medieval MS. Bodley 764, Alison Syme señala la función didáctica y simbólica de los animales durante la edad media:

Psychoanalytical approaches to the bestiaries reveal levels of meaning present in both texts and images that often harmonize with medieval notions of good and evil, sin and salvation, but that nevertheless are covertly presented under the guise of spiritual guidance. This dovetailing of medieval and modern perspectives helps bring to the fore the presence of certain themes central to the didactic function of bestiaries. . . . (163-184)

Matute incluye en sus libros neo-caballerescos tres animales que tienen una fuerte presencia en los bestiarios medievales: la cabra, el jabalí y el lobo. La aparición de precisamente estos animales y no otros no es por casualidad y anotar los significados simbólicos que adquieren enriquece altamente la lectura de las novelas neo-caballerescas de Matute. Aunque casi siempre aparecen los tres animales en las obras aquí estudiadas, se resaltaré sólo uno en cada novela de la siguiente manera: la cabra en *La torre vigía*, el jabalí en *Olvidado Rey Gudú*, y el lobo en *Aranmanoth*.

En *La torre vigía* la cabra aparece varias veces en conexión con el padre del protagonista; Glenn señala, "Particular importance is given to the goat to which the

narrator's father prays in a vestige of some half-forgotten pagan rite, and to the dragon. The fearsome dragon of Revelation, with its seven heads and ten horns . . . and is identified with Satan" (24). La aparición de la cabra en los libros de Matute con la descripción de sus ojos amarillos suele coincidir con la del dragón—descrito con el mismo color—animal fantástico cuyo simbolismo se desarrolla en el capítulo ocho del presente trabajo. En el siguiente extracto de Debra Hassing se puede apreciar mejor las connotaciones que tiene este animal, la cabra, y empezar a vislumbrar la posible relación que guarda con el padre del protagonista en *La torre vigía*:

The bestiarists state that wild goats are stubborn, lascivious animals, always eager to mate, with eyes so full of lust that they look sideways. Thus, goats are compared to those who follow the depravities of the devil and clothe themselves in the shaggy hide of vice. These early descriptions of the goat doubtless informed later convictions that the devil sometimes took on a goat's form for the purpose of copulating with women (71-97).

En las primeras descripciones del padre, el protagonista señala no solo la infidelidad de su progenitor—"mi padre vivía en alborozada . . . promiscuidad con algunas jóvenes villanas, que tomaba para sus recreos. De manera que obligaba a mi madre . . . a abandonar de continuo, tanto su mesa, como su lecho" (16)—sino también su plena lujuria siniestra:

Había días en que una lujuria vana y estólida se apoderaba de los otrora violentos apetitos carnales de mi padre. Enviaba entonces a su destartalada tropa a la busca y captura de alguna descuidada o inocente habitante de los contornos. Una vez ésta hallábase, de grado, por fuerza, o apáticamente sumisa en su presencia, sentábase sobre la mesa (como si de otra oca se tratase) con toda su pandilla en torno, . . . pellizcaba con sus deditos rechonchos de uñas negras ora aquí, ora allá la carne de la mujer. Y caía finalmente en una furia inane que, por lo común, degeneraba en llanto. (38)

Los deseos carnales del padre no son las únicas características que coinciden con las connotaciones lujuriosas asociadas con la cabra, su descripción física también concuerda con este animal; *The Penguin Dictionary of Symbols* describe la cabra: “an unclean beast, obsessed by the sex drive . . . reduced to an emblem of the accursed, a sign which was to come into its own during the Middle Ages” (435). Esta suciedad se evidencia en las uñas negras de la cita anterior entre otras descripciones hechas por el narrador que lo describe “sin el menor vestigio de apostura, ni aun decencia” (13), “feo por naturaleza” (39), y “totalmente repulsivo” (53). Tales descripciones no abarcan la pestilencia y penosa imagen del padre en su lecho de muerte que se detalla en el capítulo siete del presente trabajo.

Otro aspecto de la cabra que el protagonista enfatiza en sus descripciones son sus ojos amarillos.⁵ Igual que las connotaciones diabólicas de la cabra, el color ocular del animal refuerza tales evocaciones satánicas: “Yellow is . . . the most burning of all colours in its intensity, violence and almost strident shrillness . . . it gives place to Satan’s sulphurous influence. . . . Yellow was associated with adultery since the sacred bonds of marriage had been snapped just as Satan had snapped the bonds of divine love” (Chevalier 1137-39). No es coincidencia que la muerte del padre, cubierto de “úlceras [que] supuraban un jugo amarillento y pestilente,” es presenciada por la cabra cuyas pupilas amarillas proyectan una “mirada pálida y

⁵ Ej.: “Pero hallé fijos en mí los ojos amarillos de la misteriosa cabra” (40). “Volví el rostro, y hallé las pupilas amarillas y redondas de la vieja cabra” (54). “En la penumbra lamida por el fuego de la estancia, relucían las amarillas pupilas de aquel animal . . . que veneraba mi padre” (79).

fosforescente, casi humana” (*La torre* 53-54). Esta descripción del padre leproso y moribundo concuerda con la asociación a la muerte del color amarillo: “It also heralds decrepitude, old age and the approach of death, and ultimately yellow becomes a substitute for black” (Chevalier 1138). La cabra aparece como animal simbólico en *Olvidado Rey Gudú* también pero el enfoque para la discusión de esta novela se centrará en el jabalí.

El jabalí es otro animal que ejemplifica la promiscuidad de los señores feudales que aparecen en los libros de Matute. Cirlot describe el animal (“boar”) como “a symbol of intrepidity, and . . . licentiousness” (30), mientras su descripción de este animal castrado (“hog”) también concuerda los deseos carnales: “a symbol of impure desires, of the transmutation of the higher into the lower and of the amoral plunge into corruption” (149). El vínculo que Matute crea entre la estirpe central de la novela y el jabalí tiene su mayor representación con Volodioso en el capítulo siete, titulado “La muerte del Jabalí.”

Según Richard Tames en su estudio *Caballeros Medievales*, “la caza servía de preparación para la guerra. . . . También [los caballeros] ponían a prueba su valor frente a jabalíes y lobos, además de fortalecer la resistencia física” (6). Tales propósitos preparatorios o fortalecedores de los caballeros medievales descritos por Tames se ven socavados en la caza del jabalí por Volodioso en *Olvidado Rey Gudú*:

Ahora en tiempos de paz, [Volodioso] practicaba la caza con asiduidad un tanto obsesiva, y el otoño era la época más propicia para ir al jabalí. . . . [Volodioso] No sabía que para nadie resultaba un secreto la creciente

cortedad de su vista. Los aduladores cortesanos ponían los blancos tan cerca de sus narices, que ciego debería estar para no alcanzarlos. (231)

La ayuda de los cortesanos para cazar el jabalí frente a su discapacidad visual mancha la caballerosidad de Volodioso y evidencia una nobleza decrepitada y avergonzada. No obstante, su edad avanzada ni su minusvalía ocular no frenaron su impulso sexual: “Aparte de esta debilidad, las fuerzas no le habían abandonado, hasta el punto de que en la Corte tres mujeres gozaban de sus favores, mucho más repetidamente de lo que su edad y venerables canas hacían presumir” (231). El pasaje anterior ejemplifica la conexión simbólica entre la lujuria asociada con el jabalí—señalado por Cirlot—y la promiscuidad, incluso debilitado y viejo, de Volodioso.

No obstante, incluso su Puesto Real “desde donde mejor—y con más seguridad—podía considerarse infalible el blanco” (233), no le provee ventaja suficiente para cazar al jabalí ni proporciona la protección suficiente para escapar la carga inesperada de la criatura: “El Jabalí Rey, que tan sorprendentemente y sin apenas hostigación tomó la ruta hacia una muerte doblemente real. . . . Con fiereza, de Rey a Rey, derribó a Volodioso de su asiento, le clavó en garganta y pecho sus enormes colmillos” (236). Abundan las similitudes y los paralelismos simbólicos entre el Rey del Bosque, el jabalí, y el Rey de Olar, Volodioso, hasta el punto de confusión textual entre el personaje y el animal. Chevalier y Gheerbrant señalan que, a pesar de su naturaleza lujuriosa y sucia, en algunas culturas el jabalí se considera como símbolo de nobleza: “the boar is the symbol of all that is noble” (105). Matute describe el jabalí comparándolo a Volodioso: “el jabalí en cuestión . . .

usufructuaba prestigio y vejez paralelos a los del Rey—, al igual que Volodioso, era animal de gran valor y baqueteada experiencia” (236). En adición a las características compartidas por los dos, la última imagen de Volodioso y el jabalí—el “revoltijo que, insólita y promiscuamente enlazados, ofrecían ambos reyes” (237)—añade otro vínculo curioso entre ambos que asemeja a una imagen del bestiario Bodley 764 que describe Alison Syme:

[The] image of the boar shows two sequential bloody penetrations that entangle the hunters [Volodioso] and the hunted [el jabalí]. The open, bleeding wound of the boar suggests the female genital opening penetrated by the hunter’s spear or by the other hunter’s knife, especially since the latter hunter is lying directly underneath the boar while thrusting his knife into the belly. This, then, is another example of foregrounding ‘genitality.’ Interestingly, the accompanying text states that the boar signifies the fierceness of the rulers of this world. (163-184)

La muerte de Volodioso por el jabalí desencadena el cambio de poder; el paso de la corona a Gudú de su padre también concuerda con la mitología folclórica del jabalí según Chevalier y Gheerbrant: “The boar is taken, or driven, away, by a warrior . . . Herakles (Hercules) takes the Erymanthian boar; Meleager, helped by Theseus and Atalanta, hunts the Calydonian boar. Hear, quite clearly, is a species of cyclical symbolism, one reign giving place to another” (105). El episodio de Volodioso y el jabalí no solo crea una analogía entre los dos sino que los mezcla y los confunde hasta que el animal—y todas sus cualidades aquí analizadas—se convierte en metáfora del mismo Volodioso.

El lobo aparece como leitmotiv en toda la obra de Matute; Flores-Jenkins comenta, “ocupan un lugar prominente los animales, preferentemente el lobo. En

efecto, aparece en incontables símiles y en muchas ocasiones toma contenido simbólico. Es importante notar que en este caso la correspondencia es mutua, esto es, no sólo el hombre representa al lobo, sino también éste a aquél” (188). En una entrevista personal con la autora, Matute comenta sobre su fascinación con el animal: “me atraen y me dan miedo, es una cosa curiosa . . . el lobo no ataca si tu no lo asustas y si no tiene hambre” (Matute, Personal). En la mayor parte de la trilogía neo-caballeresca el lobo tiene connotaciones voraces y violentas, no obstante el lobo Aranwin en *Aranmanoth* presenta una imagen más dócil y domesticada del animal, aunque todavía presagia el final fatal de los protagonistas.

Aranwin aparece por primera vez como cachorro, un regalo para Windumanoth de Aranmanoth cuyo padre lo guardó después de cazar a su madre loba. Aranmanoth comenta que el cachorro es “de la raza más depredadora” pero que “si se encuentra amado y bien tratado, esa peligrosidad no llegará a manifestarse nunca” (65). Así sucede, criado en el amor, la naturaleza dócil de Aranwin nunca llega a manifestar un rasgo de violencia a lo largo de la novela. Todavía el lobo Aranwin lleva al final mortal de los protagonistas, no por el odio violento asociado con el animal sino por el amor leal que tiene por sus dueños; como fugitivos perseguidos por el Conde y Orso, el mayordomo sugiere dejar que Aranwin los dirigiese ingenuamente a su escondite en el bosque. Tal final corresponde con la introducción del lobo Aranwin que coincide con los deseos de Windumanoth de entrar en el bosque. Esta concordancia, especialmente el desenlace final, corresponde con canciones funerarias de la Europa medioevo: “In Europe one of the

wolf's recognized duties was that of conductor of souls. Evidence of this may be found in the words of a Romanian funerary song: 'the Wolf knows the way through the forest and will bring you along a smooth path to the King's Son in Paradise'" (Chevalier 1121). Las representaciones simbólicas del lobo en la obra de Matute son numerosas y diversas, tanto en sus obras ambientadas en la España contemporánea como en sus obras neo-caballerescas. Más allá de la conexión simbólica medieval del lobo Aranwin en *Aranmanoth*, el lobo también se halla en numerosas ocasiones relacionado con el apocalipsis, tema que se explora más a fondo en el capítulo ocho del presente trabajo.

En su discurso del 18 de enero de 1998 en la Real Academia Española donde recibió el asiento K, Matute defiende la fantasía literaria: "Cuando en literatura se habla de realismo a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad porque . . . nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad" ("En el bosque" 23-24). La obra temprana de Matute, los libros neo-realistas o sociales, siempre han tenido trazos de fantasía pero en sus novelas nunca se manifiestan a la escala que adquiere en sus obras neo-caballerescas. Matute se ampara en la fuerte relación entre la fantasía y el mundo medieval:

[S]i uno quiere escribir un libro . . . que transcurra en esas épocas, no puede prescindir de los seres fantásticos, porque sería un libro falso. Es decir, la Edad Media era un mundo cruel, . . . pero también era mágico, también era muy espiritual y también la gente creía profundamente en los elfos, en los duendes, en las hadas. (Sanz, "Ana María" 17)

Por tanto, el marco medieval no sería completo sin la inclusión de la magia, que según J. R.R. Tolkien en su ensayo "Fairy-Story" advierte una clausula con que

Matute cumple: “the magic itself must . . . be taken seriously, neither laughed at nor explained away.”

Los libros neo-caballerescos de Matute crean un mundo aparte, medieval y por tanto fantástico pero el universo imaginado por la autora va más allá del simple terreno caballeresco mágico. Gloria García Rivera destaca la importancia de *Olvidado Rey Gudú* por la ingenuidad imaginativa y coloca la novela junto a *El Señor de los Anillos* de Tolkien, entre otros, en un grupo de novelas que también exhiben lo que ella denomina paracosmos. Un término empleado por Silvey y Mackeith en la psicología infantil para describir las narraciones de niños que escriben “sobre islas o países inventados, compañeros imaginarios, aventuras de toda clase, etc.” (García Rivera 64). Aplicado a la literatura, el paracosmos se caracteriza “como forma de fantasía elaborada que se orienta a construir mundos completos” (García Rivera 64). La característica del paracosmos más importante para el presente estudio es la cosmología propia, definida por Martos Núñez y Bravo Gaviro como “la relación con el mito fundacional o etiológico, que se evidencia en la creación de un mundo autoconsistente” (23). Aunque más aparente en *Olvidado Rey Gudú*, las características del paracosmos se pueden apreciar también en *La torre vigía* y *Aranmanoth*.

La torre vigía comienza con el nacimiento del protagonista “en un recodo del Gran Río, durante las fiestas de la vendimia” (11). Con ésta, la primera línea del libro, Matute establece la ubicación singular e importante de sus libros neo-caballerescos: el Gran Río y el sur, deducido por la vendimia. Una conexión temática

entre las tres novelas neo-caballerescas de Matute con respecto a las viñas del sur es su abandono por los protagonistas de cada libro: el protagonista de *La torre vigía* es enviado al norte para vestirse como caballero, Ardid se aventura hacia el norte para vengarse de Volodioso, y Windumanoth viaja norte a Lines para su matrimonio consentido con Orso. Es de especial interés señalar de *La torre vigía* el Gran Río, con mayúscula, la cosecha anual de la vid, y el terreno estepario (adjetivo poco común para describir las tierras españolas) como elementos que reaparecen tanto en *Olvidado Rey Gudú* como en *Aranmanoth*. Aunque no comparten personajes⁶ o historias, las tres novelas sí comparten la misma ubicación imaginaria cuya visualización se facilita con el mapa en *Olvidado Rey Gudú*. La inclusión de este componente iconotextual que define el terreno caballeresco matutiano, sirve como otro elemento que caracteriza no sólo *Olvidado Rey Gudú* como paracosmos, sino a las tres novelas como tal, dada inclusión de los mismos lugares en las otras dos.

Dentro de las fronteras demarcadas en *Gudú* de las tres novelas, habitan un sinnúmero de personajes mágicos; esta población es menos abundante en *La torre vigía*, donde los seres fantásticos se limitan a brujas y ogros. Igual que Matute señala de la Edad Media las creencias en los personajes fantásticos, los poblados que ejecutan a las brujas en *La torre vigía* llevan a cabo tal acto de violencia juzgando que realmente fueron culpables por las desgracias inexplicables que plagaban sus

⁶ Afirmación que se discute en el Capítulo VI.

tierras. No obstante, el protagonista, que narra póstumamente y por tanto desde una posición privilegiada, las reconoce por las pobres campesinas que realmente eran: “eran, según vi de inmediato, dos mujeres, madre e hija, que habitaban en la linde de los bosques . . . sólo poseían una cabra, de cuya leche y quesos se alimentaban, y solían dedicarse a cortar y vender leña . . . a pesar de tan calamitosa existencia, no movían a las gentes a compasión alguna, sino todo lo contrario” (19). Con el mismo ojo privilegiado en que discierna la naturaleza de las brujas, el protagonista percibe al Barón y la Baronesa como ogros.

Abundan las características compartidas entre la Baronesa y la ogresa, Selva, de *El verdadero final de la Bella Durmiente*, similitudes que desarrollarán en el capítulo seis de este trabajo. Una de las semejanzas más importantes para la naturaleza de la Baronesa es el canibalismo sugerido: “atiné aún a decirme, como una suerte de explicación que, en verdad, nadie pedía, que la Baronesa no salía a galopar o cazar en el invierno helado, sino a devorar inocentes criaturas” (77). Las descripciones de los encuentros íntimos entre el protagonista de catorce años y la Baronesa refuerzan su sugerida naturaleza caníbal: “sentí sus delgados y agudos dientes sobre mis labios” (77), o los “turbulentos (a fuer [sic] que placenteros) desvaríos. Y también sangrientos. Pues mucho costó restañar de mi muy recorrida piel . . . arañazos y huellas de colmillo” (79). Las acciones violentas del Barón Mohl se asemejan a las de la Baronesa, pero sus obsesiones son pederastas y homoeróticas, como ya se ha señalado. Aunque el protagonista denomina al Barón y la Baronesa como ogros, no es una condición permanente: “mi señora solía dar en

ogresa” (82) o “durante los ratos en que ella daba en ogresa” (83). Por tanto, son humanos que se convierten en ogros por sus acciones monstruosas, siniestras y crueles. Todavía, la existencia de las brujas y ogros para los poblanos de *La torre vigía* es indiscutible y forma parte de su realidad medieval cotidiana.

El rango de criaturas fantásticas en *Olvidado Rey Gudú* es infinitamente más amplio; incluye pero no se limita a hadas, hechiceros, trasgos, silfos, ondinas, elfos, etc. Las leyes que gobiernan estos seres fantásticos es un punto de interés con respecto a la discusión del paracosmos matutiano. Uno de los personajes centrales a la novela es el Trasgo, “tan joven que apenas [llega] a los tres siglos” y cuyo destino se encuentra sometido a las reglas de “contaminación” que pueden acabar no sólo con él sino con todos “de su especie”; según la Vieja Dama del Lago “las dos causas más corrientes de contaminación para un Trasgo son: ‘una, el probar cierto elixir . . . llamado vulgarmente vino. El otro . . . el amor hacia una de las feas criaturas humanas” (122). El Trasgo, irremediabilmente adicto al vino, se vuelve más visible a los humanos acto que resta de su ser mágico y le asemeja al hombre. Tanto el alcohol como el amor hacia Ardid, Gudú y Gudulín (que el Trasgo no distingue del penúltimo) llevan a la perdición del Trasgo.

Otro ser fantástico que, por amor a un ser humano, se contamina y por tanto daña su existencia es la Ondina. Al haber impedido toda posibilidad de amor de Gudú—hechizo mágico cuyos leyes rotos llevan a la perdición de Olar como ya se ha mencionado—Ardid, el Hechicero y el Trasgo deciden convencer a Ondina de tomar una poción mágica que le permite cambiar a miles de formas diferentes para que

pueda satisfacer las necesidades carnales de Gudú sin que éste sea dominado por la atracción sexual. La inocente Ondina, fascinada por el hombre, sólo podía jugar con ahogados sin peligro de contaminación,⁷ pero padecía del apetito de recibir las caricias y besos de un hombre vivo, deseos que el bebedizo remediaría. Rompiendo la cláusula de que no se puede enamorar de criatura humana, Ondina se obsesiona con Predilecto, y una raíz empieza a crecer en su pecho, igual que la raíz que se había formado en el pecho del Trasgo. Dado que Ondina era su nieta, la poderosa Dama del Lago trata de arrancar la raíz que se le había formado, pero ya era demasiado tarde y solo puede borrarle la memoria, acto que provoca la melancolía perpetua de la Ondina que “flotará por todas las orillas del agua, convertida en la tristeza” (549). Las leyes que gobiernan el mundo fantástico de Matute son consistentes y universales, se aplican tanto a los personajes humanos como a los seres fantásticos, como se evidencia con la perdición del Trasgo y la Ondina tanto como Gudú y todo su reino. Tales reglas y parámetros del mundo medieval fantástico de Matute concuerdan con el descrito “mundo autoconsistente” del paracosmos definido por García Rivera (66).

Otro elemento del paracosmos según García Rivera es la creación lingüística; de las narraciones documentadas por los psicólogos Silvey y Mackeith, “hubo casos

⁷ La Dama del Lago, abuela de Ondina y La Gran Fuerza sobre todas las criaturas del Mundo del Subsuelo (121), no tolera la contaminación de los seres fantásticos pero reconoce la fascinación de su nieta, Ondina, por los humanos y por tanto le permite jugar con los cadáveres de hombres muertos sin peligro de enamorarse y así contaminarse. Existen posibles interpretaciones necrófilas en la lectura de este personaje, pero quedan fuera del enfoque principal del presente trabajo.

en que los niños inventaban hasta lenguajes propios” (García Rivera, 64). El ‘lenguaje ningún,’ “un lenguaje tejido en el envés de las palabras,” da aún más autonomía al universo caballeresco de Matute (*Olvidado* 130). Un lenguaje altamente metafórico, el lenguaje ningún aparece hablado por el Trasgo, el Príncipe Once y Tontina en *Olvidado Rey Gudú*, pero se manifiesta también en *Aranmanoth*. En *Aranmanoth* la lengua esotérica está escrita en los árboles en que “cada hoja es una palabra” (75). Aranmanoth, medio hada-medio hombre, es de la misma naturaleza que Almíbar de *Olvidado Rey Gudú*, y consistentes con las leyes naturales del universo neo-caballeresco de Matute, los dos personajes entienden el lenguaje de los pájaros (*Aranmanoth* 77). La fluidez de Aranmanoth en los lenguajes mágicos, por no descontar la presencia de las hadas y los elfos y elementos fantásticos como la lóriga mágica que protege a Orso, forman otro ejemplo del universo medieval fantástico que abarca las tres obras neo-caballerescas de Matute.

Como característica de una tipología neo-caballeresca matutiana, el marco medieval es la más importante dado que delimita las fronteras históricas y de esta manera sitúa o facilita las demás características estudiadas en el presente trabajo: alusiones apocalípticas, la intertextualidad de otros textos históricos, y una crítica social implícita. Los rasgos medievales compartidos por *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aramanoth* que se han destacado aquí se basan en la desmitificación de las percepciones idealistas de los nobles y los caballeros, la reiteración de ésta socavación por los paralelismos entre los personajes y los animales cuyos

simbolismos surgen de la Edad Media, y la magia y la fantasía como elementos inseparables de esta época.

Para Matute, la percepción del príncipe azul es una idealización y no una realidad. La autora dibuja un retrato más fiel de la hipocresía y las maldades de una época romantizada exponiendo los castillos inhóspitos, los nobles codiciosos abusones y, al envés del amor cortés, los caballeros pederastas, violadores u homosexuales. La autora no solo puebla su mundo medieval con estos personajes sino que lo hace más realista aún con la inclusión de animales cuya presencia en la vida del caballero era cotidiana. El simbolismo de estos animales no solo repercute en el ambiente físico del mundo novelesco sino enriquece la lectura de los personajes dado los paralelismos y conexiones metafóricas que la autora entreteja en la historia. Las obras neo-caballerescas matutianas muestran la relación inherente entre la Edad Media y la magia, ya que ésta era una época en que el pueblo creía en los seres, elementos y acontecimientos fantásticos como cosas cotidianas. Matute crea un paracosmos, es decir, un mundo independiente y consistente en tres novelas neo-caballerescas. Tal mundo tiene una geografía propia, se rige por leyes mágicas propias que se aplican tanto a los personajes humanos como a los seres fantásticos, y hasta ha creado cierta especie de lenguaje esotérico.

Aquí se ha examinado solamente la superficie de una variedad de capas que los libros neo-caballerescos de Matute ofrecen. La desmitificación de los personajes tradicionalmente idealizados, la inclusión de animales simbólicos, y la del recurso paracósmico dan más que un simple relieve a lo que se percibe a primera vista como

una novela caballeresca, sacan lo esencial asociado con este género y lo invierten, creando así una especie de imagen en negativo. El marco medieval para las obras neo-caballerescas de Matute es un mundo irremediamente violento, simbólico y fantástico, es decir, una representación realista de la Edad Media según la autora. En el siguiente capítulo se examinará como Matute dinamiza aún más el mundo medieval al explícitamente incluir textos religiosos, cuentos de hadas, libros de caballería y aludir o hacer eco de sus propias novelas.

CAPÍTULO VI

LA INTERTEXTUALIDAD

En su estudio tipológico *Latin America's New Historical Novel*, Seymour Menton menciona la intertextualidad dentro de las seis características que se pueden atribuir a la nueva novela histórica. Menton hace constar que, "Although the theoretical notion was first introduced by Bakhtin, it was 'popularized' by Gérard Genette and Julia Kristeva" (23). La obra de esta última argumenta que los escritores no crean narraciones originales sino que sus obras son el producto de otros textos, discursos, citas, etc. existentes: "a text is a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text" (qtd. en Allen 35). Esta mutación o transformación de textos anteriores se evidencia en las obras neo-caballerescas de Matute y forma parte integral de las características tipológicas del sub-género.

En más de una ocasión la autora menciona su admiración por los escritores de los cuentos de hadas; hasta en la dedicatoria de *Olvidado Rey Gudú* Matute les rinde homenaje: "Dedico este libro a la memoria de H.C. Andersen, Jacob y Wilhem Grimm y Charles Perrault. A todo lo que olvidé. A todo lo que perdí" (7). El aprecio que tiene la autora para estos escritores se evidencia con la inclusión explícita en sus novelas de los personajes, tramas y temáticas icónicas que ellos coleccionaron. En efecto, no es coincidencia que la universalidad temporal exhibida por las novelas neo-caballerescas, que se destaca en el capítulo siete, se deriva de la influencia de los cuentos de hadas sobre Matute; Jack Zipes comenta sobre la naturaleza a-temporal del género: "the most remarkable outcome of the so-called historical studies of

literary fairy tales for children is the sense that these tales are ageless. The best fairy tales are supposedly universal. It does not matter when or why they were written”

(1). La universalidad tanto de las novelas de Matute como de los mismos cuentos de hadas se obtiene a través de la intertextualidad: Matute inserta dentro de sus narraciones ecos, alusiones y reescrituras de textos religiosos, libros de caballería y cuentos de hadas; los Hermanos Grimm, H.C. Andersen y Charles Perrault reunieron, documentaron y escribieron los cuentos folclóricos orales atemporales de sus respectivos pueblos.

Graham Allen comenta sobre la característica social del lenguaje de uno de los padres de la teoría intertextual, M.M. Bakhtin: “Language, seen in its social dimension is constantly reflecting and transforming class, institutional, national and group interests” (18). La formación del cuento de hadas literaria tiene raíces en esta propiedad del lenguaje como herramienta social, Zipes señala:

Almost all critics who have studied the emergence of the literary fairy tale in Europe agree that educated writers purposely appropriated the oral folktale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners so that children and adults would become civilized according to the social code of that time. (3)

Matute reconoce esta tarea de los escritores de los cuentos de hadas y destaca los elementos que proporcionan la universalidad que tienen tales narraciones:

De padres a hijos, de boca a boca, llegaron hasta nosotros las viejísimas leyendas. Pero en esas leyendas, en aquellos ‘cuentos para niños’—que, por otra parte, fueron recogidos por escritores de la talla de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, por ejemplo—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. (“En el bosque” 20)

Esta naturaleza del ser humano en los cuentos de hadas que menciona Matute se puede apreciar también en sus novelas dado que en ellas se incluyen implícita y explícitamente no solo los personajes icónicos de estos cuentos, sino los miedos, amores y morales omnipresentes en la historia humana.

En esta breve introducción se ha puesto mucho énfasis en la incorporación de los cuentos de hadas en las obras de Matute dado que son el ejemplo más explícito de intertextualidad en sus novelas. No obstante, la manifestación de los cuentos de hadas en los libros de Matute no abarcan el alcance intertextual de las obras neocaballerescas aquí estudiadas. *A Handbook to Literature* reconoce los siguientes elementos intertextuales: “allusion, echo, parody and revisión” (251). En efecto, Matute hace uso de todos en mayor o menor grado desde una gama selecta de recursos. En este capítulo se examina primero las alusiones bíblicas en *La torre vigía*. Segundo, se destaca las similitudes entre la ogresa de esta novela y la de *El verdadero final de la Bella Durmiente*—cuento de Charles Perrault, “La Bella Durmiente del bosque,” reelaborado. El principal enfoque del presente capítulo son los cuentos de hadas incluidos explícitamente en *Olvidado Rey Gudú*. Finalmente, de *Aranmanoth* se analiza el eco que la relación de Aranmanoth y Windumanoth hace de algunos textos caballerescos y la re-aparición en esta novela del protagonista de *La torre vigía*.

Aunque su trabajo precede a la publicación de *La torre vigía*, el análisis religioso de Margaret E. W. Jones resulta muy revelador a la hora de entender y localizar los motivos y alusiones bíblicas en la novela.⁸ Jones hace constar que, “Matute often introduces religious or Biblical material to express her personal philosophy or to offer additional insight into character development” (“Religious Motifs” 416). Desde su primera publicación, *Los Abel*, cuyo título evidencia una inspiración religiosa, Matute manifiesta su obsesión por el tema fratricida con un leitmotiv en su obra: los hermanos Caín y Abel. Mientras se examina más adelante el *cainismo* en el capítulo siete, aquí se destaca la alusión bíblica que *La torre* hace con la historia del protagonista y sus tres hermanos que lo asesinan. Tanto en el trabajo de Jones como en el de María Fernández-Babineaux se destacan las hipocresías de los falsos cristianos y las subversiones religiosas que Matute inserta en sus obras. Esta característica se evidencia en *La torre* cuando el pueblo quema en la hoguera a las supuestas brujas, chivas expiatorias por las desgracias recientes del pueblo: “una desconocida epidemia diezmó los rebaños de cabras, cierta lluvia seca y amarilla—Rocío de Satanás—cubría gran parte de los racimos y para colmo, en el intervalo de pocos días, se produjeron varias muertes de niños” (20). Estas desventuras recuerdan al libro del Éxodo y las plagas que sufre Egipto: “la peste gravísima [de] caballos, asnos, camellos, bueyes y ovejas” (Éxodo 9. 3-4), el granizo que machacó

⁸ Jones, Margaret E. W. “Religious motifs and biblical allusions in the works of Ana María Matute.” *Hispania* 51 (1968): 5-16.

“todo cuanto se encontraba en el campo” (Éxodo 9. 25-26), y la muerte de “todos los primogénitos de Egipto” (Éxodo 12. 29-30). La hipocresía religiosa también se presenta en las virtudes falsas de los caballeros cuya máxima manifestación ocurre en el baño ritual del protagonista ante los cinco caballeros de Mohl destacado ya en el capítulo cinco del presente trabajo.

La mayoría de los escasos artículos críticos literarios que analizan *La torre vigía* estudian las manifestaciones bíblicas en mayor o menor grado; los temas religiosos examinados por Janet Pérez, Kathleen Glenn y Ruth El Saffar se especifican directamente en los títulos de sus obras: “Apocalipsis y milenio,” “Apocalyptic Vision” y “En busca de Edén.” Estos trabajos se examinarán con mayor profundidad en el capítulo ocho, pero merecen mención aquí dado que destacan numerosos rasgos intertextuales. Pérez resalta la inspiración bíblica de *La torre vigía*, novela en que “abruma la presencia del *Libro de Revelaciones*, con sus inmensos combates metafísicos, monstruos trascendentes, y números simbólicos, cabalísticos” (“Apocalipsis” 46). Glenn señala los contrastes, la numerología y la geografía como referencias religiosas que Matute hace en *La torre vigía*. Efectivamente, los dualismos que abundan en la novela—blanco/negro, amor/odio, bien/mal—hacen eco de las oposiciones binarias que se distinguen en el Antiguo Testamento—luz/oscuridad, fe/inseguridad, obediencia/desobediencia. El Saffar opina que los dualismos representan las faltas irreconciliables de la humanidad; del auto-sacrificio del protagonista El Saffar señala que el acto “declara, ya conscientemente, que no puede haber asimilación entre ‘la torre’ y ‘la tierra,’ entre las fuerzas del bien y las

del mal” (229). Esta incompatibilidad representa la imposibilidad de alcanzar a Edén, símbolo religioso que se manifiesta constantemente como jardín en la obra de Matute.

Patrick Collard es el primero en poner énfasis en los números simbólicos en *La torre vigía* analizando la representación evolutiva del protagonista, pero Glenn destaca su relación bíblica: “The number 3, obviously, has significant religious connotations, as in the Resurrection, the Trinity, and the Christian graces (Faith, Hope, and Charity)” (26). Glenn señala las numerosas veces que este número aparece durante *La torre vigía*:

In addition to 3 black horsemen and 3 white birch trees, the celebration of the grape harvest lasts 3 days, as does the journey to Mohl’s castle. When the narrator is killed by his 3 brothers, he hears 3 shouts and then feels the tips of 3 lances piercing his body. He loses his voice for 3 days after the árbol de fuego episode and after Mohl kills a former lover. (26)

La apariencia de éste número tanto como otros con connotaciones religiosas como el siete, diez o doce, no es coincidencia sino que forma parte de la gama de referencias bíblicas que Matute incluye en toda su obra.

La torre vigía alude a la Biblia no sólo por su ambientación que Glenn destaca como simbólicamente apocalíptica, sino también por el viaje del sur al norte. Igual a Ardid y Windumanoth, el narrador de *La torre* viaja desde su tierra natal sureña a un terreno norteño, en este caso el del Barón Mohl. Los tres días después de la salida del sur materno del protagonista recuerdan al libro bíblico del *Éxodo*: tres meses después de que Moisés lidera a Israel desde Egipto a la Tierra Prometida, llega a Sinaí. El Monte Sinaí sirve de local de aproximación entre Dios y los israelís, igual al

protagonista que encuentra una posición elevada en la torre que le proporciona acercamientos divinos: “tal como la noche se desprende del día, se alejaron el terror y las tinieblas. Y sentí que la vida renacía de nuevo, con fuerza superior a toda la habida hasta el momento” (166). Otro trayecto bíblico que este camino hacia el norte refleja es el recorrido que Jesús Cristo hace de Belén a Nazaret. Junto con la prevalencia de los dualismos y la numerología simbólica, la importancia de la geografía en *La torre* forma otro recurso intertextual que Matute emplea en sus alusiones y ecos de sus inspiraciones bíblicas.

Entre la publicación de *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* aparece *El verdadero final de la Bella Durmiente*, una reescritura del cuento clásico de Charles Perrault, “La Bella Durmiente del bosque,” publicada por primera vez en 1697. Mientras que la trama básica de *El verdadero final* es fiel a la versión de Perrault, Matute añade una profundidad de la que la narración original carecía. El cuento de Perrault presenta la historia de una princesa cuyo bautismo fue presenciado por las siete hadas del reino que le confieren un don. Una octava hada, que no fue invitada a la fiesta, le regala la muerte al pincharse con un huso de coser, hechizo que fue aminorado por la última de las siete anteriores que solo puede reducir el embrujo a que, en vez de morirse, se quedase dormida durante cien años y que se despertara con la llegada de un príncipe. La historia hasta este punto compone la totalidad de la segunda versión publicada en 1812 por los Hermanos Grimm con título, *La espina de la rosa*. La versión de los Grimm es la más popularmente conocida por la cultura contemporánea debido, en gran parte, al estreno de la película Disney, *La Bella*

Durmiente, que también concluye con el beso del príncipe que despierta a la princesa. Matute rinde homenaje a la versión original de Perrault al contemporizar la segunda parte menos conocida y titularlo "*El verdadero final*." Su reescritura da por hecho que el lector está familiarizado con todos los antecedentes que componen la primera parte de Perrault y el cuento entero de los Grimm, desacreditando la versión acortada de éstos: "Todo el mundo sabe que, cuando el Príncipe Azul despertó a la Bella Durmiente, tras un sueño de cien años, se casó con ella en la capilla del castillo. . . . Pero ignoro por qué razón, casi nadie sabe lo que sucedió después. Pues bien, éste es el verdadero final de aquella historia" (Matute, *Todos* 385).

La segunda parte de la versión de Perrault, el "verdadero final" según Matute, introduce el personaje de la suegra ogresa de la princesa. La Bella Durmiente y el príncipe llegan al reino de éste habiendo dado a luz a una niña y un niño, Aurora y Día. El príncipe se convierte en rey con la muerte de su padre y se ve obligado a defender su reino contra el Emperador Cantalabutte y dejar a su mujer e hijos con su madre ogresa. En su ausencia la ogresa pide a su cocinero, en diferentes ocasiones, que le prepare a sus nietos y a su yerna para cenar. En cada ocasión el cocinero le engaña sirviéndole cordero, cabra o ciervo y salva a la Bella Durmiente y a sus hijos escondiéndolos. Un día al oír a los niños jugar, la ogresa se da cuenta del engaño y ordena la preparación de una olla grande con todo tipo de animal venenoso al que serán arrojados la princesa con sus niños y la familia del cocinero. En este instante llega el rey y su madre ogresa se suicida, tirándose a la cuba.

La reescritura de Matute añade capas narrativas que enriquecen la versión original: narra el camino tenebroso hacia el reino del príncipe, da nombres a los personajes, y añade la historia subyacente de la suegra ogresa. Ausente en la versión de Perrault, el camino hacia el reino del Príncipe Azul de *El verdadero final* atraviesa un bosque cuya descripción concuerda con las características del marco medieval fantástico de Matute; por ejemplo, el bosque es un lugar donde “danzaban las criaturas nocturnas—silfos, elfos, hadas y algún que otro gnomo,” y una vez en el reino la Bella Durmiente tiene la capacidad mágica de conversar con los pájaros y la yedra (Matute, *Todos* 386).

Después del camino largo, cuyo principio primaveral termina en el invierno, la Bella Durmiente conoce a su suegra, La Reina Madre Selva, por primera vez. Aparte de su naturaleza ogresa, Selva comparte muchos atributos físicos con la Baronesa ogresa de *La torre vigía*: Selva es “alta y delgada” con “un rostro delgado y apenas sin arrugas, muy pálido” y que tiene “la piel tan fina que transparentaban las venas” (*Todos* 391-2); mientras la Baronesa “era una mujer alta y hermosísima” cuyo “tez era tan pálida que a menudo parecía transparentar sus huesos” (*La torre* 62). También las dos tienen largos colmillos, y aunque la Baronesa no llega a ser caníbal, la historia de Selva la define como tal desde su nacimiento “con toda la dentadura . . . tan blanca y afilada que . . . fue alimentada con carne picada y casi cruda” (*Todos* 409). Matute ahonda en la profundidad de este personaje no solo al añadir la historia de su nacimiento pero también al torcer algunos detalles de la versión original; por ejemplo, en vez de oír jugar a los niños, creyendo que se los había

comido, Selva los huele, detalle que completa su naturaleza ogresa con instintos animales.

El verdadero final comparte la misma conclusión que “La bella durmiente del bosque,” y más allá de algunas variaciones en la presentación—descripción, estructura y duración—el argumento es igual. Matute emplea la segunda parte del cuento de Perrault como un estarcido sobre el cual amplía, colorea, y detalla con trazos neo-caballerescos. Janet Pérez comenta, “Matute’s ‘prequel’ and extensive, violent ‘sequel’ strip the better-known versión of its innocence, adding the violence and sexuality typical of earlier versions” (“Spanish Women” 62). De esta manera la autora crea una narración más atractiva para la cultura contemporánea y prende luz nueva sobre la versión original menos conocida.

Matute vuelve de nuevo a sus recursos folclóricos para inspiración creativa en *Olvidado Rey Gudú*, obra que no llega a recrear las historias clásicas de Andersen, Perrault o los Grimm, pero que asiente a éstos al incluir sus personajes, tramas o símbolos en su novela. Resaltar los casos intertextuales que se evidencian de manera explícita en algunos casos y a veces de manera inaperciblemente sutil en otros, enriquece la lectura de la obra. A continuación se examina el *Olvidado Rey Gudú* y la manifestación intertextual de “La bella durmiente del bosque,” “Blancanieves,” “Cenicienta,” “Los cisnes salvajes,” “La sirenita,” y “La última perla.”

El juego intertextual que hace Matute con los cuentos de hadas en *Olvidado Rey Gudú* se estrena en la segunda parte de la novela con la llegada de Tontina y su

séquito cuya “nave de su padre bajara desde los fiordos del Norte por el Gran Río” (361). El viaje al sur desde su patria noroesteña ya sugiere sutilmente las tierras danesas y alemanas de H. C. Andersen y los hermanos Grimm. Ardid, el Hechicero, y el Trasgo consultan *El Libro de los Linajes* y eligen a Tontina como esposa para Gudú por su “purísima sangre, auténtico linaje real e intachable dinastía” (312). El Hechicero detalla las raíces del personaje:

[P]or línea materna está emparentada, y es descendiente directa, de aquella Princesa del cabello negro como 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. (326)

La descripción de la pariente materna alude a Blancanieves cuyo ataúd de cristal confeccionado por los siete enanos preserva su cuerpo después de morder la manzana venenosa: “And now Snow-white lay a long, long time in the coffin, and she did not change, but looked as if she were asleep; for she was as White as snow, as red as blood, and her hair was as black as ebony” (Grimm, “Little Snow-white”). La descripción de la princesa pariente paterna de Tontina sugiere ser la Bella Durmiente cuyo destino es detallado así por una hada: “The Princess shall indeed pierce her hand with a spindle; but, instead of dying, she shall only fall into a deep deep sleep, which shall last a hundred years, at the end of which a king’s son shall come and awake her” (Perrault, “Sleeping Beauty”). No es coincidencia que Matute eligiera estas figuras folclóricas específicamente como los parientes de su personaje, pero esta relación se examina más adelante, primero cabe destacar las similitudes que comparte con otro icono folclórico: Cenicienta.

El personaje de Perrault que también se manifiesta en la historia de Tontina es Cenicienta, que pierde su zapato de cristal con las prisas de evitar que el príncipe no vea su vestimenta humilde al llegar la medianoche y romperse el hechizo que le da su apariencia de princesa. Tontina tiene “como de costumbre [perder] un zapato” en momentos que hacen paralelismos simbólicos con el cuento original de Perrault (Matute, *Olvidado* 457). J.C. Cooper comenta sobre el simbolismo del zapato, “The slipper or shoe involves an ambivalent symbolism; it stands both for freedom and being possessed . . . small children ran barefoot until adulthood and freedom from parental authority was marked by wearing shoes” (37). La primera vez que pierde su zapato ocurre cuando Predilecto se va acercando a Olar para casarse con ella en nombre de Gudú quien avanzaba hacia la estepa. Tontina llevaba tiempo en Olar esperando la llegada de Gudú y se cansaba de “jugar a la Boda” con él y se disponía a marcharse, postura que provoca el enfado de Ardid quien se dirige a Tontina recordándole su promesa: “sabéis que vuestro honor os impide una desconsideración semejante . . . no se trata de ningún juego. Es algo muy serio, muy grave y en verdad muy peligroso. Por tanto no me obliguéis a propinaros un castigo” (412). De esta manera, Tontina se ve obligada a casarse contra su voluntad, circunstancia impuesta sobre ella por una autoridad superior/parental representada simbólicamente por la pérdida del zapato/libertad.

Sin embargo, la infancia para Matute también es representativa de la libertad dado que no está sujeta a las obligaciones, formalidades, o responsabilidades propias de la adultez. Cooper señala el lado inverso del simbolismo del zapato: “But

the shoe is also a symbol of control, since possession of it gives power over the person: the bride's shoe gives her into the possession of the bridegroom" (37). La segunda vez que pierde su zapato ocurre después de haberse casado con el representativo de Gudú, Predilecto, a quien ama. Tontina pierde su zapato cuando corre hacia Predilecto que se ve obligado a volver a la estepa con Gudú. La ida de Predilecto, el amor de Tontina, sirve como símbolo del final de la infancia de ésta; antes de que Ardid ayudara a Tontina a cazarse su zapato por última vez le dice, "Espero que ésta sea vuestra última extravagancia. –La última, Señora –dijo Tontina. –Os lo juro" (457). Matute hace una interesante inversión de eventos con la historia de Tontina y el cuento de Perrault: Tontina pierde su zapato por segunda vez corriendo hacia su Príncipe para tratar de impedir su salida, y en el cuento original de Perrault, Cenicienta pierde el zapato huyendo del príncipe quien la persigue.

El último trazo intertextual de la historia de Cenicienta ocurre cuando Tontina ya ha muerto y los hombres de Gudú han ido en busca de su séquito que ha desaparecido como si jamás hubiese existido. En el cuento de Perrault, después de adornar a Cenicienta de lujos la hada madrina le advierte, "not to stay till after midnight . . . that if she stayed one moment longer, the coach would be a pumpkin again, her horses mice, her coachman a rat, her footmen lizards, and her clothes would become just as they were before" (Perrault, "Cinderella"). Cuando el encanto de la historia de Tontina acaba, el lector llega a apreciar la semejanza del estado original de las cosas relacionadas con ella y las del cuento de Perrault; al llegar los soldados de Gudú a la carroza de Tontina solo encontraron espantapájaros cuyas

vestiduras, “pese a su lujosa apariencia, estaban hechas de apolillada y efímera sustancia, que se deshicieron como polvareda, . . . las espadas eran verdes hojas de lirio, . . . [y] de la carroza: pues sólo una corteza de calabaza había en su lugar” (537-8).

La relación intertextual entre Tontina y Cenicienta se basa en la pérdida del zapato, símbolo de la infancia que deja atrás; otra conexión intertextual que exhibe semejante simbolismo se hace con la Bella Durmiente y Blancanieves. Se ha dicho que el parentesco entre los personajes folclóricos y Tontina va más allá de una referencia textual; en efecto, el hecho de que las dos sufren periodos de sueño las vincula simbólicamente al destino de Tontina, personaje que también experimenta un dormir prolongado. El simbolismo de la princesa dormida, según Cooper, es la de una metamorfosis espiritual; Cooper hace constar, “Before the Princess’ sleep her reactions are automatic, naïve and childish; afterwards, on awakening, they are fully conscious and are the controlled actions of the initiated” (101). Después de que la piedra azul—símbolo de amor entre Tontina y Predilecto—se clava en la mano de Tontina causándole “un trance de muerte,” al despertarse Tontina había saltado la “barrera del Plazo Establecido” (Matute, *Olvidado* 442), metáfora de la infancia que concuerda con el análisis de Cooper: “su carácter, antes expansivo y al parecer desprovisto de toda regla que no fuera seguir sus propios impulsos, tornóse serio, meditativo y altamente majestuoso” (493). El rito de paso logrado a través de un periodo de sueño también tiene implicaciones amorosas, señala Cooper:

The Young Princess is the soul (always represented as feminine) subjected to the sleep of seeming death preceding rebirth into a higher state; when it meets the masculine, solar spirit it is awakened to a new life of the soul and the spirit together, female and male united in the Androgyne, the passive and the active combined in the One of perfection. (101)

El amor entre Tontina y Predilecto está simbolizado por la piedra azul rota en dos, mitades que ambos poseen. Cai Xiaojie destaca “las repetidas descripciones de cómo la piedra se clavó en el pecho de cada miembro de la pareja simboliza el amor como espada de dos filos,” y que “después de la muerte de ambos personajes, se añade un final fantástico y ‘feliz’ a la historia amorosa—la unión de los enamorados” (“La infancia” 439-40) que concuerda con el simbolismo psicoanalítico de Cooper:

[E]n 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 . . . y cada una de las dos mitades iban indestructiblemente atada al cuello de ambos muchachos (Matute, *Olvidado* 548)

La Bella Durmiente y Blancanieves no solo figuran en la historia de Tontina como personajes intertextuales sino como referencias temáticas y simbólicas que ofrecen otra dimensión de interpretación del personaje matutiano. Cooper destaca de las folclóricas figuras icónicas lo siguiente: “such heroines as Sleeping Beauty and Snow White are on the verge of womanhood and are as yet unawakened to love”(101); después de su periodo de sueño “la Princesa Tontina ha abandonado a Tontina sin dejar de ser Tontina” (Matute, *Olvidado* 443), es decir, se convierte en mujer por el amor que siente por Predilecto.

Estos dos personajes icónicos aparecen en otras alusiones al linaje real folclórico de Tontina; hilando con Ardid, Tontina aconseja no invitar a las Hadas

Madrinas dado que “siempre queda alguna olvidada, y ésta suele jugarnos malas tretas” (497). La referencia a la hada que no fue invitada al bautizo de la Bella Durmiente y le hechiza es evidente no solo textualmente sino también temáticamente; en su bautizo Tontina recibe de su Hada Madrina el obsequio de “la destrucción de cualquier encantamiento, . . . sólo aniquilado a través del primer beso de amor, ya que no parece que estas cosas tuvieran un resultado demasiado satisfactorio” (131). Los posibles “resultados no satisfactorios” del beso de amor rescate aluden de nuevo a los personajes de la Bella Durmiente y Blancanieves y las posibles interpretaciones realistas más allá del final feliz:

Podría darse la circunstancia—como en el caso de mi augusta tartarabuela—de que la princesa desencantada resultase cien años más vieja que su esposo. Y aunque en su apariencia nada había que lo demostrase, lo cierto es que su mentalidad, aficiones e ignorancia de muchos acontecimientos, llegaron a hacerla, con el tiempo, un tanto cargante para él. Y por lo que respecta a la de la piel blanca como la nieve, oí rumores de que el esposo, que mucho la amaba, tuvo que soportar durante toda su vida las continuas visitas y alojamiento en el Castillo de siete enanos estúpidos y feos en extremo. (498)

De esta manera, el motivo del beso de amor se invierte, aunque despierta y salva a la Bella Durmiente y a Blancanieves, Matute satiriza los años siguientes y lo que sus situaciones peculiares supondrían para la pareja. Más allá del juego con estos personajes intertextuales, la escritora vuelve a socavar el idealizado beso de amor folclórico en la historia de Tontina. Igual a su pariente de familia paterno, Tontina recibió un encanto malvado en su bautizo:

[E]l Hada Segundona . . . 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 . . . dijo, con una risita sospechosa, que mi primer beso de amor sería el último beso de amor. (497-8)

El trágico encanto del Hada Segundona se cumple cuando Tontina y Predilecto consumen su amor y Tontina muere al día siguiente.

Su entierro es otro evento que insinúa la existencia intertextual de Tontina. La descripción vikinga de los que llevaban su cadáver alude a la tradición folclórica nórdica: “los sirvientes-guerreros, con sus largas trenzas de oro, sus ojos aguamarina y sus rodela de ámbar. Eran los proveedores de resina, que en las turbas danesas mantenían la llama de unos relatos y cuentos, en la sustancia de sus hermanas, las Sagas” (Matute, *Olvidado* 546). Según *A Handbook to Literature*, la saga es “in a strict sense, applied to Icelandic and Norse stories of the medieval period giving accounts of heroic adventure, especially of members of certain important families” (422). Las sagas nórdicas, como “resina,” proveen la materia prima para las “turbas danesas,” otra alusión a las tierras de H.C. Andersen y los hermanos Grimm, que coleccionaron y documentaron estas historias así manteniendo “su llama.” Las indicaciones de la tradición folclórica nórdica siguen cuando “los guerreros silenciosos trazaron en el fondo del Lago largas inscripciones con el filo de sus lanzas” (546). En una interpretación metafórica de tal imagen serían, “guerreros silenciosos” escritores que documentan las historias en las profundidades de la tierra con sus plumas (“el filo de sus lanzas”).

En la última acción del entierro de Tontina, Matute añade una última referencia inspirada en la historia de Blancanieves: “colocaron a Tontina como mejor sabían—ya que aún no habían inventado la urna de cristal de su abuela, aún no nacida” (546). De esta manera los planos temporales se solapan: la descendiente

de la Bella Durmiente, personaje del siglo XVII, y Blancanieves, del siglo XIX, aparece en el Olar de Gudú ambientada en el siglo X. La teoría metodológica del collage intertextual que la autora crea con Tontina parte de su entendimiento de los cuentos: “He llegado a creer que solamente existen media docena de cuentos. Pero los cuentos son viajeros impenitentes . . . Desde hace miles de años que llegan a través de las montañas, y duermen en las casas” (Matute, *La puerta* 17). Este pensamiento de la autora se ve también reflejado en el de Marie-Louise Von Franz, quien documenta el desarrollo del cuento folclórico a partir del éxito de los hermanos Grimm: “In every country people began to make a basic collection of their national fairy tales. . . . The same theme, in thousands of variations, came up again and again in French, Russian, Finnish and Italian collections” (5-6). Mientras que la autora registra un alcance argumental/temático limitado del cuento folclórico a lo Propp, trasciende tales límites al reconocer y aludir o incluir directamente en sus novelas una variedad de personajes, temas e incluso los mismos escritores más inspiradores para ella.

Mientras Matute crea el personaje de Tontina como descendiente de personajes procedentes de cuentos de hadas populares, el Príncipe Once lo toma prestado directamente de “Los cisnes salvajes,” cuento de H.C. Andersen. En la novela de Matute, Once es el Guardián y protector de su prima: “en línea real vigesimotercera,” Tontina (379). La conexión entre el personaje matutiano y el cuento de Andersen existe a través del nombre y su deformación física: en la historia de Andersen la hermana de once hermanos tiene que coser cotas de malla para

salvar a sus hermanos de un encanto que les convierte en cisnes, tarea que logra hacer pero no del todo: “she hastily threw the eleven coats of mail over the swans, and they immediately became eleven handsome princes; but the youngest had a swan’s wing, instead of an arm; for she had not been able to finish the last sleeve of the coat” (Andersen, “The Wild Swans”). En *Olvidado Rey Gudú* el Príncipe Once lleva tapado el brazo derecho hasta el final de la novela cuando, “por fin liberaba su brazo del manto que lo cubría, y le mostraba su ala de cisne” (948).

El empleo de este personaje intertextual como guardián entre el mundo real y el más allá—presencia los últimos momentos de vida de un número de personajes—concuera con la interpretación simbólica de personajes alados. Según Von Franz, “the hero with wings . . . means a new conscious attitude, a certain spiritualization, because wings belong to a fantasy being rather than an earthly being. The ability to go into the realms of fantasy is essential to the finding of the anima” (148). Después del fallecimiento de su prima Tontina, una de las muertes que presencia Once y que representa bien lo expresado por Von Franz es la de Almíbar. En su lecho de muerte Almíbar teme a lo desconocido: “temo que no sabré adónde ir... Porque allí (de donde tú siempre vuelves) no me dejarán entrar,” pero Once le conforta y le hace compañía durante su muerte: “Once le dio la mano, y Almíbar partió” (Matute, *Olvidado* 637).

Mientras la naturaleza fantástica del alado Príncipe Once representa su faceta de guardián celestial, la Ondina del Lago de las Desapariciones es otro personaje intertextual altamente simbólico. En su tesis sobre la infancia en la obra de Matute,

Xiaojie compara la Ondina al protagonista de “La sirenita” de Andersen que “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,” pero que el personaje de Matute, “hace una deformación descendente de la imagen tradicionalmente idealizada . . . destacando a su vez los defectos del personaje en lugar de la alabanza sobre la perfección” (“La infancia” 360). En efecto, Cooper hace constar que “the mermaid of the fairy tale often has a sinister or sad aspect; she is said to long for a soul and to have a yearning for human children” (114). Matute captura tal deseo con la Ondina que se enamora profundamente de Predilecto, quien ama a Tontina; cuando se entera del embarazo de Indra (mujer impregnado por uno de los soldados de Gudú), la Ondina se asombra, “-¿Un hijo? -se maravilló Ondina. Y a su vez apoyó la mano en aquel vientre, y exclamó-: ¡Qué cosa más singular!” (*Olvidado* 483). Pero su amor no correspondido por Predilecto termina en tragedia contrastando con el final más esperanzador del cuento original de Andersen, Xiaojie señala, “El cuento de ‘La Sirenita’ no termina simplemente con la conversión de la Sirenita en espumas, sino que ofrece otra visión de ella . . . la sirena se convierte en una de ‘las hijas del aire,’ seres que pueden tener finalmente una alma inmortal gracias a sus esfuerzos” (“La infancia” 367). El final trágico de la Ondina de Matute concuerda más con otro cuento de Andersen, “La última perla,” que cuenta que después de la muerte de una madre un hada, llamada “Sorrow,” aparece en la silla donde la difunta se solía sentar (Andersen, “La última perla”). Después de que La Dama del Lago le borrara la memoria, la Ondina adopta una naturaleza parecida al hada Sorrow: “Y la Tristeza— que fue algún día Ondina, sonriente y enamorada criatura—flotaba aún sin memoria,

trocada en doliente e inundado corazón, y entraba por rendijas, ventanas, puertas, ojos y labios: hasta posarse, lentamente, sobre conciencias y corazones” (Matute, *Olvidado* 633).

Abundan las manifestaciones intertextuales de los cuentos de hadas en *Olvidado Rey Gudú* a tal escala que supera los parámetros del presente trabajo. Han sido destacados los ejemplos más simbólicos de los personajes icónicos que se entretajan en la obra de Matute. No obstante, otros ejemplos que merecen mención aquí incluyen: la historia del Príncipe Contrahecho cuyo físico feo se embellece para su enamorada Raiga mediante un beso, amor que se asemeja a la historia de *La bella y la bestia* o bien del “Riquete el del Copete”; la Isla de Leonia cuyo misterio y población de piratas recuerda al lector del país de Nunca Jamás de *Peter Pan*; o la Gota Lunar en los ojos de Ardid cuya ambición la lleva a ser reina de las frías tierras de Olar, mezcla de símbolos presentes en “La reina de las nieves.” Matute rinde homenaje a sus musas creativas al incluirlas en sus cuentos y reconoce su deuda inspiratoria en tono de burla con las palabras del Príncipe Once, personaje directamente prestado de los cuentos de hadas, las cuales mejor concluyen este análisis de la intertextualidad en *Olvidado Rey Gudú*, “¡Los adultos lo suelen copiar todo!” (636).

Las referencias intertextuales religiosas y folclóricas tienen una fuerte presencia también en *Aranmanoth*; no obstante, el argumento central de esta novela se ofrece como excelente ejemplo de la inspiración creativa que Matute encuentra en las novelas caballerescas. En su entrevista con la escritora, Sanz Villanueva sugiere

una influencia de la novela artúrica o la novela de caballerías al que responde Matute: “Hay una influencia de todo, de todo lo que yo leí cuando era niña, adolescente y joven. Por supuesto del rey Arturo” (“Ana María Matute 16). El argumento se basa en el hijo del Señor Orso, Aranmanoth, quien es nombrado por su padre guardián de su esposa, Windumanoth. El amor que nace entre Aranmanoth y Windumanoth durante las ausencias de Orso conduce a su final trágico y hace eco así de las grandes leyendas y los libros de caballería, tales como *Lancelot: el Caballero de la Carreta* y *Tristán e Isolda*.

En el cuarto libro de los romances artúricos de Chrétien de Troyes, *Lancelot: el Caballero de la Carreta*, el malévolo Méléagant desafía al Rey Arturo a enviar a uno de sus mejores caballeros al bosque con la Reina Ginebra donde combatirán: “King, if in thy court there is a single knight in whom thou hast such confidence that thou wouldst dare to entrust to him the Queen that he might escort her after me out into the Woods” (Troyes, *Arthurian* 235). Existen varias semejanzas con la novela de Matute, la primera cuando el Señor Orso estima a su hijo suficientemente capacitado para asegurar la protección de su esposa y la segunda semejanza se manifiesta en su búsqueda del sur que los lleva a las profundidades del bosque. *Aranmanoth* presenta paralelismos con las tensiones centrales del libro de Troyes; Ruud destaca la lucha de Lancelot entre “ideal knightly honor and duty (including the . . . fealty to one’s secular lord) and the ideals of courtly love (including duty in the service of and submission to one’s lady)” (385). Aranmanoth experimenta las mismas tensiones implicadas en la encomienda de su padre:

[D]eberás ser el guardián de mi joven esposa y su protectora más escrupuloso. Atenderás cuanto ella solicite, . . . procurarás que no se entristezca, ni añore las tierras y las gentes de allí donde procede. Inventa para ella juegos, fiestas y todo cuanto se te ocurra, con tal de que no se sienta sola ni perdida. (54)

El cumplimiento de estas órdenes lleva al protagonista inevitablemente a abandonar al castillo en busca de la patria sureña de Windumanoth y de corresponder el amor de ella, aunque a su vez implica la traición a su padre/señor.

Las similitudes que *Aranmanoth* guarda con *Tristán e Isolda* tienen las mismas raíces en el amor cortés presentes en la historia de Lancelot. En su evaluación de *Aranmanoth*, Janet Pérez señala el argumento familiar: “El Conde forma una alianza casando a su vasallo con una doncella de nueve años escasos, y Orso le nombra a Aranmanoth como guardián creando una situación propicia para futuros amores trágicos que evocan la bella leyenda de *Tristán e Isolda*” (“*Aranmanoth*” 82). La historia de Aranmanoth y Windumanoth comparte varios elementos con la historia de *Tristán e Isolda*. Primero, la relación familiar entre Aranmanoth y Orso se asemeja con la historia de Tristán que es educado por su tío, el rey Marc de Cornualles. También comparten la escapada al bosque: Tristán e Isolda “atrapados por fin en flagrante delito, son condenados a muerte. Huyen al bosque” (Le Goff 201); el episodio del bosque en la novela de Matute hace eco de la historia antigua. Este lugar ambienta el final trágico que los dos comparten, aunque la manera en que mueren dos de los protagonistas está invertida. La muerte de Tristán está causada por la herida que recibe de una flecha envenenada “e Isolda la Rubia no puede hacer otra cosa que abalanzarse sobre su cadáver y morir a su lado”

(Le Goff 201). Windumanoth muere de manera similar: “una flecha le había atravesado el corazón,” y los dos protagonistas se encuentran al día siguiente cuando Aranmanoth es decapitado: “una vez separada del cuerpo, [su cabeza] pareció cobrar vida y rodó hasta llegar al manantial” donde el día anterior vio el cuerpo de Windumanoth “caer suavemente sobre el agua” (Matute, *Aranmanoth* 188-9).

Existen trazos de la influencia de los libros legendarios en todas las obras neo-caballerescas de Matute, pero su particular influjo en la trama central de *Aranmanoth* es evidente. Otra curiosidad intertextual que esta novela exhibe es la aparición del espíritu del protagonista de *La torre vigía* como el Poeta que aparece en la vida de Aranmanoth. La conexión intertextual entre las dos novelas se evidencia en varios aspectos que exhiben las similitudes entre el poeta en *Aranmanoth* y el narrador de *La torre vigía*, y en el cumplimiento de la profecía de éste último a través del anterior. Conviene revisar las últimas frases del espíritu del difunto protagonista de *La torre vigía*: “A veces se me oye, durante la vendimia. Y algunas tardes, cuando llueve” (Matute, *La torre* 195). El poeta de *Aranmanoth* cumple con esta afirmación del espíritu del protagonista de *La torre vigía* con su primera aparición en *Aranmanoth* ocurriendo con la aproximación de una tormenta. También conviene recordar la relación entre el narrador de *La torre vigía* y la bruja quemada en la hoguera durante las celebraciones de la vendimia—destacada en el capítulo siete del presente trabajo—dado que la segunda instancia en que el poeta cumple con su profecía ocurre bajo las mismas circunstancias. El poeta guía a

Aranmanoth al bosque donde una multitud de gente iba a quemar a una mujer joven en la hoguera hasta que Aranmanoth se lo impide y salva a la muchacha de su muerte inminente. Desesperado con su naturaleza humana—es medio hada medio hombre—pregunta al poeta el porqué de la crueldad humana y antes de desaparecer éste contesta, “Yo no lo sé . . . Yo soy sólo un testigo, no más que una voz, o quizá, un deseo” (Matute, *Aranmanoth* 103). La interpretación sugerida es que el episodio de “El árbol de fuego” de *La torre* afectó al protagonista tanto que vuelve a aparecer en *Aranmanoth* para salvar a la inocente mujer de la misma muerte. La conexión intertextual entre los personajes de las dos novelas es evidente desde la aparición del poeta hasta el último ejemplo examinado, pero existen otras semejanzas.

Otra coincidencia entre los dos personajes es la ausencia de un nombre: el lector jamás llega a conocer el nombre del protagonista en *La torre vigía*, igual que el poeta cuyo título es improvisado por el personaje en *Aranmanoth* en el siguiente diálogo:

—¿Cómo te llamas? —le preguntó Aranmanoth . . .
—Me llamo un nombre distinto allá donde voy . . .
—¿Por qué? —preguntó Windumanoth.
—Porque yo soy aquello que las gentes sueñan, o desean, o recuerdan. Por eso, allí donde voy, recibo un nombre distinto.
—¿Y aquí qué nombre traes? —le preguntaron los muchachos al unísono.
—Aún no lo sé —dijo el muchacho . . . Si os sirve de algo, os diré que podréis llamarme el poeta. (86-87)

Aparte del hecho de que los dos carecen de nombre, la voz del poeta posee cualidades parecidas a la voz fantasmal que narra *La torre vigía*; Aranmanoth medita sobre las palabras del poeta que “tenían la extraña cualidad de permanecer en el

aire, dando vueltas y dibujando hermosas e inquietantes imágenes” (95). Las similitudes entre los dos personajes y el cumplimiento de la profecía entre las novelas ofrecen una interpretación intertextual que enriquece el ambiente universal de las historias.

La intertextualidad aparece como característica elemental de la novela neo-caballeresca. A través de técnicas intertextuales como la alusión, el eco, la parodia y la reescritura, Matute logra insertar en sus obras una especie de juego en el que participa el lector al reconocer, recordar o reinterpretar una variedad de textos anteriores. La gama de fuentes inspiradoras para sus obras neo-caballerescas es selecta; aquí se ha analizado ejemplos de las manifestaciones bíblicas en *La torre vigía*, los cuentos de hadas en *El verdadero final de la Bella Durmiente* y *Olvidado Rey Gudú* y los romances caballerescos en *Aranmanoth*. Aunque este análisis superficial queda lejos de incluir todas las alusiones y manifestaciones de los recursos influyentes para Matute, ha tratado de mostrar como la autora domina la técnica intertextual para enriquecer y dinamizar sus obras neo-caballerescas.

CAPÍTULO VII

EL SUBTEXTO SOCIAL

En su monografía sobre la Nueva Novela Histórica, basándose en los estudios del género de Menton y Aínsa, Janet Pérez y Genaro Pérez destacan la necesidad de incorporar el mensaje de protesta social como característica tipológica dentro de las descritas por los críticos mencionados y resaltan la necesidad de su inclusión:

[N]ot noted by either Menton or Aínsa is the interface—frequent on both sides of the Atlantic—between so-called “social” or “protest” literature and testimonial writings defending the interests of minorities or denouncing injustices, appearing in variants of the *nueva novella histórica*, which typically show how such abuses continue in the present, repeating those of centuries past. These repetitive traits would also have to form part of a complete typology. (12)

De sus libros neo-caballerescos, Matute confirma en una entrevista personal que aunque las novelas sean medievales, guardan una protesta social. El subtexto social que se extiende a través del mundo medieval fantástico y sirve de crítica implícita de la sociedad española contemporánea, aparece de manera novedosa en *La torre vigía*. Hasta su publicación, el género caballeresco había quedado olvidado en España durante siglos y el rasgo fantástico no había tocado aún la producción literaria del país. En 1971, *La torre vigía* se estrena en España por primera vez durante los últimos años de la dictadura franquista y su temática presenta una fuerte alegoría entre el abuso de poder del Barón Mohl, ogro despótico, y el del dictador Francisco Franco—dos figuras entre las cuales existen semejanzas que este capítulo desarrolla. Matute emplea en *La torre* rasgos caballerescos subvertidos hacia virtudes no tan nobles, desvelando así, con este “lado oscuro” de la nobleza, su

crudeza y corrupción. El esqueleto de *La torre vigía* es el propio de una novela caballescica, e incluye todos sus símbolos: castillos, caballeros, nobles, ambiente guerrero, etc. Sin embargo, dentro de dicha estructura se hallan las entrañas de una novela social que está constantemente criticando las injusticias del abuso de un poder despótico. Esta característica tacha a Matute de pionera dado que estrena esta novela cuando el género de la nueva novela histórica, propio de la literatura post-franquista, todavía no había entrado en el país.

El contexto histórico/social en que fueron publicadas *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth* no es tan extremo como el que reinaba en los últimos años de Franco, momento en que *La torre vigía* nació al público. *Olvidado Rey Gudú* fue publicado en 1996, más de un cuarto de siglo después de su novela antecesora. La muerte de Francisco Franco en 1975 marca dos puntos finales: en primer lugar, el final del régimen totalitario y, en segundo lugar, el fin del período histórico y cultural de la posguerra. A su vez, significó el comienzo del proceso de recuperación de la libertad de expresión para la cultura española. Los autores españoles disfrutaron por primera vez en largo tiempo de libertad artística, no restringida por la censura, lo que dio lugar a una explosión creadora en la literatura española. La promesa de una nueva realidad social se presencia en la evolución hacia el optimismo—en su medida relativa—que se observan en *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*. Aunque la representación social que subyace al mundo mágico de *Gudú* es similar a la que aparece en *La torre*—es decir, la subyugación y abuso del pueblo pobre, la corrupción de déspotas poderosos y las consecuencias de las acciones de dichos

tiranos—en *Olvidado Rey Gudú*, a diferencia de *La torre vigía*, se intercalan algunos rayos de esperanza. *Aranmanoth* no presenta de manera evidente el subtexto social que existe en las dos obras anteriormente mencionadas; Pérez señala: “it lacks specific elucidation of theses or tenets of ‘social realism,’ and offers no easily identifiable reiteration of the social protest typifying the first half of her literary career” (“More than” 510). En lugar del cainismo flagrante y el mensaje social que caracterizan a *La torre* y a *Gudú*, *Aranmanoth* presenta un tema que no se manifiesta de manera aparente en *La torre* y que sólo aparece brevemente en *Gudú*: el amor. El progreso de la temática social y la evolución desde una visión pesimista en *La torre* y *Gudú* a una perspectiva menos pesimista en *Aranmanoth*, refleja la mejora del contexto histórico/social de la España que los enmarcó en el tiempo.

El presente capítulo examina los tres libros neo-caballerescos de Matute haciendo enfoque en las varias manifestaciones sociales que contienen. Primero, se destacan ejemplos de la naturaleza del ser humano junto a las implicaciones de grandes diferencias materiales en la escala social. Se examina el motivo de la relación bíblica entre Caín y Abel y cómo Matute manifiesta el fratricidio en sus novelas para ejemplificar su temática social. Finalmente, se destaca un universalismo temporal que Matute sugiere en estas obras, y que presenta otro aviso del peligro de repetir los mismos errores del pasado en el presente.

Matute confirma su compromiso como escritora y la función social de su obra: “La novela ya no puede ser ni pasatiempo ni evasión. 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 con un deseo de mejorarla” (Fuentes 84). Las injusticias sociales, la tristeza melancólica, y el pesimismo irremediable que sufren los protagonistas tarde o temprano en su vida novelesca son las armas que “hieren” al lector con la intención de abrirle los ojos a las injusticias de la realidad. Tales motivos muestran la perspectiva negativa que la autora tiene de la naturaleza humana y, aparte de representar literariamente la crueldad de la humanidad, también manifiesta su denuncia destacando la igualdad entre los seres humanos independientemente de su estatus social.

La última imagen del padre del protagonista en *La torre vigía* muestra una vulnerabilidad física que sufren tanto los nobles como los poblanos: “mi padre me llamó. Esta vez, para despedirme. Se le habían enconado las úlceras y supuraban un jugo amarillento y pestilente, . . . la visión de aquel cuerpo derrumbado entre apolilladas y mugrientas pieles parecía la extrema expresión de vejación humana” (53). En su estudio sobre la medicina medieval, Roy Porter asegura que la Iglesia proclamaba que la enfermedad de lepra se consideraba un castigo para los pecados de uno (Miller 17). El comportamiento inescrupuloso del padre del protagonista en *La torre vigía*—detallado en el capítulo cinco de este estudio—corroborra tal afirmación de Porter. En *The Disease of the Soul* de Saul Brody, el escritor apoya la visión de la lepra como castigo del pecado y provee ejemplos de esta noción presentes en los romances caballerescos. Un ejemplo que ofrece Brody que concuerda con la promiscuidad del padre del narrador y su muerte por enfermedad de lepra en *La torre* es la del *Testament of Cresseid* de Robert Henryson: “In this

story, . . . Cresseid turned to a life of pure pleasure, filled with sexual excesses. The Gods punished her lust by striking her with leprosy, which in this story clearly symbolizes sin, the leprosy of the soul” (Miller 18). Matute, consciente o no de la conexión novedosa que hace con los romances medievales, trae este castigo expiatorio a un estatus social superior con respecto a donde se manifestaba tradicionalmente y muestra la vulnerabilidad de todo ser humano; proclama el protagonista: “la vejez nos acecha y vence a todos por igual” (*La torre* 137).

Matute muestra la dicotomía rico/pobre y poderoso/débil con el objetivo no sólo de mostrar la mortalidad compartida por los nobles y los plebeyos sino también de mostrar las injusticias sociales contra las que ella está constantemente protestando. El protagonista es consciente de la igualdad mortal del ser humano, “poseía, después de todo, un alma, como otro cualquiera,” pero aun así no resiste ni controla su naturaleza violenta, la cual ejerce sobre los que son inferiores a él socialmente: “Varias veces la emprendí [la violencia] a golpes con algún siervo, mendigo, o cualquiera que hallara propicio a tal contingencia” (42). Matute realiza su protesta social al desnudar a sus personajes socialmente superiores de toda nobleza y/o caballeridad.

La escritora también sugiere que la nobleza proyectada es relativa a las experiencias del sujeto; cuando el protagonista llega al castillo de Mohl su percepción material cambia con respecto a lo que conocía antes: “Apenas pisé el recinto del castillo, pude apreciar la diferencia que existía entre la verdadera vida de un noble señor y la que yo arrastrara hasta entonces” (61). Aun así, “la estancia más

importante del castillo de Mohl,” el refectorio, todavía se encuentra cubierta de “los residuos de comida y los orines, o los excrementos de los perros” (69). Con el personaje del Barón Mohl, Matute muestra cómo los poderosos se mitificaban a sí mismos como grandes y nobles; la descripción del refectorio continúa:

[L]a mesa de Mohl se armaba como las otras, sobre caballetes, pero alzada en una plataforma, de modo que quedase, por encima de las cabezas de todos sus comensales. Esto prestaba a su figura un aire aún más poderoso. E inspiraba toda su persona gran suntuosidad y respeto. (69)

El personaje de Mohl—señor feudal que oprime, mata y guerrea—representa todas las crueldades de un régimen totalitario. La dictadura franquista seguía en pie durante la publicación de la novela, y por tanto la interpretación del personaje del Barón Mohl se presenta como una personificación del dictador Francisco Franco. Al igual que “Franco announced from the balcony of his office in Salamanca the creation of a single movement that would unify all the political forces of Nationalist Spain,” la impresión de poder lograda por Mohl fue desde su posición superior en la mesa del comedor; para los dos “Unification was imposed from above” (Carr 145). La jauría que siempre acompaña a Mohl “y cuyos componentes permanecían alerta, sentados sobre las patas traseras” (*La torre* 71), recuerdan a la lealtad militar de que disfrutaba Franco, Generalísimo cuyo apoyo verdadero “was and continues to be, the army” (Carr 146). A medida que el protagonista de *La torre* describe a Mohl que “volvióse tiránico e intolerante,” y que mostró una “retenida crueldad en todos sus gestos y acciones,” Raymond Carr hace constar que la razón principal de cómo Franco llegó a imponer el último régimen totalitario en la Europa occidental durante casi cuarenta años fue una “repression, ferocious in the early years, [that] remained

till the end” (172). La declaración que hizo Franco al completar la basílica y cruz del Valle de los Caídos en 1959—“The struggle between Good and Evil . . . never ends no matter how great the victory” (Carr 165)—también tiene paralelismos interesantes con el final de la novela de Matute. En las primeras visiones del protagonista difunto se presenta el encuentro de jinetes blancos y negros que coincide con la muerte del Barón Mohl, mientras el protagonista reflexiona, “ni el Bien ni el Mal han satisfecho, que yo sepa, a hombre alguno” (*La torre* 195). La novela evoca la relatividad del Bien o del Mal con respeto al sujeto y así advierte al lector sobre los peligros inherentes en cualquier extremo haciendo énfasis en la denuncia de la posesión total del poder por uno de estos extremos. Los ejemplos aquí desarrollados evidencian la manera en que Matute emplea el género caballeresco como esqueleto para las entrañas de una novela social que está constantemente criticando el abuso del poder absoluto de la dictadura que reinaba durante la publicación de *La torre vigía*.

La mortalidad del ser humano como elemento igualador aparece también en *Olvidado Rey Gudú*. En *Gudú* no es el protagonista quien transmite las ideas humanistas sino la voz narradora, la que informa al lector del estado decadente del Rey: “su carne se deshacía como ceniza y aparecían sus huesos y su calavera, como la de cualquier simple mortal, bajo la corona de oro y zafiros” (29). El mismo concepto aparece poco después con los mosquitos que muestran la misma vulnerabilidad física entre los poderosos y los endebles: “los mosquitos . . . zumbaban su fiebre en torno a fatigados campesinos y no menos agotados y sudorosos señores” (34).

Matute establece un contraste entre la igualdad física de la humanidad y el mundo material desequilibrado que ambienta la mayor parte de su obra.

El desequilibrio social es un punto de enfoque que Matute establece desde el principio. Reminiscente del puño de hierro de Mohl o el señorío del padre del narrador en *La torre*, el progenitor del estirpe de Gudú es el Conde de Olar cuyo “látigo era para su gente y la espada para la ajena” (26). Sikrosio hereda el margraviato de su padre el Conde de Olar y abusa aún más del control que hereda:

[L]os antiguos caballeros habíanse convertido en bandoleros, . . . brutales, rapaces, sin la más leve sospecha de lo que podía significar la palabra piedad, o el más sucinto respeto hacia la vida ajena, se entregaban—como su Señor— a la violencia, el saqueo y abuso, sin el mínimo rebozo. Allí donde pisaban, sumían en el terror a siervos y campesinos; y bajo tales enseñanzas, sólo el peso de la fuerza se imponía sobre toda razón o consideración. Luego de consumadas estas andanzas—que a él mucho le regocijaban—, Sikrosio y sus caballeros-bandidos regresaban al Castillo del Margrave y allí comenzaban y se prolongaban indefinidamente sus burdas orgías. (46)

La maldad de Sikrosio y sus caballeros aparece en una época cuando la elegibilidad de nobleza o caballerismo se heredaba; señala Maurice Keen: “no man who cannot [*sic*] point to knights in his ancestry should be considered eligible to be made a knight: that is the doctrine of an ordinance . . . in the first half of the thirteenth century” (143). La herencia monárquica tanto como la caballeresca estaba condenada a las virtudes, o la carencia de ellas, de las estirpes poderosas independientemente de sus acciones. El mismo bandolerismo por Sikrosio y sus caballeros también aparece en *La torre*, como el capítulo cinco del presente estudio señala. Este abuso de poder heredado en ambas novelas crea un efecto desconcertante en el lector dado que impide toda esperanza de posible mejora

presagiando así los finales infelices. Matute crea un mundo reinado por un poder totalitario malvado y así previene los peligros que el poder absoluto puede tener si cae en las manos equivocadas.

Sikrosio es usurpado por su segundo hijo, Volodioso, quien le juró venganza después de que le viera matar a su madre. Los hijos de Volodioso tampoco ofrecen una promesa de mejora monárquica salvo uno, Predilecto. Matute transmite su desconfianza en la naturaleza humana a través de este personaje. El único hijo legítimo (aunque bastardo) de los ocho que engendra Volodioso, Predilecto es realmente noble y provee esperanza de que pueda ser rey de un reino justo y digno. No obstante, aunque es el hijo predilecto de Volodioso, éste le percibe varias debilidades que perjudicarían su efectividad como rey:

[A]unque su corazón y admiración se inclinaban hacia Predilecto, la bondad del muchacho y su incapacidad para toda doblez o injusticia, le hacían abrigar serias dudas sobre la eficacia de un Rey dotado de—a su juicio—taras semejantes. No tardó Predilecto en demostrar otra debilidad que, a todas luces, le restaba méritos como heredero de la Corona de Olar: sentía una profunda repugnancia por la crueldad. . . . (222)

Esta opinión negativa sobre las virtudes de Predilecto—justicia, bondad, y piedad—que Volodioso ve como debilidades reales, no se limita a la señoría sino también es compartida, contra lo que se podría esperar, por el pueblo. En sus frecuentes salidas a los pueblos periféricos, Predilecto propagaba que “si un día llegaba a ser Rey, pondría fin a toda aquella maldad” (224). Pero se desespera al conversar con un hombre humilde mayor quien le confirma que sus virtudes imposibilitarían su reino:

— [U]n Rey nunca podrá ser como tú dices. Y si llegas a Rey, como los otros te portarás, para no dejar de serlo.

- ¡No, no!—protestó él—. Te digo la verdad. Mi conducta será muy distinta.
- Entonces dejarías de ser Rey—repitió el anciano—. Muchos años he vivido, y mucho sé de todas estas cosas. Y te diré algo, noble jovencito: acaso nosotros seríamos los primeros en arrojarte del trono. (224)

Con la confirmación del anciano, Matute muestra que incluso con la promesa de un Rey virtuoso, el mismo pueblo que es abusado, violado y matado por el poder corrupto, no lo aceptaría. Tal negación del pueblo hacia su protección y justicia recuerda a la crucifixión de Jesucristo quien ofrece salvación pero es asesinado por quienes trata de salvar.

Una inspiración religiosa explícita de Predilecto la evidencia la muchacha Lure, nieta del hombre mayor de la conversación anterior, al comparar la distinción y belleza de Predilecto con la de San Jorge. Este comparación es significativa por varias razones: primero, “Jorge es un santo completamente legendario, cuya existencia es cuestionada desde el siglo V” (Deuchet-Suchaux 219). La nobleza y las virtudes que exhibe Predilecto no están presentes en los demás caballeros que pueblan Olar y por tanto, dado su porte de noble y virtuoso caballero, los poblanos hablan de él “como un raro caballero de leyenda lejano a toda la maldad que conocían” (*Olvidado* 223). San Jorge, patrón de los caballeros, protege al pueblo de un dragón y libera a su princesa; Predilecto salva a la Princesa Tontina de la hoguera y vence el dragón metafórico de su estirpe: Suárez Díez señala, “la lucha contra el olvido, contra el Dragón, pasa por una recuperación de las líneas antitéticas donde el héroe pueda ocupar su lugar en la tarea de constituir un espacio y una identidad” (15). En vez de defender su posición futura como Rey, dado que esta implicaría la

violación de sus virtudes, Predilecto niega heredar el puesto real; la conversación entre Predilecto y el hombre mayor concluye:

—Entonces—dijo Predilecto—, no seré jamás Rey.

Y el anciano sonrió.

—Así, quizá podrás hacer algún bien a gentes como nosotros. (*Olvidado* 224)

Esta proclamación de Predilecto recuerda a la renuncia del protagonista de *La torre*; desilusionados con la realidad de las posiciones idealizadas que creaban plataformas para mejorar el mundo, ambos eligen rechazarlas.

En *Aranmanoth*, Orso representa la pérdida inevitable del amor, la inocencia y la pureza del corazón al asumir su posición de poder a pesar de compartir una naturaleza noble como la de Predilecto. La herencia de la señoría de Lines le llegó de su padre quien “había dejado la huella de los latigazos que debían inculcarle voluntad y rigor en su espalda de niño, y prepararle para una vida destinada a asumir y ejercer el poder y evitar que otros lo hicieran” (16). Y así sucede cuando Orso toma su lugar como el Señor de Lines; reflexiona una anciana del pueblo: “— Orso era un niño hermoso [y] bueno, . . . Pero el tiempo le ha vuelto oscuro y fiero. . . . Ahora es el Señor de Lines y apenas se diferencia de su padre. También he visto el látigo en su mano y he oído su restallar” (27). El cumplimiento de sus órdenes como Señor de Lines le lleva a matar, contra su voluntad, a su hijo quien verdaderamente amaba. Esta acción cumple con la profecía del hada que engendra con Orso a Aranmanoth, quien le regala una loriga mágica con el poder de protegerle de todo excepto de sí mismo (19). Cuando Aranmanoth es decapitado, Orso “fue en busca de

su loriga y, cuando la tuvo entre las manos” se convirtió en polvo y “la impotencia, la rabia y la desolación se confundían en su pobre alma de hombre arrepentido” (190).

La historia de Orso representa lo que habría sido de Predilecto si hubiera llegado a ser rey o del protagonista de *La torre* si hubiera llegado a ser Señor de Guerra. Las responsabilidades de las posiciones de poder contradicen sus virtudes nobles y dignas. Este acto de negar el poder, como hace Predilecto o el protagonista de *La torre*, evoca la protesta social de Matute que denuncia la ambición social y hace constar que la nobleza y la dignidad no son sinónimos de título o autoridad sino que son las acciones desinteresadas las que elevan a la humanidad. Estas acciones nobles se evidencian en *Aranmanoth* durante el camino por el bosque de Aranmanoth y Windumanoth que “hallaron cobijo y alimento” a donde fueran y “descubrieron lo que es la generosidad de las gentes sencillas, su nobleza y su curiosidad” (136).

Numerosos críticos han comentado sobre el motivo bíblico de Caín y Abel omnipresente en la obra de Matute.⁹ Margaret W. Jones aclara que Matute “extends the relationship between the Biblical pair to include a brotherhood of all men, especially in episodes concerning the Civil War, where she conceives of the Spaniards as brothers fighting one another” (“Religious motifs” 416). El fratricidio presente en las novelas neo-caballerescas de Matute recuerda a Caín y Abel dada la

⁹ Ver: Wythe, Fuentes, y Fernández-Babineaux.

conclusión que comparten. Los dos hacen un ofrecimiento a Dios: Caín, agricultor, “presentó al Señor una ofrenda de los frutos de la tierra” y Abel, pastor, “le ofreció los primogénitos más selectos de su rebaño” (Gen. 4. 3-4). Cuando “El Señor miró complacido a Abel y su ofrenda, pero vio con desagrado a Caín y su ofrenda” éste sintió celos de su hermano y lo asesinó (Gen. 4. 4-5). Mientras la opinión popular lamenta la muerte de Abel como víctima inocente y juzga a Caín como injustificado asesino fratricida, Matute muestra cierta simpatía con el segundo cuya ofrenda fue labrada del campo y por tanto más difícilmente conseguida.

Los hermanos Jacob y Esaú son otra relación bíblica filial que ha tenido una fuerte influencia en Matute. En su trabajo sobre *Primera memoria*, Fernández-Babineaux señala, “Borja y Manuel reeditan al Jacob y Esaú del libro del Génesis. En esta relación también existen las variables de engaño y traición que componen la dinámica de relaciones entre los personajes bíblicos” (139). Mientras que el fratricidio no aparece en esta historia, la decepción y la lucha entre los hermanos que son diametralmente opuestos son rasgos temáticos recurrentes en las novelas de Matute. Hasta antes de que su madre diera a luz a Esaú y Jacob, “los niños se chocaban en su seno” (Gen. 25. 22-23). Mientras Jacob es guapo y listo, Esaú es feo y, como Caín, hombre del campo también superado por su hermano; pierde su primogenitura por un plato de lentejas y la bendición de su padre por el engaño de su hermano: “Desde entonces Esaú aborreció a Jacob por la bendición con que su padre le había bendecido, y se dijo, ‘Están próximos los días en que se hará el duelo por mi padre; entonces mataré a mi hermano Jacob’” (Gen. 27. 41-42). Dada la

oposición de ambos pares fraternales, la ira de Caín y Esaú arroja una luz de inocencia sobre Abel y Jacob, pero para Matute, quien los interpreta más simbólicamente, éstos últimos son representativos de la aristocracia o caciques que no tenían que trabajar para lo que heredaron. Para Matute, Abel y Caín, y Jacob y Esaú son símbolos sociales de clases privilegiadas/desheredadas: el proletario pobre contra la rica clase ociosa, y sus simpatías residen claramente con los caines y esaues.

Las similitudes físicas entre los hermanos bíblicos y los hermanos matutianos se evidencian desde el principio en *La torre vigía*: el narrador-protagonista tiene ojos azules y pelo rubio mientras que sus hermanos son de piel oscura y ojos negros. Se presencia la misma dicotomía claro/oscura en los hermanos principales de *Olvidado Rey Gudú*: Gudú es de pelo negro con ojos negros y de carácter astuto mientras su hermano mayor, Predilecto es rubio con ojos azules y de carácter inocente. En ambos casos los hermanos son diametralmente opuestos recordando a Jacob y Esaú. Las similitudes no se limitan a lo físico; a continuación se examina el uso social que Matute emplea con la temática prestada de estas relaciones fraternales bíblicas.

En una curiosa inversión intertextual de las historias bíblicas aparecen los tres hermanos del protagonista de *La torre vigía*. A primera vista los hermanos evocan irremediable crueldad e injusticia: “como tres oscuros jinetes . . . me propinaban puntapiés, insultos y escupitajos” (16). Al igual que Esaú, el protagonista llega a maldecirlos y jurarles la muerte: “cuánto les odiaba; y me juré

que algún día . . . los mataría a los tres” (83). No obstante, a pesar de tal aclaración el narrador expresa cierta simpatía hacia ellos dado su leal servicio a Mohl poco agradecido: “mis hermanos eran siempre los últimos en recibir distinción o muestra afectuosa alguna. . . . puede llegarse a la conclusión—e incluso disculpa—de que eran muy desdichados” (84-85). El protagonista llega a representar a un Abel consciente de su posición privilegiada con Mohl y que reconoce el ingrato trabajo de sus hermanos “caínes”; Mohl declara la investidura del protagonista como caballero a pesar de su falta de experiencia, reconocimiento público que incita los celos de sus hermanos:

–Señor, otros hay en este castillo que merecen, también algún reconocimiento a su valor, a su lealtad, y a su total entrega a vuestra enseña. . . .

–¡Siéntate! –fue todo el comentario del Barón. . . .

Mi hermano obedeció. Pero tan despacio, y con tal encono, que por un momento temí reventaran al fin tantos y tantos agravios retenidos en años de servicio oscuro y fiel. (151)

El mensaje social inspirado en la historia bíblica es evocado póstumamente por la voz narradora del protagonista que se ofrece libremente a la rabia mortífera de sus hermanos: “Estas cosas (y otras) puedo razonarlas ahora reposadamente . . . Pues si injustos fueron ellos conmigo, injusto era el mundo con ellos, y todo cuanto mora en él” (151). Los hermanos, “Caínes,” mantienen el papel de asesinos fraternales, pero Matute les ofrece cierto entendimiento y comprensión manifestado a través del auto-sacrificio del protagonista, que sería “Abel.” De la misma forma que Esaú, el protagonista se desarrolla espiritualmente y no cumple con su promesa del asesinato de sus hermanos. La última tolerancia que tiene de sus hermanos muestra

una posición social ejemplar, mientras que las acciones de ellos recuerdan que el odio engendra odio.

Pérez comenta sobre el grado del cainismo en las dos primeras novelas neocaballerescas de Matute: “Tanto *La torre vigía* como *Olvidado Rey Gudú* reinciden en el tema cainita, con el protagonista de la primera asesinado por sus hermanos, y una proliferación de asesinatos y traiciones entre hermanos en la segunda” (“Apocalipsis” 48). Aunque no aparezcan de manera tan violentos, *Olvidado Rey Gudú* presenta un mayor número de momentos en que la rivalidad familiar se manifiesta. En su complot para llegar al trono, Volodioso organiza un triángulo de asesinos que al final hacen posible su coronación. Hijo de Sikrosio, Volodioso convence a su hermano Roedisio de que mate al primogénito de su padre, Sirko. Los asesinatos “misteriosos” de Sikrosio y Roedisio son atribuidos ya al único heredero del reino, Volodioso. La siguiente generación de cainismo empieza con Gudú debido a su impaciencia de asumir su responsabilidad como rey y a su conspiración para echar a los que le dificultan tal ascensión. El éxito de su complot destierra a sus hermanos Soeces, entre otros, y la resultante amenaza de guerra por los mismos lo catapulta a su posición real. Junto a su hermano Predilecto, a quien nombra comandante militar, Gudú asesina a su hermano Ancio. En la próxima generación, Gudú se muestra insatisfecho con su prole y sus acciones perjudican la vida de todos. Además de la intencionada ejecución o destierro de sus hijos Gudrilkja, Raigo y Raiga, Gudú desafía a su hijo Gudulín a un duelo a muerte, acontecimiento que no toma lugar dado el salto insólito que da el caballo de éste hiriéndole mortalmente.

La rivalidad entre gemelos, en particular, aparece en numerosas ocasiones: Cancio mata a su hermano Bancio, Raigo jura la muerte de su hermana Raiga—antes de recibir un golpe mortal de su hermana Gudrilkja, quien irónicamente muere a manos de un grupo de seres mágicos llamados “los Hermanos”—y Kiro y Arno, mellizos de Gudú y Urdska, se matan simultáneamente. El cainismo no solo figura como asunto secundario sino que es la temática fundamental para la visión apocalíptica, aspecto que se examina en el siguiente capítulo: todos los posibles herederos de la corona de Olar se exterminan entre sí.

El tema cainita en *Aranmanoth* no se evidencia de manera tradicional, es decir, no se manifiesta como la violencia entre hermanos sino se extiende a la relación matrimonial y patriarcal. La evolución desde el cainismo único y brutal en *La torre*, hasta la misma temática menos violenta, más fantástica y variada en *Gudú*, llega al pseudo-cainismo en *Aranmanoth*. Cuando el Conde se entera del amor prohibido entre Aranmanoth y Windumanoth, informa a Orso de la ejecución inminente de ellos y éste no hace nada para impedir las órdenes mortales hacia su hijo y su mujer.

Cabe destacar la relación entre Windumanoth y sus hermanas dada la frialdad fraternal en que se desarrolla su relación en su paso a la adultez. De joven, Windumanoth tiene una relación muy cercana con sus hermanas “quienes la llevaban a escondidas . . . a contemplar tras los tapices . . . entre risas sofocadas, y confiándose unas a otras innumerables secretos” (58). Antes de que fuera desposada, Liliana, su hermana mayor, por costumbre “la recostaba y abrigaba en el

lecho que compartían” (58). El padre de Windumanoth reflexiona que en un principio Liliana “era alegre, robusta y llena de energía. . . . Pero nació mujer y hubo que reprimir sus dotes, su fuerza y su inteligencia” (60-61). En una protesta social contra la opresión patriarcal, todas las virtudes, el potencial y la calidez del amor fraternal hacía Windumanoth que tenía Liliana se pierden con los años: “Cuando Windumanoth se halló ante su hermana, le resultó difícil reconocerla, . . . había perdido algo. . . . Ahora hablaba sin el menor rastro de ternura en su voz, y su mirada, . . . huía de la de su hermana pequeña” (140).

La otra hermana mayor de Windumanoth, Sira, se había convertido en Abadesa de las Damas Grises, grupo por la que la autora ha manifestado su disgusto.¹⁰ El reencuentro de Windumanoth con Sira también presenta una crítica social de los poderosos: “Cuando llegaron al monasterio, descubrieron lo difícil que es acceder y acercarse a las personas que tienen poder” (144). Inmediatamente Windumanoth percibe los mismos cambios en Sira que distinguió en Liliana,

[Y]a no era la joven que la aleccionaba y aconsejaba cuando Windumanoth tenía miedo de la oscuridad, o quien le contaba interminables historias, . . . era la abadesa quien hablaba, una mujer de pocas y firmes palabras, acostumbrada a mandar y a decidir, una mujer solitaria que había aprendido a protegerse de la ternura y el afecto guardándolos en algún lugar de sí misma hasta hacerlos desaparecer. (144)

Aunque no existe la muerte física de un hermano, las hermanas de Windumanoth, tal y cómo las conocía, sí han muerto. Aunque no se manifiesta como fratricidio, la

¹⁰ Ver Pérez, *Ana María Matute*.

muerte metafórica de las hermanas de Windumanoth destaca un aspecto social del sistema patriarcal que limitaba a la mujer a ser esposa o monja. En lugar del cainismo flagrante presente en *La torre y Gudú*, *Aranmanoth* presenta el tema que no se manifestó de manera aparente en la penúltima y que solo apareció brevemente en la última: el amor.

Para Matute el amor posibilita el final feliz, incluso si es trágico, como se evidencia en las historias de Predilecto y Tontina en *Gudú*, y Aranmanoth y Windumanoth. Las similitudes entre las dos parejas son numerosas y tienen la misma función tanto en *Gudú* como en *Aranmanoth*: el amor eterno cuya perduración en el más allá se manifiesta en el plano físico. Predilecto estaba al cargo de la protección de su cuñada Tontina en la ausencia de Gudú, su esposo, tiempo en que se enamoraron. Los dos amantes tenían que aguantar el regreso de Gudú quien quería forzar sus “derechos matrimoniales” y cuando Tontina le proclamó su amor por Predilecto, Gudú encargó su ejecución a Ardid. Ardid, consiente el amor entre los dos y delega la orden a Predilecto quien saca a Tontina de la mazmorra para escapar juntos. Cuando Tontina muere míticamente, Predilecto, desesperado, se ahoga en el mar poco después. A pesar de su muerte, el episodio con la Dama del Lago en que las dos mitades de sus piedras azules se unen sugiere la unión eterna de sus almas en el más allá.

En *Aranmanoth*, de manera paralela al amor de Predilecto y Tontina, Orso nombra a su hijo como guardián de su esposa, Windumanoth. Ésta y Aranmanoth se enamoran durante los largos viajes de Orso fuera de Lines. Cuando la oportunidad

se presenta durante la ausencia de Orso, los dos se fugan de Lines para vivir libremente su amor. Sin embargo, cuando se dan cuenta de que el sur que tanto idealizaban no es lo que esperaban y vuelven a Lines, se encuentran con el final trágico provocado por el Conde y permitido por la negligencia de Orso. Al igual que Raiga y Contrahecho—otra pareja de enamorados de *Gudú* que se fugan en barco de Olar—la muerte de Windumanoth y Aranmanoth presenta cierta promesa más allá. La insólita muerte de Aranmanoth, que incluye la desaparición de la cabeza de éste en el lago en que el cadáver de Windumanoth se hundió, sugiere su unión con la vida después de la muerte, es decir, un amor eterno. Matute sugiere con la historia de estos personajes que, aunque acaben trágicas en vida, el amor perdura más allá. Tal noción del amor eterno se enfatiza yuxtapuesto a la historia de Gudú, quien tiene éxito material en vida pero, incapaz de amar, “tanto él como su reino . . . desaparecieron para siempre en el Olvido” (948).

En su monografía sobre la nueva novela histórica, Janet Pérez y Genaro Pérez destacan el peligro de la historia repitiéndose como característica imprescindible para una tipología del género especialmente en España: “Yet another repetitive characteristic (frequent among Spanish writers) involves the suggestion—or occasional explicit mention—of parallels between unfortunate events of the past and implied or explicit situations in the present, with the purpose of warning readers against the dangers of history’s repeating itself” (Pérez, Genaro 12). En las novelas neo-caballerescas de Matute, se observan inclinaciones que no solo previenen de la repetición de la historia tal como lo describen Janet y Genaro Pérez,

sino que sugieren una repetición cíclica de la historia y hasta una universalidad espiritual y temporal como la de ciertas religiones orientales o creencias pertenecientes al movimiento *new age*, como las contenidas en la obra *A Course in Miracles*. La temática presentada en *A Course in Miracles* aclara que la dificultad humana para evitar los mismos errores del pasado se debe al ego: “For the ego regards the present only as a brief transition to the future, in which it brings the past to the future by interpreting the present in past terms” (246). Memorias de pasados errores, desgracias u odio no sirven para cambiar la situación actual dado que se recuerdan en un plano pasado; “There is no link of memory to the past,” es más, la memoria “is a skill that can remember *now*,” noción que evoca una conciencia universal presenciada en las tres novelas neo-caballerescas de Matute (Schucman 589). Ante la hoguera ejecutoria de las acusadas brujas que toma lugar durante la vendimia del relato, el protagonista de *La torre vigía* reflexiona: “de súbito, tuve conciencia de que yo conocía, o había conocido tiempo y tiempo atrás . . . aquella misma vendimia, y aquellas mismas voces. Incluso el fuego que aún no habían prendido; y aún más: innumerables vendimias pasadas y aún por suceder yacían en lo más hondo de mi mente” (21). La cuestión que sutilmente propone el texto a lo largo de la novela es si la historia de toda humanidad se repite una y otra vez, y podemos percibir esta repetición, ¿seríamos capaces de cambiar nuestro presente evitando nuestros errores anteriores? La respuesta sugerida por esta escena no es muy prometedora; atestiguando el júbilo del pueblo ante la violenta ejecución de las brujas acusadas, las reflexiones del protagonista concluyen: “Contemplando estas cosas supe que en mí yacía el suplicio desde muy remotas memorias, que seguiría

conociéndolo y reconociéndolo aún muy largamente, a través de muchos hombres y muchos tiempos” (22). *A Course in Miracles* presenta la noción de que si el futuro está determinado por el pasado, éste devalúa la importancia del presente: “the past becomes the determiner of the future, making them continuous without an intervening present” (Schucman 246). Perdido en el final aparentemente infeliz del protagonista está el mensaje social que Matute hace de la importancia del presente; el auto sacrificio del protagonista sirve, en el contexto social de la historia repetitiva, como rayo de esperanza, un acto ejemplar: en vez de seguir con su investidura como caballero y asumir las responsabilidades de un Señor de Guerra—cumpliendo así con el papel presentado en un plano pasado—súbitamente el protagonista decide rechazar este destino violento. En una de sus primeras escapadas a la torre donde el protagonista es más consciente de su espíritu universal y la historia “infinita,” le llega una epifanía:

[Yo] 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. Aunque en un grado distinto al que, hasta el momento, pude alcanzar. De forma que hubieran podido tomarse por sueños, o visiones, y no lo eran. Y comprendí que jamás había estado tan lúcido, y despierto, mi entendimiento. (159)

Consciente ya de su lugar extra social en el mundo y en el tiempo—un despertar de la consciencia conforme con *A Course in Miracles*—el protagonista pasa por los ritos de caballero y, como tal, se deja matar por sus tres envidiosos hermanos sabiéndose capaz de vencerles a ellos. Sus acciones rompen con la repetición de la historia y el

pasado valiéndole para evolucionar hacia algo mejor; físicamente destrozado y moribundo en el suelo, su último gesto hace metáfora de dicha rotura:

[Y]o alcé mi espada cuanto pude, decidido a abrir un camino a través de un tiempo en que
Un tiempo
Tiempo (195).

El uso del artículo indefinido en “Un tiempo” sugiere su infinidad de repetición en la historia humana y la falta de puntuación, artículo alguno y la ‘T’ mayúscula de “Tiempo” sugiere su omnipresencia más allá de la realidad humana. Efectivamente, el camino que el protagonista abre va de “Un tiempo” de muchos al “Tiempo” universal.

La trascendencia del protagonista es aún más evidente en las dos últimas frases de la novela donde ya no existe como persona en la historia interminable de la realidad del cuento sino como voz errante, igual que su posición narrativa posmoderna que relata la historia al lector: “A veces se me oye, durante la vendimia. Y algunas tardes, cuando llueve” (195). La madre bruja, víctima social del paradigma dominado/dominante, establece un contacto con el protagonista durante su inmolación: “entre la anciana y yo existía un pacto,” y esta relación será importante para la penúltima frase del libro ya que su ejecución toma lugar durante la vendimia (24). Su existencia espiritual, ya universal sin restricciones del tiempo, se presenta durante esta época en que “solía permitirse a siervos y campesinos, así como a todo sirviente de la casa, los excesos y relajamientos propios del que se entrega sin rebozo a la bebida,” en que se llevan a cabo castigos de una “venganza

colectiva, exultante y casi jubilosa” (19). La penúltima frase del libro sugiere que los siguientes chivos expiatorios de futuras vendimias disfrutarán del mismo pacto con el protagonista en sus últimos momentos. La última frase del libro también evoca la trascendencia del narrador a un plano universal espiritual. En sus charlas con el vigía, éste le cuenta la historia de un alquimista que “no buscaba, en verdad, la fórmula del oro, sino la continuidad de la vida. Algo que permita al hombre reemplazarse a sí mismo, y conseguir su verdadero ser” (164). Las tardes en que se puede oír el narrador difunto “cuando llueve” sugiere que alcanza lo que buscaba el alquimista: “Aquel viejo decía a menudo que quien alcance esto . . . no vivirá apartado de los otros hombres, ni amurallado, ni oculto. Sino que, por el contrario, se prodigará como la lluvia” (164). La historia del narrador y su evolución hacia un acto de valor que rompe con su percepción del pasado—i.e. su posición privilegiada heredada y su vida violenta predestinada—ejemplifica como Matute no solo advierte sobre los peligros de la repetición de los mismos errores de la historia humana sino que ofrece un ejemplo, aunque extremo, de posible salida de tal destino.

La universalidad temporal de la naturaleza humana sigue con una fuerte presencia en *Olvidado Rey Gudú*. Suárez Díez comenta que dentro de la novela,

Se desarrolla la trama en un trasunto de historia paralela tanto antes como después de nuestro tiempo, de nuestro tiempo histórico, un eterno retorno que parece repetir las estructuras vinculantes en una disposición binaria de recuerdo/olvido. Esta paradoja temporal resulta un auténtico tratamiento donde pasado y futuro se confunden. (5)

Esta confusión temporal se evidencia a mayor escala en los personajes y elementos intertextuales de los cuentos de hadas que se examinó en el capítulo seis, pero que

merecen mención aquí por el efecto universal que evidencia las mismas injusticias sociales que han perdurado desde la Edad Media. El concepto de la repetición de la historia de toda la humanidad—la historia del hombre que ha ocurrido de principio a fin antes y después de nuestro presente—sigue en *Olvidado Rey Gudú*. El mayor ejemplo de tal concepto es *El Libro de los Linajes* que consulta Ardid, el Hechicero y el Trasgo buscando una esposa apropiada y adecuada para Gudú. Este documento que contiene información del tiempo universal, y que se describe a continuación, solo lo podría haber elaborado un personaje, aunque humano, privilegiado debido a una vida entregada a la ciencia y la magia:

[E]laborado pacientemente por el Hechicero durante largos años. Era un libro especial, no de fácil interpretación, donde quedaban patentes y muy a la vista los entronques viles, las usurpaciones, los incestos, los crímenes, la pureza de la sangre, las auténticas líneas de vena real, las mezcolanzas adulterinas, las supercherías: en fin, las auténticas y las falsas dinastías. (312)

Después de consultar *El Libro de los Linajes* eligen a Tontina, que según el libro “habitaba en las Remotas Regiones de Los De Siempre” (312). El uso de “Siempre” como sustantivo, lo eterno como un lugar, añade a la universalidad de la región y la naturaleza de Tontina, descendiente de Blanca Nieves y La Bella Durmiente, dos personajes de cuentos aún por transcribir de la literatura oral con respeto a la realidad presente de la novela. Aínsa hace constar que la nueva novela histórica se caracteriza “por la superposición de tiempos históricos diferentes. Hay un tiempo novelesco . . . sobre el cual inciden otros tiempos. Las interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronías deliberadas” (84).

Incorporar a Tontina a la realidad temporal de la novela supone “Arrancar[la] del

Tiempo,” su tiempo futuro textual como descendiente de los personajes icónicos de la literatura oral que fueron inmortalizados por Perrault y los hermanos Grimm (*Olvidado* 313). La capacidad de realizar tal tarea reside en un ser mágico, el Trasgo, que por medios mágicos envía palomas mensajeras que atraviesan el Tiempo para traer respuesta del consentimiento de matrimonio.

Otro tipo de escrito como *El Libro de Los Linajes*, representativa de la universalidad y repetición del tiempo en *Olvidado Rey Gudú*, aparece en los pergaminos de la estirpe de Urdska. Después de dominar las tierras de la reina esteparia, Gudú encuentra los famosos tesoros del reino de Urdska. Entre las joyas, piedras y metales preciosos había un “sinfín de pergaminos y de escrituras donde se narraba la historia de Urdska y su linaje” (741). Es necesario destacar, de nuevo, que la “historia” como tal no solo se refiere al pasado, sino a la historia desde el principio hasta el final. Leyendo el libro de linajes de Urdska, Gudú se encuentra a sí mismo como protagonista de su historia:

[Urdska] pertenecía a una antiquísima civilización condenada a desaparecer. Y allí se decía que él, Gudú, sería el esposo de Urdska y que de ella tendría dos hijos . . . a los que nombraría sus sucesores. Sin embargo, aquí la profecía tomaba un oscuro cariz, plagada de pequeñas cláusulas—las pequeñas y malvadas cláusulas con las que también habían tropezado Ardid, el Hechicero y el propio Trasgo en *El Libro de los Linajes*—de las que Gudú no hizo caso, como no lo hiciera su madre, en otro tiempo. (742)

La historia futura de la unión de Urdska y Gudú y sus hijos se encuentra en los pergaminos que detallan cómo la historia del linaje de Urdska llega a hacerse realidad. Las mismas cláusulas de *El Libro de los Linajes* que ignoró Ardid al elegir a Tontina, matrimonio que termina en un fracaso, las ignora Gudú. Estas “cláusulas”

son manifestaciones literarias de la advertencia contra la repetición de errores pasados, destacada por Janet Pérez y Genaro Pérez. Mientras que el protagonista de *La torre vigía* adhiere a sus presentimientos del Tiempo más allá de su presente, Gudú no disfruta de la misma perspicacia: su matrimonio con la vengativa Urdska encarrilla la caída de su estirpe y reino que “desaparecieron en el Olvido,” el mayor miedo de Gudú (948). De esta manera, mientras *La torre vigía* nos muestra una salida de nuestros errores pasados, *Olvidado Rey Gudú* ejemplifica las consecuencias inevitables al no prestarles la importancia que merecen.

Aunque Matute afirma que sus obras neo-caballerescas no forman una trilogía en el sentido estricto de la palabra,¹¹ es un hecho que comparten una situación espacio-temporal y que existe un desarrollo de tiempo presente entre las tres, la autora también confirma que *Aranmanoth* está ambientada en el siglo XI.¹² Dada la independencia que las tres obras tienen según la autora, es dudoso que incluyera intencionalmente el protagonista de *La torre vigía* como personaje en *Aranmanoth*. No obstante, esta posibilidad intertextual se evidencia en las últimas frases del protagonista de *La torre vigía* que sugieren su existencia atemporal y universal.¹³ La eternidad anímica del narrador de *La torre vigía* se obtiene por su acto de auto sacrificio que triunfa sobre los errores pasados de la humanidad e implica, por tanto, su evolución espiritual. El análisis de la inclusión intertextual del

¹¹ Ver: Matute, Personal Interview.

¹² Ibid.

¹³ Ver p. 187 del presente estudio.

protagonista de *La torre vigía* como el Poeta en *Aranmanoth* se defiende y se desarrolla más a fondo en el capítulo seis, pero dado su índole universal, merece mención aquí.

Aranmanoth comienza con unas voces que oye el joven Orso, padre de Aranmanoth. Las criadas de la casa de Orso le dicen que las voces hablan “de un tiempo que se perdía en la memoria de los humanos,” es decir, la conciencia universal (9). El tiempo al que aluden las sirvientas de Orso sugiere un tiempo ya realizado, de principio a fin, y por tanto la repetición de la historia. La madre de Orso remata tal interpretación de la repetición de toda la historia de la humanidad con su explicación de las voces que oye su hijo, “Son las voces que pierde el Tiempo en su tejer y destejer al derecho y al revés” (10). Sin embargo, a pesar de la afirmación por parte de las sirvientas y la madre de su pérdida, todavía se manifiesta la historia ya ocurrida como trazos vagos en la memoria de Orso. Una vez de adolescente, al entrar en un bosque y caerse de su caballo, Orso vuelve a escuchar las voces de sus historias pasadas: “escuchó una voz que despertó dentro de sí, y la reconoció porque era su propia voz que, a ráfagas de un viento desconocido, repetía: ‘Yo soy Orso, soy Orso, dueño y Señor de Lines...’. Entonces, la voz se retiraba y parecía regresar a un tiempo futuro” (13). Una de las voces es la suya propia que presagia su título futuro y otra voz le viene de su futuro hijo aún por nacer: “Y escuchó el lamento de un niño que decía: ‘Padre, perdóname, perdona a tu hijo Aranmanoth...’” (13). Efectivamente, su memoria mantenía trazos de historias pasadas a modo de advertencias sobre futuros errores; al igual que los protagonistas

de *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú*, Orso recibe el mismo aviso: “oyó nuevamente su propia voz que, en un tiempo que aún no sucedía, repetía una y otra vez: ‘Hijo mío, hijo mío, yo soy tu verdugo y tú mi salvación’” (13). Orso no valora el presagio de la posible salvación por su hijo y, a pesar de tal advertencia, permite que su Aranmanoth sea decapitado, cumpliendo así con el aviso que recibió pero que ignoró. Al igual que el personaje de Gudú, el destino de Orso tras la negación de su voz interior—que después de la muerte de Aranmanoth pasa el resto de su vida deprimido, solo y arrepentido—sirve al lector como ejemplo de las consecuencias de no observar y adherirse a la sabiduría del ser, esa voz propia que habla en el corazón. Mediante alusiones a momentos de *deja vu*, mezclas de varios planos temporales y voces presagiadoras que oyen los protagonistas, la autora crea de un mundo medieval un terreno universal que contextualiza conceptos y comentarios no solo sociales, sino espirituales y por tanto, atemporales y eternos. Matute presenta mediante su narrativa la impotencia del pasado como herramienta para efectuar cambios en el presente y personifica la solución en la sabiduría del ser, un espíritu universal.

En resumen, las obras neo-caballerescas matutianas manifiestan una protesta social mediante diversos medios. Aquí se ha desarrollado los paralelismos históricos que advierten sobre los peligros de la dicotomía rico y pobre; se ha examinado la temática bíblica que denuncia la lucha fraternal, conflicto que se extiende simbólicamente a toda la humanidad; y se ha destacado la universalidad temporal, evidenciada como repetición cíclica de la historia humana, que previene

sobre los peligros de la inacción social que perpetúa las injusticias, crueldades y desequilibrios de la humanidad.

CAPÍTULO VIII

EL TONO APOCALIPTICO

El presente trabajo ha asumido una postura flexible con respecto a los parámetros de género; Ana María Matute mezcla características y temáticas de varios géneros en la creación neo-caballeresca de sus últimas novelas. El tono apocalíptico es otro ingrediente que se añade a la mezcla de motivos ya analizados: el ambiente medieval, las prestaciones intertextuales de los cuentos de hadas y libros caballerescos, y el subtexto social que permea por las tres obras estudiadas aquí. En *The Hermeneutical Spiral: A Comprehensive Introduction to Biblical Interpretation*, Grant R. Osborne define el género apocalíptico de la siguiente manera:

Apocalyptic entails the revelatory communication of heavenly secrets by an otherworldly being to a seer who presents the visions in a narrative framework; the visions guide readers into a transcendent reality that takes precedence over the current situation and encourages readers to persevere in the midst of their trials. The visions reverse normal experience by making the heavenly mysteries the real world and depicting the present crisis as a temporary, illusory situation. (Ch. 11)

Osborn añade a su definición básica rasgos formales y características temáticas del género apocalíptico que sirven como punto de partida para la discusión de los ejemplos apocalípticos en las obras neo-caballerescas de Matute. Tres de los rasgos formales que se aplicará a las obras de Matute parten de 1) un comunicado profético 2) interpretado por un personaje angélico 3) que está repleto de simbolismo esotérico. El simbolismo apocalíptico se examina desde un enfoque fantástico, “such as many-headed beasts, dragons, locusts with the tails of scorpions,” y desde un

énfasis numerológico dado que “in all apocalypses the numbers three, four, seven, ten, twelve and seventy predominate” (Osborn Ch. 11). Osborn también destaca características asociadas con textos apocalípticos como el pesimismo hacia el presente, los dualismos, la recreación del cosmos y la promesa de salvación. En su trabajo sobre el apocalipsis y milenio en *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú*, Janet Pérez señala la novedad del neo-caballerismo que incorpora dichos ingredientes apocalípticos:

La fuente principal de motivos apocalípticos la constituyen las alegorías del *Libro de Revelaciones*, con su gran batalla definitiva entre las fuerzas del Bien y del Mal, los monstruos y bestias sobrenaturales, el papel de profetas y visionarios, el significado del mágico número 7, el motivo del viaje celestial, y una estructura temporal basada en milenios. . . . Figuran casi todos estos motivos en las novelas más recientes de Matute, quien da un giro inesperado, si no inaudito, al género, al combinarlo con el género de caballerías, y además con los cuentos de hadas. (“Apocalipsis” 41)

Kathleen Glenn también estudia la visión apocalíptica pero se limita a *La torre vigía* y el *Libro de Revelaciones* para contextualizar la novela de Matute: “When it is set within the context of the apocalyptic tradition in general and the Revelation of St. John the Divine in particular, the novel does seem less anomalous” (21). El presente capítulo examinará las manifestaciones apocalípticas en estas novelas y *Aranmanoth* partiendo de la definición, los rasgos formales y las características del género apocalíptico según Osborn.

La torre vigía, *Olvidado Rey Gudú*, y *Aranmanoth* evidencian características apocalípticas pero existe una devolución con respecto al énfasis en lo apocalíptico de la primera a la última. La ambientación esteparia medieval tan prominente en *La*

torre y *Gudú* es una alusión en sí del Apocalipsis—concepto poco común en las novelas caballerescas que refuerza la idea de la subversión de éste género. Las visiones apocalípticas en *La torre* reflejan las del *Libro de Revelaciones* en su presagio del fin del mundo, miedo que Europa tenía con la llegada del fin del siglo X. Aparte de las visiones desde lo alto de la torre, el vigía vigila la extensa estepa, tierra que Glenn destaca como vulnerable a amenazas mediante alusiones bíblicas:

Repeated scriptural writings about a foe from the north (or east) are echoed in John's vision (Caird 121-23) which is in turn echoed in Matute's allusions to equestrian hordes from the other side of the river . . . known as 'El Gran Río,' beyond which live tribes who periodically burn and pillage. En *Revelation* the Euphrates is referred to as 'the great river' (9.14, 16.12) and linked with the threat of invasion. (Glenn 22-23)

La misma amenaza esteparia existe también desde el noreste de la ciudad y el castillo de Olar en *Gudú*. Las “grandes batallas contra las Hordas Feroces de la estepa . . . los Diablos Negros—como los llamaban los olarenses,” originalmente suceden en defensa del pueblo reinado por el Conde de Olar, Sikrosio y Volodioso (137); bajo el control de *Gudú*, invadir la estepa se convierte en un objetivo ambicioso desmitificando así el miedo apocalíptico sólo para perder todo al final en el olvido.

Junto a la temática del amor que se desarrolla en el capítulo siete del presente trabajo, está la visión prometedora de *Aranmanoth* que lo contrasta con sus novelas predecesoras. Pérez hace constar,

A major difference among *La torre*, *Gudú* and *Aranmanoth* concerns the apocalyptic endings of the two earlier novels, neither of which holds any promise of better things to come . . . there is only death and destruction, whereas the ending of *Aranmanoth* can be read as offering some glimmer of

hope with the attribution of possible miracles to Aranmanoth and 'redemption' of his father. ("More than" 508)

Símbolos apocalípticos como la destrucción por el fuego, la amenaza esteparia, y el ambiente medieval guerrero están presentes todavía, pero se desplazan al segundo plano y la historia amorosa de Aranmanoth y Windumanoth los suceden. Debido a estas diferencias, entre otras, el análisis apocalíptico de esta novela será más breve en comparación con el de las otras dos.

El rasgo más común en el género apocalíptico es el comunicado profético, Osborne enfatiza: "a revelatory situation is behind nearly every apocalyptic work" (Ch. 11). En línea con tiempo universal destacado en el capítulo siete, el protagonista de *La torre vigía* siente el impulso de subir a lo alto de la torre por una fuerza que "pertenece a un orden de hechos que sucedían, y al mismo tiempo habían sucedido, y aún seguirían sucediendo, sin principio ni fin visibles" (159). David Russell hace constar que las revelaciones son de índole universal igual que sugiere el narrador de *La torre*: "the revelations come via visión . . . and disclose the long-hidden truths regarding past, present and future" (qtd. in Osborn, Ch. 11).

El protagonista siente el impulso sobrenatural de subir la torre que recuerda al comienzo de la visión de San Juan del *Libro de Revelación*: "Vi una puerta abierta en el cielo; y la voz del principio [dijo] 'Sube aquí y te mostraré lo que va a suceder'" (Apocalipsis 4.1-2). En una cierta inversión tipológica del rasgo visionario, el protagonista de *La torre* no percibe nada; son las visiones del vigía lo que tanto le atrae, el protagonista explica: "Todas las cosas que alcanzaban sus ojos desde la

altura, iba yo ordenándolas, lenta y pacientemente— aunque no las viera—, en mi conocimiento, y grabándolas en mi memoria” (160). No obstante, tiene la capacidad de llegar a ser visionario, el vigía le confirma que “poseía el don de ver muchas más cosas que él” (162). Esta relación entre el protagonista y el vigía cumple con el segundo rasgo del género apocalíptico según Osborn, la presencia de un intérprete angélico dado que “Given the symbolism employed in the vision, the writer is understandably confused about the meaning of the communication” (Ch. 11).

Existen varios detalles del vigía que no cumplen exclusivamente con este rasgo tipológico. Primero, el vigía es más mensajero que intérprete como explica al protagonista: “Sólo digo lo que veo. Acaso tú, algún día, llegues a entenderlo” (162). Tal novedad contrasta con el ángel que aparece en Zacarías o Daniel del Antiguo Testamento o el del *Libro de Revelación* que explica a San Juan quien había quedado estupefacto con las visiones: “¿De qué te extrañas? Yo te explicaré el misterio” (Apocalipsis 17.7-8). Otra diferencia que distingue el vigía del mediador divino tipológico es que no es angélico, aunque tiene poderes visionarios. El primer encuentro entre el protagonista y el vigía ocurre cuando éste es mendigo y después de que el protagonista graciosamente comparte su caza con él, le roba su puñal por la noche y desaparece al día siguiente. El vigía confirma que ha “sido mendigo salteador, guerrero a sueldo . . . y también aprendiz de alquimista” (163), mientras que su inspiración literaria, el ángel del *Libro de Revelación*, maldice tales oficios: “Fuera los perros, los hechiceros, los impuros, los homicidas, los idólatras y todos los que aman y practican la mentira” (Apocalipsis 22.15). Aun así, el vigía desempeña

las responsabilidades del mediador tipológico dado que liga el protagonista al más allá a través de sus visiones que, según Alexander Rofé, “signifies the ‘unity of the worlds,’ that is, the involvement of heaven in earthly affairs” (qtd. in Osborn, Ch. 11). Estas visiones son narradas de segunda mano—del vigía al protagonista y del protagonista al lector—, señala Glenn que este recurso literario es “comparable to the pseudonymity of the apocalyptists” (23). Así la novela no solo contiene un comunicado profético interpretado por un personaje mediador, también evidencia otro rasgo tipológico de lo apocalíptico según Osborn: el empleo de un seudónimo.

Olvidado Rey Gudú también presenta a personajes que tienen visiones significativas. Los momentos más reveladores ocurren en la adultez de Gudú. Al igual que el protagonista de *La torre vigía*, Gudú “Impelido por un deseo acuciante que ni siquiera podía explicarse, ascendió a la torre más alta del Castillo Negro, allí donde los vigías oteaban el confín más alejado del horizonte” (703). Las visiones que Gudú tiene desde la torre, y luego en las tierras de Urdska, no se acompañan directamente por mediador o intérprete angélico dado que “rechazó toda compañía—incluido el propio vigía—” (703). Una vez en lo alto de la torre, igual a su abuelo Sikrosio, Gudú vislumbra “la enorme cabeza, misteriosa y agorera, de un Dragón” (704). Se desarrolla la interpretación del dragón más adelante, pero cabe destacarlo aquí ya que es el símbolo apocalíptico que reaparece como herencia a los descendientes reales de Olar. Después de derrotar a Urdska, Gudú tiene otra revelación: “la visión de los guerreros muertos, cruzando el cielo, arrollando las nubes y aun el mismo resplandor del sol . . . eran legiones de jinetes a la vez

transparentes y reconocibles, que galopaban hacia algún lugar indescifrable” (745). De la misma manera en que el dragón de su primera visión desaparece “tal y como se deshacen las nubes en el cielo” (704), los jinetes transparentes se convierten en un “cortejo de sombras” (745).

Aunque Gudú no tiene ángel mediador que le ayudase a interpretar sus visiones, después de cada episodio rememora a su maestro el Hechicero. Después de que Gudú vislumbra al dragón, recuerda “las enseñanzas recibidas del Hechicero, las revelaciones que le hacía,” información que le auxilia en la interpretación de sus visiones presentes: “al parecer, desde tiempos muy lejanos hubo—y aún, secretamente, había—grandes Reyes del Bosque. Enormes árboles con nombre propio” (704). Según Duchet-Suchaux y Pastoureau “el árbol es siempre símbolo de vida, y está relacionado con el ciclo de las estaciones y de la existencia. Florece, da su fruto, pierde sus hojas, muere y renace” (42). Tal interpretación simbólica del árbol coincide con los sentimientos existenciales de Gudú después de su revelación; igual al miedo de Sikrosio después de su encuentro con el dragón, Gudú “tuvo miedo. El antiguo terror regresaba a él desde remotas regiones. Como herencia y maldición, llegaba hasta él, ahora. Y por primera vez se preguntó quién era realmente” (704). Otra conexión simbólica que se añade a la interpretación de los “Reyes del Bosque” y la conexión entre de las historias del Hechicero y la visión de Gudú, es la relación entre árboles y dragones que destacan Duchet-Suchaux y Pastoureau: “el árbol es, junto con el dragón, el único ser vivo que participa de los tres mundos: el mundo subterráneo por medio de sus raíces, el mundo terrestre a través de su tronco que

los hombres pueden tocar, y el mundo celestial a través de sus ramas y su copa” (42). El valor simbólico del dragón para Gudú está estrechamente ligado a la historia de su estirpe, afirmación reforzada por el Hechicero que funciona, acorde con la tipología apocalíptica, como el mediador angélico.

El Hechicero desempeña el mismo papel de pseudo-mediador de las visiones de Gudú después de su revelación en la tierra de Urdska. El mismo sentimiento existencial le invade después de ver los jinetes transparentes en las nubes de la estepa, piensa por sí que el tiempo y la gloria que le representaban “eran lo mismo: olvido y polvo” (746). Aun así, cuando Urdska pide que le lleve a Olar, Gudú “no pudo alejar de su mente escenas que de niño le habían fascinado, historias que oyó de labios de su viejo Maestro . . . en los que los grandes reyes, los emperadores, entraban en su país, después de la victoria, con un rey o una reina encadenados” (746). A pesar de llegar a la conclusión por sí mismo de que la gloria se queda en el olvido sin importancia, son las historias del Hechicero las que le ofrecen otra interpretación a su visión y por tanto le motiva a entrar a Olar “victorioso y lleno de gloria, aunque envejecido” (747). El Hechicero no interpreta las revelaciones de Gudú directamente, sino que es la memoria de Gudú del Hechicero la que le inspira en sus conclusiones. La derrota de Gudú está relacionada con su memoria de un plano pasado que le influye en el presente, vínculo memoria-pasado creado por el

ego que enmudece al espíritu, espíritu que siempre opera en el presente sin influencia del pasado o memorias de ello.¹⁴

En *Aranmanoth*, el episodio en que el protagonista del mismo nombre impide que una multitud de gente quemara a una mujer en la hoguera, ya destacado en el capítulo seis, es un ejemplo de una visión reveladora. Instigado por el poeta, Aranmanoth se reúne con él a la media noche, que según su guía es “la hora más lúcida” (96). Como ya se ha confirmado, *Aranmanoth* está ambientada alrededor del siglo XI, lo cual pone en duda la “lucidez” de un acontecimiento en la profundidad de un bosque a la media noche y permite deducir que el contexto de la palabra se refiere más a perspicacia clarividente que a vista ocular.

Al igual que en *Olvidado Rey Gudú*, los árboles forman una parte visual integral en *Aranmanoth*, evidenciando así otro rasgo que enriquece el tono apocalíptico del libro: el simbolismo complejo que, según Osborn, “is the most visible quality of apocalyptic literature” (Ch. 11). El pozo de la huerta de Windumanoth es su lugar de reunión antes de entrar en el bosque, lugar que desconcierta a Aranmanoth: “se le aparecía . . . como un ojo oscuro que mirara hacia el vientre del mundo” (97). Cabe recordar que entrar en el huerto de Windumanoth sin su permiso es prohibido: “Nadie puede penetrar ni hacer nada en él, ni siquiera los encargados de su cuidado, sin [su] consentimiento” (63). El pozo también tiene

¹⁴ Ver discusión sobre *A Course in Miracles* en el Capítulo VII.

connotaciones simbólicas ligadas a las de los árboles ya mencionadas; Chevalier y Gheerbrant señalan que el pozo es “a kind of epitome the three cosmic orders, Heaven, Earth and the Underworld . . . they provide a channel of communication with the realm of the dead and the hollow echo which comes from their depths and the fleeting shimmer of rippling water deepen the mystery rather than make it clear” (1095). El pozo de la novela presagia esta función simbólica de medio de comunicación que confunde el mensaje en vez que aclararlo ya que anuncia la llegada del poeta, que tiene el mismo papel de mensajero para Aranmanoth que el vigía para el protagonista en *La torre*.

El poeta dirige a Aranmanoth hacia los árboles donde penetran en el profundo del bosque, lugar que los psicoanalistas contemporáneas consideran un símbolo del subconsciente: “the darkness of the forest and the deep roots of its trees as symbolizing the unconscious” (Chevalier 401). Tal consideración añade credibilidad a la asunción de que los eventos que atestigua Aranmanoth son visualizaciones mentales y no ocurren en realidad. En un momento del camino por el bosque Aranmanoth y el poeta se topan con un árbol singular: “era el Árbol, el Gran Señor del Bosque, el viejo, el antiquísimo Señor . . . el Árbol que algunos llamaban del Bien y del Mal, aquel que otros decían el Árbol de la Vida” (98). Las referencias recuerdan al paraíso del Antiguo Testamento donde “Dios hizo germinar del suelo toda clase de árboles . . . el árbol de la vida, en medio del jardín, y el árbol de la ciencia del bien y del mal” (Génesis 2.9-10). Como es sabido, Dios prohíbe a Adán y Eva comer del árbol de la ciencia del bien y del mal cuyo fruto, según la

serpiente, abrirá sus ojos y los hará como “dioses, concedores del bien y del mal” (Génesis 3.5-6). La revelación de los personajes bíblicos y su expulsión de Edén es un paralelismo significativo con el evento que atestigua Aranmanoth.

Dado que Aranmanoth fue llevado por el poeta al “Rey del Bosque,” el árbol prohibido, esto posiciona metafóricamente al poeta como la serpiente, suposición que Aranmanoth llega a manifestar: “¿No serás tú el diablo?” (97). Las referencias bíblicas se intensifican cuando ven a un grupo de personas que “danzaban alrededor del Árbol Rey” (100). Cirlot destaca que “the tree also corresponds to the Cross of Redemption and the Cross is often depicted, in Christian iconography, as the Tree of Life” (347). En la visualización de Aranmanoth el árbol empeña el mismo papel verdugo cuando una multitud de gente arrastra y ata a una mujer para quemarla viva. Aranmanoth detiene el sacrificio cuando “por primera vez, gritó con voz humana” (101).

Al final del episodio, Aranmanoth, desorientado y desesperado, pregunta al poeta ¿por qué?, y éste le contesta, “Yo soy sólo un testigo, no soy más que una voz, o quizá, un deseo. No tengo respuestas; si acaso, sólo tengo preguntas” (103). La contestación del poeta sugiere que su existencia efímera se puede atribuir a la imaginación de Aranmanoth. De un momento a otro el poeta y las gentes del bosque desaparecen sugiriendo que todo había sido un sueño o visión: “[Aranmanoth] se encontró solo, en lo más profundo del bosque, . . . a cuyo alrededor había visto—o creído ver—una confusa multitud” (104). *Aranmanoth* es la novela menos apocalíptica de las aquí estudiadas de Matute, pero aun así está repleta de

simbolismos religiosos que se añaden a los tonos apocalípticos y la reconfiguran como novela neo-caballeresca; al igual que en sus libros predecesores aparecen visiones reveladoras acompañadas por un personaje mediador/misterioso.

Mientras muchos de los escritores bíblicos recurrían a símbolos metafóricos del mundo real que les rodeaba, los escritores apocalípticos añadieron la fantasía a la paleta retórica; Osborn señala que los apocalípticos agregaron “symbols from the world of fantasy or myth, such as many-headed beasts, dragons, locusts with the tails of scorpions” (Ch. 11). De particular interés para Matute es el símbolo del dragón. Duchet-Suchaux y Pastoureau afirman que “El dragón es la mayor de las serpientes y, al igual que éstas, una imagen del Mal y de Satanás” (143). El dragón tiene una fuerte presencia en *La torre vigía* tanto como en *Olvidado rey Gudú*, con implicaciones apocalípticas en ambos casos.

Glenn destaca que el dragón aparece en *La torre vigía* “in conjunction with moments of intoxication or bestiality” (25). Tales apariciones puntuales no son coincidencia, el valor metafórico que el animal fantástico aporta trasciende sus manifestaciones físicas. Con respecto al valor metafórico del dragón, Gravestock señala, “In the Bible, dragons are so consistently identified with evil that the term, ‘dragon’ was used during the Middle Ages to denote sin in general” (“Did imaginary”). En efecto, Matute emplea el dragón como símbolo metafórico del pecado en *La torre vigía*. Durante la vendimia, anticipando un acto agresivo en que el protagonista ataca y roba a dos mujeres de sus jarros de vino para después emborracharse, reflexiona:

La fina lluvia . . . caía sobre las gentes de las viñas. . . . Un olor acre y violento me llegó, entonces. Olor humano y bestial a la vez, que despertaba un dormido dragón en los más ocultos ríos de mi vida. Alzóse entonces el animal solitario, de ojos iracundos, vi cómo levantaba su cabeza de oro y sangre por sobre las anchas hojas de las vides. (48)

La lluvia durante la vendimia que precede la presencia del dragón/pecado que aparece de un río recuerda a “Las siete copas” del *Libro de Revelación XVI*: “El sexto [ángel] vertió su copa sobre el río grande . . . Después vi salir de la boca del dragón . . . los espíritus de demonios” (Apocalipsis 16.12-15). El dragón del *Apocalipsis* aparece cuando las aguas del “río grande . . . se secaron,” correlación—aparición de dragón = desaparición de agua—que aparece también en *La torre vigía* (Apocalipsis 16.12). La desaparición del dragón en este episodio coincide con la resaca física y espiritual del protagonista en que el río, ya sin dragón/pecado, se llena: “Sobre el viejo terror, que se alejaba más y más junto a un dragón centelleante, crecían las aguas del Gran Río” (50). Esta correlación es significativa dado que aclara que la presencia del pecado, el dragón, obstruye el flujo pacífico de la vida, es decir, el gran río y/o sus aguas. Matute emplea el dragón no solo con fines espirituales sino con propósitos sociales también.

El dragón vuelve a aparecerse al protagonista provocado por la Baronesa Mohl, cuya naturaleza de ogresa también se corresponde con el animal mítico; Cirlot hace constar que “the dragon is also related to the ogre” (86). Tal relación reafirma el simbolismo del dragón como pecado y se evidencia, por ejemplo, en la lujuria de la Baronesa. Cuando ésta le recuerda al protagonista su infancia poco amorosa él percibe la reaparición del dragón: “Lleno de turbación, notaba cómo renacían en mis

venas un rencor y una desolación infinitos, que imaginaba enterrados. Un dragón sacudía de su lomo cenizas ardientes, alzaba la cabeza” (100). Esta visión del dragón implacable coincide con inclinaciones violentas del protagonista: “Contemplé el cuello largo y blanco . . . de la Baronesa. Un gusto a sangre inundó mi lengua, y deseé hundir en él mi daga: degollarla” (100).

El significado simbólico del dragón no se manifiesta solamente para el protagonista, sino que llega a representar el odio y la maldad de toda la humanidad. En una de sus visiones el vigía vislumbra el Gran Combate entre los negros jinetes y los guerreros blancos donde distingue “sobre sus cabezas, en el vasto archipiélago de las estrellas, el naufragio celeste de cien dragones de oro; y esa batalla se repite, y continúa . . . y se reanuda sin posible fin” (172). Para Matute, la dicotomía negro/blanco como simbolismo de malo/bueno está eclipsada por la convicción del ego, elemento de ambos, malo y bueno, que la autora evidencia. En la visión del vigía, el archipiélago de estrellas sobre las cabezas de los que luchan es su espiritualidad, pero para ellos la divinidad es distorciónada por ego, justificando sus acciones. La imagen de cien dragones de oro en un “naufragio celeste” representa la espiritualidad falsa y conflictiva de los que luchan. Tal lucha, jamás se detendrá mientras que la justificación de acciones de odio contra otros humanos se relaciona con el espíritu, vínculo que Matute denuncia.

El protagonista, consciente del ciclo vicioso de la violencia que engendra violencia, toma su posición oponiéndose a la maldad. En la víspera de su investidura como caballero el protagonista tiene su propia visión en que vence al

dragón/pecado. Sabiendo que al día siguiente tiene que enfrentar y matar a sus tres hermanos por orden de Mohl, primero se siente invadido por “una súbita, recuperada violencia, . . . una ira blanca” (191), pero después un estado de trance le inspira una serenidad que aplaca sus inclinaciones violentas: en su visión percibe a “Un joven guerrero [que] apoyaba el pie sobre la testa de un dragón” (191). Igual a los santos patronos del caballerismo que derrotaron al dragón, San Jorge y San Miguel, el protagonista de *La torre* vence al ser mítico de la misma manera que presagiaba su visualización: se niega a luchar, pecar, contra sus hermanos y se deja matar, expiándose de todos sus pecados. La correspondencia metafórica del dragón como pecado es evidente en *La torre vigía*, y su manifestación en *Olvidado Rey Gudú* también tiene fuertes implicaciones simbólicas.

El dragón aparece a Sikrosio en *Olvidado Rey Gudú*, de manera notablemente similar a como se presenta al protagonista de *La torre* cuando vislumbra “en el río cien hombres con cien lanzas, a lomos de un dragón” (111): en *Gudú*, “del río apareció la enorme y alta cabeza del dragón, tan pausada como una pesadilla. Iracunda, implacable, cubierta de escamas, sus ojos de oro fuego . . . el dragón que brillaba en los ojos grises de su padre” (20). No es casualidad que este animal satánico inspire en Sikrosio el recuerdo de su padre, figura simbólica del progenitor o Creador, ni tampoco que los ojos del dragón de ambas novelas sean dorados, color asociado con el poder, la fuerza, y la justicia. El Rey Gudú, nieto del acosado Sikrosio, una vez poderoso y temido pero en su vejez visto como débil objeto de burla, es acechado por el dragón también. Suárez Díez interpreta el símbolo del dragón como

la pérdida de la identidad en el olvido, combate existencial que Gudú realiza a lo largo de su vida. Los momentos de introspección de Gudú corroboran tal interpretación; en tierras de Urdska, reflexiona existencialmente:

Confuso, se repitió mentalmente que él era el portador de una antorcha . . . Así mismo, él debía ahora pasar aquella antorcha a quienes le sucedieran o relevaran . . . y volvió a preguntarse qué había en su vida que verdaderamente le perteneciera, que fuera auténticamente suyo. Acaso otros hombres antes que él—reyes o vagabundos—sintieron en ellos y en su entorno el peso de la ignorancia, la zozobra de tanto desconocimiento. La misma duda, el mismo terror: el Dragón, el milenarismo y perverso Dragón alzaba de nuevo la cabeza, y el inabarcable espacio donde habitaba un remoto anhelo se ofrecía a él. (725-6)

Mientras el dragón aparece en *La torre* como símbolo de la maldad y el pecado, se manifiesta en *Olvidado Rey Gudú* como un intimidante miedo a lo desconocido, a la muerte y al olvido. Este miedo a lo desconocido no se limita al protagonista; “el aliento del Dragón avanzando entre las aguas” llega también a los guerreros de Gudú en los días antes de guerrear con los jinetes míticos de Urdska. El dragón llega a su mayor representación simbólica con la conclusión de la novela cuando todo desaparece en el olvido y Gudú pasa al desconocido más allá. Ante su llanto final, Gudú contempla su reflejo en el río donde ve el ser fantástico que atemorizaba tanto a él como a su abuelo Sikrosio:

Un antiguo y conocido Dragón emergía del agua: un Dragón que llegaba a él desde la oscura memoria de su sangre, desde el terror de Sikrosio . . . Pero no supo nunca Gudú . . . 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. (948)

La desaparición del Rey Gudú junto a su visión del Dragón una última vez ocurre de manera paralela con el final de *La torre*. El narrador-protagonista, antes caballero

prometedor, conoce su final a manos de sus hermanos—comparados por el narrador con la llama del dragón—y es martirizado por sus creencias pacifistas, momento en que enfrenta por última vez su visión del Dragón. Aunque el dragón tiene interpretaciones simbólicas diferentes a las de *La torre vigía*, el simbolismo del dragón—como pecado o como la muerte—junto a las conclusiones de ambas obras ejemplifican la visión apocalíptica presente en las dos.

El fuego y su poder catastrófico es otro símbolo apocalíptico que *La torre* y *Gudú* comparten. En el primer capítulo de *La torre*, “El árbol de fuego,” el narrador-protagonista es obligado por su madre a atestiguar la ejecución de dos brujas incineradas. Aturdido y mudo durante días, el narrador manifiesta el impacto que tuvo para él presenciar tal incidente: “jamás el olvido borraría de mi memoria el humano árbol de fuego, ni el grito colérico” (25). Glenn destaca que la imagen del “árbol de fuego humano,” es decir la bruja quemada, es un recordatorio irónico del árbol como símbolo de la inmortalidad, “but in *La torre vigía* the emphasis is not upon life but upon death” (25). La imagen de este emblema de inmortalidad destruida no se limita a *La torre*, sino que proyecta su visión apocalíptica en *Gudú* también.

La princesa Tontina, primera esposa del joven Rey Gudú, y su séquito siembran en el jardín de Ardid el Árbol de los Juegos, que por la descripción de la reina gana significado simbólico de la juventud y vitalidad armónica: “Si la música pudiera verse, sería como este árbol” (385). Mientras que se revela el amor prohibido entre Tontina y Predilecto, hermano de Gudú, la imagen del árbol

oscurece y disminuye: “del Árbol y sus doradas hojas ya sólo quedaban el tronco negro y las ramas desnudas” (511). Finalmente, la inmortalidad, representada por el árbol, se ve consumida por las mismas llamas apocalípticas de la violencia, la ambición y el odio que inmolaron a las “brujas” de *La torre*: “el Árbol de los Juegos ardió y se consumió enteramente” (872). Las últimas imágenes del reino de Olar de la posguerra presentan un paisaje abrasado, carbonizado y ceniciento; representaciones alegóricas a una tierra pos-holocausto nuclear, amenaza apocalíptica del mundo contemporáneo.

Aunque abunden las alegorías apocalípticas en *La torre* y *Gudú, Aranmanoth* también presenta muchos símbolos apocalípticos. A parte de los dragones, otros animales simbólicos del apocalipsis, los lobos, tienen una función importante en *Aranmanoth*. Son detallados en *La torre* como animales “dispuestos a la más atroz carnicería con tal de saciar su vieja hambre” (154), descripción relevante que justifica el consejo que una guerrera esteparia, pariente de Urdska, da a Ardid cuando ésta abandona su plan de venganza hacia Volodioso: “no ames al lobo, ¡destrúyelo!” (188). En *Aranmanoth* la imagen del lobo es empleada por el personaje del poeta para describir al corazón humano, quien dice que “es como un lobo hambriento . . . porque puede destruir mitos y enseñanzas aprendidas, y aun deleitosas imaginaciones . . . incluso esperanzas” (*Aranmanoth* 94). *Aranmanoth* se da cuenta del significado de dicha metáfora cuando pasa por un pueblo arrasado por los fuegos del Conde y siente arrepentido por la crueldad de su mitad humana.

Las representaciones en *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* no dejan lugar para concebir una convivencia entre los lobos y los humanos y su valor simbólico está limitado a la maldad. Sin embargo, si el corazón es como un lobo, el gran depredador según el poeta, Aranwin—el lobo cachorro de Aranmanoth y Windumanoth cuya historia se detalla en el capítulo cinco del presente estudio— presenta a la novela un rayo de esperanza inexistente en las visiones apocalípticas sugeridas por el animal en las novelas anteriores. Si el lobo simboliza el corazón humano, aunque este sea “de la raza más depredadora,” el paralelismo sugiere que “si se encuentra amado y bien tratado, esa peligrosidad no llegará a manifestarse nunca” (65). Con las implicaciones simbólicas que ofrece el personaje lobo de Aranwin, Matute manifiesta una de las características del género apocalíptico que no se evidencia en las novelas neo-caballerescas anteriores: la promesa de salvación.

A pesar de la promesa de salvación entretejida en *Aranmanoth*, predomina otro de los aspectos del género apocalíptico que Matute evidencia en sus obras neo-caballerescas: un pesimismo hacia la humanidad del presente. Osborn hace constar que “the apocalyptists had a healthy respect for the depravity of humanity” (Ch. 11), respeto que comparte Matute y aclara en una entrevista con Sanz Villanueva sobre *Olvidado Rey Gudú*: “Una cosa es que a mí me guste la vida . . . y otra cosa es que yo sea tonta o ciega y no me dé cuenta de toda la crueldad y de toda la brutalidad que rodea la vida humana . . . Ya se ve en este libro, bastante, que de la naturaleza humana no tengo una opinión precisamente excelsa” (“Ana María” 20). Tal opinión se evidencia numerosas veces en *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú*.

Las mujeres acusadas de brujería—imputación por no estar casadas y vivir en el bosque—y que son quemadas en la hoguera en *La torre*, “A pesar de tan calamitosa existencia, no movían a las gentes a compasión alguna, sino todo lo contrario” (19). El pueblo las culpa de sus desgracias injustificadamente y al prender fuego a la hoguera con “un júbilo poco común,” el verdugo “inició una suerte de cabriolas y de gritos en torno a la pira seguido por otros muchos hombres [y] mujeres” (21). El pesimismo de la humanidad se evidencia no sólo en el odio sino también en la peligrosidad del amor mental, no espiritual. Al atestiguar como tres caballeros derribaban a su antiguo maestro de armas Krim-Guerrero, el protagonista los mata “sin darles tiempo a defenderse—pues . . . no era un ser humano, sino un relámpago de ira y amor” (134). El peligro del amor, así representado por Matute, aparentemente resta a una de los valores positivos de la humanidad. La autora evidencia la similitud entre el peligro del odio con el del amor a través de su narrador: al descenderse de la torre—símbolo celestial privilegiado—el protagonista reflexiona: “pensé que el mundo de allá abajo creía avanzar, y crecer, cuando en realidad permanecía atrapado en la maraña de sus dudas, odios y aun amor” (167). Este pensamiento introspectivo corresponde con la mentalidad de los escritores apocalípticos y reafirma la postura que comparte Matute, como señala Osborn: “They soundly rejected the falsely optimistic view of the progress of society and placed their trust not in humans but in God” (Ch. 11).

En una de sus revelaciones, el vigía visualiza el fin del mundo que describe al protagonista: “Pues el fin del mundo que yo distingo no es para ti el triunfo de la

muerte, ni el de la oscuridad. Ni tampoco es el triunfo de la luz . . . El fin del mundo es el triunfo de los hombres” (161). Matute manifiesta su visión pesimista de la humanidad con la declaración de que la naturaleza humana y su crueldad será la causa de su decadencia, perspectiva que corresponde con la guerra nuclear que amenaza a la sociedad mundial actual.

El mismo pesimismo hacia la humanidad aparece en *Olvidado Rey Gudú*, novela que empieza a presentar cierta promesa de un mejor porvenir. Existe una evolución en la perspectiva del amor en *Gudú* que se manifiesta de manera más positiva y es aplicada con una brocha más optimista que en la novela anterior. Predilecto, el único caballero ejemplar, muere por su amor y lucha contra la crueldad. En el capítulo siete del presente estudio se destaca como el defecto que previene a Predilecto del trono es su incapacidad de doblez o injusticia, cualidades que el mismo pueblo es destinado de exigir. No obstante, en un presagio optimista, Lisio describe para Predilecto una época utópica en que la tierra será de hombres, a diferencia de en *La torre* donde el fin del mundo será el triunfo de los hombres:

Y así, las leyes tomarán nuevos cauces, y tal vez algún día, el cielo y la tierra podrán llegar a un entendimiento, y la luna bajará a beber de nuestro mar, y la tierra subirá a tomar la luz del sol. Sólo sucederá esto el día en que todos nos miremos a los ojos y escuchemos nuestras palabras, y hablemos la misma lengua: la lengua del amor. Pero ni tú ni yo lo veremos, ni los hijos de nuestros hijos, ni los hijos de los hijos de nuestros hijos. (448)

El nuevo orden que detalla Lisio evoca “un cielo nuevo y una tierra nueva,” en un futuro cuando “el primer cielo y la primera tierra [habrían] desaparecido,” evocando así la promesa de salvación del *Libro de Revelación* (Apocalipsis 21.1). Aun así, la

evocación prometedora de Lisio forma parte de pocas que aparecen en *Gudú*. Es de notar, tanto Lisio como Aranmanoth—como se detalla más adelante—son los únicos que guardan esperanza ante situaciones implacables y los dos experimentan un final de sufrimiento y muerte, perfil que comparten con otros idealistas de obras anteriores de Matute.¹⁵

Otro personaje que engendra un papel representativo de la visión pesimista de Matute es el físico que salva a Gudulín por una transfusión de sangre dado que había perdido mucha tras caerse (767). El lector no llega a conocer su nombre, Amor, hasta después, pero su nombre es significativo por la manera en que reaviva a Gudulín: un niño olvidado por su madre y casi desheredado por su padre es reanimado por una transfusión de Amor. Hasta aprender su nombre Ardid lo llama la Esperanza con mayúscula. Luego, al morirse Gudulín por otras causas, su hermano menor, Raigo, se convierte en heredero real de Olar y Ardid busca al “Físico de la Esperanza,” Amor, para ser el Preceptor del futuro rey. Cuando Gudú sale de Olar para suprimir una rebelión en un pueblo cercano, decide casarse con Urdska y da la orden de devolver a su esposa, Gudulina, y a sus hijos, Raigo y Raiga, a la Isla de Leonia. Ardid no permite que se lleve a cabo tal orden y esconde a sus nietos y suplica la huida de Amor: “si no con espada de fuego, sí con desesperación como espada, lo arrojó para siempre, no sólo de Olar . . . sino de su desdichada vida” (813).

¹⁵ i.e. Daniel Corvo de *Los hijos muertos* o Pablo de *En esta tierra*.

Las imágenes que empela Matute para representar la expulsión de Amor, no son coincidencia; la “espada de fuego” evoca la expulsión de Adán y Eva en Génesis III. De tal manera, Amor personifica a Adán y Eva en su expulsión de Paraíso, y al entrar en el mundo no sobrevive; pocos días después es ahorcado “por orden del Barón” (814). De esta manera Matute mata tanto a la Esperanza como al Amor con la muerte de un solo personaje y así reafirma las palabras pesimistas de éste al llegar a Olar: “sólo la guerra y la fuerza bruta tienen posibilidad de prosperar aquí” (798).

A pesar de su final trágico, existe una lectura prometedora de *Aranmanoth* y está en y a través de la tragedia. Janet Pérez cita a Zipes para señalar cómo se llega a tal lectura positiva: “he states that nineteenth-century fairy tales were ‘all structured to promise happiness if one could ‘properly’ read their plots and symbols, even if tragedy occurred.’ . . . That final caveat might seem to authorize reading some sort of ‘happy ending’ into *Aranmanoth*” (“More than” 509). No solo en el final aparecen rayos de esperanza o promesa de salvación, el optimismo también se evidencia en las visitas de Aranmanoth y Windumanoth a los pueblos durante su camino. La descripción apocalíptica de uno de estos pueblos destrozados por el Conde se corresponde con algunos de los paisajes en *La torre y Gudú*: “en su lugar aparecían destrozos, restos de fuego y miseria. Aranmanoth y Windumanoth contemplaban atónitos aquel desolado paisaje . . . se había transformado de pronto en cenizas, llanto y, sobre todo, destrucción” (155). No obstante, Matute añade a sus personajes de *Aranmanoth* una resolución y confianza no percibida en las novelas anteriores: “la esperanza no desaparecía. Los que llegaban a sus antiguos hogares, ahora

convertidos en despojos, lloraban y maldecían . . . Pero al cabo de un tiempo de desesperación y de enorme tristeza, la ilusión regresaba y se disponían a levantar . . . una nueva vida” (173).

Si un pesimismo hacia su presente existe en los aldeanos despojados en *Aranmanoth*, la novela evidencia la característica inversa de dicha desilusión; en referencia a la característica desesperanza apocalíptica, Osborn señala, “The promise of salvation or restoration is the other side of the same coin” (Ch. 11). En una escena que recuerda a “La Jerusalén celeste” en *Revelación* donde “no habrá más muerte, ni luto, ni llanto, ni pena, porque el primer mundo ha desaparecido” (Apocalipsis 21.4), Aranmanoth y Windumanoth salieron del pueblo devastado que les dieron tanto pesar con una visión notablemente más optimista: “El color y el olor de la paz se adivinaban en el horizonte. A pesar del cansancio vieron como la ira y la violencia iban quedando atrás” (173). Sin el final trágico, Orso no habrá tenido ocasión de arrepentirse de sus errores, reconocimiento que no llega a Gudú a pesar de haber tenido la misma oportunidad reveladora al perder a sus descendientes. El pesimismo hacia el presente existe en *Aranmanoth* pero coexiste con el optimismo del futuro cumpliendo así con las características estructurales del género apocalíptico.

La última característica apocalíptica que el presente capítulo examina son los dualismos que ejemplifican la oposición diametral entre Dios y Satanás, y entre el Bien y el Mal. Tanto en *La torre* como en *Gudú* “predominan los motivos de apocalipsis en ambas, y el conflicto—casi ininterrumpido—es básicamente

maniqueísta, una lucha trascendente entre el Bien y el Mal, con mayúsculas” (Pérez, “Apocalipsis” 43). En *La torre*, el vigía experimenta alucinaciones de encuentros muy violentos entre los ejércitos del Bien y el Mal. Como toda la obra de Matute, los colores tienen un papel simbólico importante y así sigue la tendencia en su trilogía neo-caballeresca. La lucha maniqueísta está representada en *La torre* desde las descripciones físicas de los personajes: el narrador-protagonista de ojos azules y pelo rubio y sus hermanos de piel oscura y ojos negros se oponen desde el principio. Glenn señala que la referencia de los hermanos como “tres jinetes negros” evoca la imagen de los caballeros del Apocalipsis y personifican el Mal de la guerra (24). No obstante, como es sabido, los caballeros del *Libro de Revelación* numeran cuatro, cifra que coincide con la familia del protagonista al incluirle a él en la cuenta. Es más, tres de los jinetes del *Apocalipsis* simbolizan la guerra, el hambre y la peste mientras que “Durante la Edad Media, los comentaristas vieron en el primer jinete una imagen de Cristo, simbolizando su caballo blanco a la Iglesia” (Duchet-Suchaux, 38); descripción que corresponde al protagonista de *La torre vigía*. De tal manera, Matute intertextualiza los cuatro jinetes del *Libro de Revelación* en *La torre* mientras señala la oposición del Bien y el Mal a través de los dualismos tipológicos del género apocalíptico.

En *Olvidado Rey Gudú*, la línea divisoria entre el Bien y el Mal es más difícilmente perceptible; Pérez señala, “Resulta más fácil distinguir entre dichas fuerzas contrincantes en *La torre vigía* que en *Olvidado Rey Gudú*, donde los ‘buenos’ tienden de forma muy humana a degenerar, borrando las fronteras entre ejércitos

blanco y negro” (“Apocalipsis” 44). Aun así, como en el resto de su obra, Matute emplea colores de manera simbólica para representar las virtudes buenas o malas de sus personajes. El caballero ejemplar, Predilecto, es rubio y de “unos ojos azul oscuro, límpidos y brillantes,” rasgos físicos que coinciden con su conducta noble, justa y amorosa (97). Su hermano Gudú, por el otro lado, evoca la imagen contraria: sobre su cabeza tiene una “espesa pelambre negra de rizos enmarañados. Sus ojos [negros] inquisitivos parecían taladrar cuanto miraban, y había una especie de fiereza en su semblante” (220). La difusión de las fronteras del Bien y del Mal mencionada por Pérez, se evidencia en la buena relación que los dos hermanos—moral y físicamente opuestos—mantienen.

Otro personaje que simboliza el del Bien y que forma un dualismo con Gudú es Amor. Al llegar a Olar con su nuevo encargo como Preceptor de Raigo, Amor es instalado en la Torre de tejado Azul donde le instruye junto a su hermana Raiga y Contrahecho. Matute intercala una referencia figurativa del bien y el mal—el amor y el odio en este caso—con el lugar de instrucción de Raigo por Amor, nombre claramente metafórico, situado en la Torre Azul—color que evoca eternidad, calma, divinidad (Chevalier 103). El contraste se hace con la Corte Negra de Gudú, nombre vasco que significa ‘lucha’ (Aguilar 76), que capitanea sus guerreros en la Torre Negra—color asociado con una época primitiva cuando la barbaridad triunfaba (Chevalier 96). Igual que con Predilecto, nunca se manifiesta un conflicto directo entre estos dos personajes que ejemplifican el Bien y el Mal, pero las implicaciones dualistas son evidentes.

Los dualismos existen en *Aranmanoth* pero no con las mismas implicaciones evocativas del bien contra el mal. Las apariencias físicas de los dos protagonistas aunque opuestos llevan otra función simbólica que concuerda con la promesa de salvación. En referencia a la dualidad de los protagonistas, Pérez señala: “The adolescents’ sacrificial nature is subliminally emphasized by repeated references to bread and wine, implying their symbolic equivalence with the sacraments” (“More than” 505). Aranmanoth—nombre que significa mes de las espigas—tiene grandes ojos azules y pelo rubio que “en los extremos . . . mechón a mechón, se trenzaban de forma natural de manera que se asemejaban increíblemente a las espigas que inundaban los campos del verano” (42). Por el contrario, Windumanoth—cuyo nombre significa mes de vendimias—tiene ojos como uvas doradas y “hermosos cabellos negros, rizados . . . como racimos de uvas negras” (38). La naturaleza simbólica de los protagonistas, personificaciones de los sacramentos religiosos vino y pan, proporciona una lectura más optimista a pesar de su final trágico.

Los rasgos formales y las características temáticas del género apocalíptico se presencian en las tres obras aquí estudiadas de Matute y forman una parte integral de la tipología neo-caballeresca matutiana. *La torre* y *Gudú* evidencian más trazos del género que *Aranmanoth*, pero éste último todavía tiene un fuerte tono apocalíptico. En todas aparece algún tipo de comunicación reveladora como sueño o visión. Tal evento es acompañado por algún mediador como es el caso en *La torre* o *Aranmanoth*; en el caso de *Olvidado Rey Gudú*, las visiones de Gudú siempre se relacionan con algún recuerdo del Hechicero que influye en su interpretación. El

simbolismo tiene una fuerte presencia en toda la obra de Matute, pero exhibe un papel esencial en su trilogía neo-caballeresca. El empleo de colores, objetos y animales simbólicos en el caso de estas tres novelas están estrechamente relacionados con el género apocalíptico y conforman un texto con numerosas capas que exige varias lecturas para apreciar su alcance interpretativo. El pesimismo en estas novelas también permea por toda la obra de Matute pero trasciende nuestro presente a un plano universal al trasladarse a otra época: el medioevo. Tal visión concuerda con la de los escritores apocalípticos y reivindica una mejora humanitaria que revela las aspiraciones sociales de la autora. Desde el texto altamente apocalíptico en *La torre vigía*, las líneas divisorias entre el Bien y el Mal que se empiezan a borrar en *Olvidado Rey Gudú*, hasta la lectura más prometedora en *Aranmanoth*, existe una devolución en el tono apocalíptico en la trilogía neo-caballeresca matutiana. No obstante, las características tipológicas del género apocalíptico están presentes en todas ellas y añaden un ingrediente esencial al neo-caballerismo matutiano.

CAPÍTULO IX

CONCLUSIÓN

La Guerra Civil Española y los años de posguerra bajo la dictadura franquista tuvieron una influencia inmensurable sobre la producción y creatividad artística del siglo veinte en España. Durante esos años del régimen de Franco la fuerte censura hizo que los escritores tuvieran que inventar nuevos modos literarios para socavar la crítica autoritaria y transmitir su mensaje político o social. Con la publicación de *La torre vigía* en 1971 Matute soltó las riendas de su creatividad literaria y situó los mismos temas de toda su obra en un mundo caballeresco, género literario ajeno a tales motivos. Esta combinación de preocupaciones neorrealistas en ambiente caballeresco se repite con *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth* y fue imitado por otros autores en el transcurso del tiempo de publicación de las tres novelas de la escritora. Las características tipológicas no son propias de una novela de caballería o de un cuento de hadas ni de una novela neorrealista; Pérez señala, “*La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* contrastan vivamente con el Neorrealismo de circunstancias españolas contemporáneas en sus novelas anteriores, siendo ficciones Neo-caballerescas, curiosa variante de la Nueva Novela Histórica” (“Apocalipsis” 43). Efectivamente, el presente estudio ha partido de los rasgos de la Nueva Novela Histórica, detallados por Seymour Menton y Fernando Aínsa, para destacar la novedad del Neo-caballerismo que añade ingredientes como el marco medieval y los tonos apocalípticos que le dan una lectura única e individual.

El presente estudio demuestra la distancia entre el mundo tradicional caballeresco y el implacable ambiente medioevo que crea Matute. La novela neo-caballeresca de Matute desmitifica el mundo caballeresco tradicionalmente idealizado a través de un terreno feudal despiadado y una amenaza apocalíptica omnipresente. Las referencias intertextuales que entreteje la autora en los argumentos proveen un universalismo que forma parte de los aspectos sociales que subyacen el texto. Tal iniciativa creativa reavivó el género caballeresco y abrió las puertas a una nueva audiencia de lectores mientras que supuso un cambio refrescante para los aficionados de la autora y de su obra anterior. El presente trabajo recopila estos atributos en un estudio tipológico que contribuye al mundo literario exponiendo clasificaciones erróneas que encasillen numerosos libros contemporáneos.

Este trabajo estableció desde el principio un concepto de género utilitario, no restrictivo, donde se emplea características tipológicas no como códigos clasificatorios sino como herramientas de interpretación y de comunicación que auxilian en el entendimiento y, por tanto, el disfrute y apreciación del texto. La etiqueta de “trilogía caballeresca” asociada con *La torre*, *Gudú* y *Aranmanoth* es errónea e impide al lector entender, interpretar o simplemente disfrutarlos por completo. Este estudio recopiló los rasgos más destacables y frecuentes del género neo-caballeresco según dichas novelas de Matute—el marco medieval, la intertextualidad, el subtexto social, y el tono apocalíptico—y revela que éstas representan mejor sus características y contenido como género. Aunque los cuatro

aspectos aquí destacados están presentes en las tres novelas, no existen con el mismo peso en cada una; los cambios sociales y políticos que experimentó España desde la dictadura, la transición y la vigente democracia se ven reflejados en el tono apocalíptico y en el pesimismo de *La torre* y evoluciona posteriormente hacia cierta promesa de salvación y optimismo que queda reflejado en *Aranmanoth*.

Las características de la Nueva Novela Histórica desarrolladas por Menton y Aínsa proporcionan el punto de partida del estudio tipológico de la Nueva Novela Caballeresca. El marco histórico es una característica fundamental para los dos críticos y en el caso de la nueva novela caballeresca tal marco se establece en la Edad Media. La intertextualidad es mencionada por Menton y figura como recurso literario que Matute emplea en sus obras neo-caballerescas para rendir homenaje a los autores, personajes e historias que más le inspiraron. Genaro Pérez y Janet Pérez destacan el comunicado y la protesta social que figura dentro de la tipología española de la Nueva Novela Histórica y que, efectivamente, se evidencia en el neo-caballerismo de Matute. Por último, el miedo apocalíptico era una realidad presente durante la Edad Media y Matute explota los textos apocalípticos al incluir numerosas características de este género en sus libros de caballería que resultan aún más novedosos por tal inclusión literaria.

El marco medieval matutiano establece los fundamentos para otras características tipológicas que este estudio ha explorado: las inclusiones intertextuales de historias antiguas, el paralelismo establecido con el presente que da una plataforma a los comentarios sociales, y el tono apocalíptico implícito en el

ambiente milenario que también tiene implicaciones con el presente de la autora. Con respeto al marco medieval, las características compartidas por las tres novelas parten de una desmitificación de la perspectiva del caballerismo y la Edad Media romantizada. Matute subvierte y socava la imagen idealizada del caballero tradicionalmente percibido como noble, honrado y justo creando así una representación más fiel de la maldad e hipocresía de los nobles violentos, codiciosos y abusadores. La autora emplea animales—como la cabra, el jabalí y el lobo—cuyo simbolismo contemporáneo nace en la Edad Media para crear paralelismos metafóricos con sus personajes y añadir así a las capas interpretativas de éstos. La magia y la fantasía también forman parte integral de la realidad de la Edad Media, elementos imprescindibles de la época según la escritora. En total, el marco histórico de las obras neo-caballerescas de Matute evoca una imagen vulgarizada de la realidad medioevo irreparablemente grotesca, simbólica e imaginaria; una representación realista como confirma Matute.

Menton hace constar que la intertextualidad figura como característica tipológica fundamental para la Nueva Novela Histórica; efectivamente, tal recurso enriquece las novelas de Matute a través de la alusión, el eco, la parodia y la reescritura. En el caso de las obras de Matute, la autora añade el elemento caballeresco al entretejer las historias, los personajes y los motivos de reconocidos libros de caballería y cuentos de hadas. Abundan las inclusiones intertextuales a nivel literal y temático en *Olvidado Rey Gudú* mientras *El verdadero final de la Bella Durmiente* es una reescritura neo-caballeresca del cuento original de Perrault. La

relación amorosa entre los protagonistas en *Aranmanoth* hace eco de las historias de amor caballerescas de Lancelot y Ginebra o la leyenda de Tristán e Isolda. Junto a los cuentos de hadas y los libros de caballería, *La Biblia* es otra fuente intertextual para Matute y cuya inclusión también aporta a la novedad del neo-caballeresco. La autora emplea la historia de Caín y Abel para transmitir sus mensajes sociales e incluye abundantes dualismos y números simbólicos derivados del género apocalíptico tan prevalente en la Edad Media. La inspiración intertextual que se evidencia en las obras neo-caballerescas de Matute—*La Biblia*, los cuentos de hadas y los libros de caballería—enriquecen e intensifican el ambiente caballeresco engranando al lector con historias y personajes que reconocerá y que tendrá oportunidad de reinterpretar.

Las obras neo-caballerescas de Matute evocan una protesta social evidenciada a través del mundo medieval fantástico que sirve de crítica implícita de la sociedad española contemporánea. Dentro de las tres novelas aparecen los elementos propios de los romances medievales pero que la autora emplea como herramientas con las que está constantemente criticando las injusticias del abuso de poder. Las novelas humanizan los personajes poderosos, nobles y reales mostrando su vulnerabilidad—independiente de riquezas o poder—a la enfermedad, la muerte y el olvido. Tal denuncia de la corrupción de tiranos poderosos y las injusticias sociales aparece en las tres novelas, no obstante, *Aranmanoth* manifiesta el amor como un aspecto prometedor que solo se evidencia fugazmente en *Gudú* y que permanece ausente en *La torre*. El fratricidio es un leitmotiv que tiene una fuerte

presencia en las tres novelas también. Los personajes icónicos de Caín y Abel, y Esaú y Jacob proveen los fundamentos para la autora que extiende la relación fraternal bíblica a toda la humanidad. El odio y la injusticia de estos personajes antiguos cumplen con el papel de advertir a nuestra sociedad actual de los errores del pasado, objetivo que también consigue con la creación de un tiempo universal. Matute se aprovecha de las leyes únicas de la magia y de la fantasía del mundo medieval para transmitir una idea universal del tiempo que evoca la repetición de la historia de toda la humanidad—la historia del hombre que ha transcurrido de principio a fin antes y después del presente. Con tal concepto del tiempo universal/cíclico la autora contextualiza nociones y advertencias sociales del pasado para prevenir su suceso en el presente. Matute siempre ha manifestado una protesta social en su literatura pero al hacerlo mediante un mundo caballeresco fantástico tiene mérito dado que 1) tal ambiente fue un disfraz eficaz que hizo que sus libros llegaran a las manos de sus lectores a través de la censura del régimen que criticaban y 2) por la novedad neo-histórica, por no decir neo-caballeresca, que fue introducida al mundo literario español.

Al incorporar características del género apocalíptico en estas tres novelas, Matute añade aún más realismo al mundo medioevo que ha creado, el miedo del último día de juicio. Los tres libros contienen un protagonista que presencia alguna visión significativa revelada por un mediador; los tres evidencian un simbolismo profundo y complejo que enriquece las posibilidades interpretativas; y todos evocan un pesimismo hacia la humanidad que se mejora con *Aranmanoth*, libro que ofrece

una visión más prometedora. Tal pesimismo humanitario que manifiesta la autora en sus libros de la Edad Media, es empleado como herramienta para los propósitos sociales que ve necesarios para trabajar sobre el presente. De esta manera, las tres novelas incluyen una mayoría de los rasgos tipológicos del género apocalíptico según los estudios de Grant Osborne, David Russell y David Ketterer. Esta inclusión/fusión del apocalíptico con lo caballeresco aparece de manera novedosa y es un elemento tipológico esencial para las obras neo-caballerescas de Matute.

El presente estudio ha destacado por primera vez los rasgos más comunes y significativos de las novelas neo-caballerescas de Ana María Matute, características que también sirven como acercamiento válido y práctico en el análisis de numerosas novelas contemporáneas que han sido clasificadas de manera errónea así impidiendo su aprecio total. Con los cuatro atributos aquí destacados del neo-caballerismo matutiano se ha estudiado el tejido conectivo de sus tres novelas más independientes del resto de su obra. Mientras todos comparten el marco medieval, las similitudes entre *La torre* y *Gudú*—la intertextualidad, el subtexto social y la visión apocalíptica—están más cercanas que en *Aranmanoth*—novela más prometedora que manifiesta su aspecto social de manera menos perceptible. Aun así, todos evidencian en mayor o menor grado estas características tipológicas cuya mezcla única apareció en España por primera vez en 1971 con *La torre vigía* arrancando así una nueva tendencia literaria en el país.

La evolución temática y estilística de los libros aquí estudiados sirven como una pequeña ojeada hacia la transformación del lenguaje de Matute desde sus

primeras obras de niña hasta su última en *Paraíso inhabitado*. Como sus héroes H.C. Andersen, los hermanos Grimm, y Charles Perrault, Matute no solo tiene acceso al paracósmico “lenguaje ningún” analizado en el capítulo cinco del presente trabajo, sino también al poder de hacérselo llegar. En su última novela, *Paraíso inhabitado*, la narradora hace mención de donde aprendió este “otro lenguaje”: “allí, bajo el sofá, o bajo cualquier otro mueble donde pudiera ovillar[se], asistía a ecos, susurros y chispazos de luz que iban comunicándose, unos a otros” (16). Son estos lugares los que parecen ser más adecuados para la lectura del fantástico paracosmos medioevo de Matute—novedoso universo neo-caballeresco—: acurrucado bajo algún mueble o en un cuarto a oscuras con una linterna, colado en su mundo de hadas y encantado con su lenguaje mágico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. "La Nueva Novela Histórica Latinoamericana." *Plural: Revista Cultural De Excelsior* 240. (1991): 82-85. Print.
- Alborg, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus, 1958. Print.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. 2nd ed. London: Routledge, 2011. Print
- Alvar, Carlos y José Manuel Lucía Megías. eds. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Debosillo, 2004. Print.
- Aguilar González, Francisco Báez de. "La onomástica como medio de referenciación, tipologización y universalización históricas." *Interlingüística* 16.1 (2005): 71-89. Print.
- Andersen, Hans Christian. *Fairy Tales of Hans Christian Andersen*. A Public Domain Book. Digital File.
- Anderson, Christopher L. "Andersen's 'The Snow Queen' and Matute's *Primera memoria*: To the Victor Go the Spoils." *Crítica Hispánica* 14.1-2 (1992): 13-28. Print.
- Anderson, Christopher L. and Lynne Vespe Sheay. "Ana María Matute's *Primera memoria*: A Fairy Tale Gone Awry." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 14.1 (1989): 1-14. Print.
- Atlee, A. F. Michael. "El enigma de Ana María Matute." *Explicación de textos literarios* 13, 1 (1984-85): 35-42. Print.
- Azúa, Félix de. *Mansura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1993. Print.
- Bakhtin, M.M. *Speech Genres & Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986. Print.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. New York: Vintage eBooks, 2010. Digital File.
- Bórquez, Néstor. "Memoria, Infancia Y Guerra Civil: El Mundo Narrativo De Ana María Matute." *Olivar: Revista De Literatura Y Cultura Españolas* 12.16 (2011): 159-177. Print.
- Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley: U of California P, 1969. Print.

- Busette, Cedric. "Dos Novelas Tremendistas: *La familia de Pascual Duarte* y *Fiesta al noroeste*." *Duquesne Hispanic Review* (1970): 13-29. Print.
- Cannon, Emilie. "From Childhood to Adulthood in Ana María Matute's *Primera memoria*." *Letras Femeninas* 17.1-2 (1991): 37-42. Print.
- Carr, Raymond. *Modern Spain 1875-1980*. Oxford: Oxford UP, 1980. Print.
- Castellet, José María. "Cuatro novelas con problema." *Laye* 23 (1953): 119-121. Print.
- Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *The Penguin Dictionary of Symbols*. Trans. John Buchanan-Brown. England: Penguin Books, 1996. Print.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. 2nd Ed. Trans. Jack Sage. Mineola: Dover Publications, 2002. Print.
- Coffey, Anita Lee. "Six Archetypes in Selected Novels of Ana María Matute." Diss. Texas Tech University, 2002. Print.
- Collard, Patrick. "Aspectos Del Simbolismo En La Torre Vigía De Ana María Matute." *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I*. 415-419. Madrid: Istmo, 1986. Print.
- Cooper, J.C. *Fairy Tales: Allegories of the Inner Life*. Wellingborough: The Aquarian P, 1983. Print.
- Couffon, Claude. "Una Joven Novelista Española: Ana María Matute." *Cuadernos Del Congreso Para La Libertad De La Cultura* 54. (1961): 52-55. Print.
- Cristo Martín Francisco, María del. "La Mujer Escritora Frente A La Literatura Infantil: Ana María Matute Y Carmen Martín Gaité." *Altextexto* 3.5 (2005): 69-91. Print.
- Croce, Benedetto. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. Digireads.com Publication, 2004. Digital File.
- Diaconu, Dana. "El Amor En Olvidado Rey Gudú, De Ana María Matute." *'El amor, esa palabra...': El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. 55-66. Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert, 2005. Print.
- Derrida, Jacques, and Avital Ronell. "The Law Of Genre." *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 55-81. Print.

- Duchet-Suchaux, Gaston y Michel Pastoureau. *La Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Print.
- Díaz, Janet. *Ana María Matute*. New York: Twayne, 1971. Print.
- . "La comedia dell'arte en una novela de Ana María Matute." *Hispanófila* 40 (1970): 15-28. Print.
- Díaz-Mas, Paloma. *El rapto del Santo Grial*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1984. Print.
- Doyle, Michael Scott. "Entrevista con Ana María Matute: 'Recuperar otra vez cierta inocencia.'" *Anales de la literatura española contemporánea* 10 (1985): 237-247. Print.
- . "Trace-Reading the Story of Matia/Matute in 'Los mercaderes.'" *Revista de estudios hispánicos*. (1985): 57-70. Print.
- Fernández-Babineaux, María. "La Inversión De Las Imágenes Bíblicas En Primera Memoria." *Romance Notes* 49.2 (2009): 133-142. Print.
- Flores-Jenkins, Raquel G. "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute." *Explicación de textos literarios*. 3.2 (1974): 185-90. Print.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon P, 1982. Print.
- Frame, Scott MacDonald. "Through the Eyes of a Child: Representations of Violence and Conflict in the Juvenilia of Ana María Matute." *Hispanic Research Journal* 9.3 (2008): 219-230. Print.
- Frow, John. *Genre*. London: Routledge, 2006. Print.
- Fry, Paul H. "08 – Semiotics and Structuralism." *Literary Theory – Audio*. Yale U, iTunes U, 2009. Web. 20 mayo 2013.
- Frye, Northop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 2000. Print.
- Fuentes, Victor. "Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute." *Revista Nacional de Cultura* 25 (1963): 83-88. Print.
- García Galiano, Ángel. "La doble naturaleza." *Revista del libros de la Fundación Caja Madrid* 43-44 (2000): 54. Print.

- García Rivera, Gloria. "Paracosmos: las regiones de la imaginación." *Primeras Noticias Revista de Literatura* 207 (2004): 61-70. Print.
- Gaunt, Simon. "Romance and other genres." Krueger 45-59. Print.
- Gazarian, Marie-Lise. "Ana María Matute nos habla." *The Literary World of Ana María Matute*. 9-11. Coral Gables: Iberian Studies Inst., U of Miami, 1993. Print.
- . "El 'lenguaje ningún' o el mundo interior de Ana María Matute." *The Literary World of Ana María Matute*. 12-18. Coral Gables: Iberian Studies Inst., U of Miami, 1993. Print.
- Glenn, Kathleen M. "Apocalyptic Vision in Ana María Matute's *La torre vigía*." *Letras Femeninas* 16 (1990): 21-28. Print.
- Gómez Gil, Alfredo. "Ana María Matute (N. en Barcelona, 1926)." *Cuadernos americanos* 5 (1971): 250-254. Print.
- Gravestock, Pamela. "Did Imaginary Animals Exist?" Hassig. Digital File.
- Grimm, Taylor. *The Complete Brothers' Grimm Fairy Tales*. Trans. Lucy Crane. New York: Dover Publications, 1840. Digital File.
- Gross Reed, Suzanne. "Notes Of Hans Christian Andersen Tales In Ana María Matute's *Primera Memoria*." *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*. 177-182. Lanham, MD: UPs of America, 1987. Print.
- Hahn, Thomas. "Gawain and popular chivalric romance in Britain." Krueger 218-234. Print.
- Harmon, William and C. Hugh Holman. *A Handbook to Literature*. 6th ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1992. Print.
- Hassig, Debra ed. *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*. New York: Routledge, 1999. Digital File.
- Hevia, Elena. "Entrevista a Ana María Matute: 'Creo que no me han dado el Cervantes por ser mujer'." *El Periódico de Aragón*, 9 enero, 2009. Web. 12 septiembre, 2013.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982. Print.

- Jones, Margaret E. W. "Antipathetic Fallacy: The Hostile World of Ana María Matute's Novels." *Kentucky foreign language Quarterly* 13 (Supplement 1967): 5-16. Print.
- . "Deciphering Silence in the Works of Ana María Matute." *The Literary World of Ana María Matute*. 19-26. Coral Gables: Iberian Studies Inst., U of Miami, 1993. Print.
- . *The Literary World of Ana María Matute*. Lexington: The UP of Kentucky, 1970. Print.
- . "Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute." *Hispania* 51 (1968): 5-16. Print.
- . "Temporal Patterns in the Works of Ana María Matute." *Romance Notes* 12 (1971): 282-288. Print.
- Kay, Sarah. "Courts, clerks, and courtly love." *Krueger* 81-96. Print.
- Keen, Maurice. *Chivalry*. New Haven: Yale UP, 1984. Print.
- Kerrigan, Michael. "A World Of Her Own." *Tls* 5548 (2009): 19. Print.
- Ketterer, David. *New Worlds for Old*. Garden City, NY: Doubleday, 1974. Print.
- Krueger, Roberta L. ed. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. New York: Cambridge UP, 2000. Print.
- Kubayanda, José. "La torre vigía de Ana María Matute: Aproximación a una narrativa alegórica." *Revista de Estudios Hispánicos*. 16 (1982): 333-45. Print.
- La Santa Biblia*. Trans. Dr. Evaristo Martín Nieto. Madrid: San Pablo, 2012. Print.
- Le Goff, Jacques. *Héroes, Maravillas y Leyendas de la Edad Media*. Trans. José Miguel González Marcén. Barcelona: Paidós, 2010. Print.
- Libro del Caballero Zifar*. Ed. Cristina González. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. Print.
- Martínez Palacio, Javier. "Una trilogía novelística de Ana María Matute." *Insula: Revista De Letras Y Ciencias Humanas* 20.219 (1965): 1. Print.
- Martos Núñez, Eloy y Ana Bravo Gaviro. "La construcción de mundos imaginarios *Olvidado rey Gudú* como prototipo de paracosmos." *Primeras Noticias Revista de Literatura* 208 (2005): 23-33. Print.

- Matute, Ana María. *Aranmanoth*. Barcelona: Destino, 2000. Print.
- . "En el bosque." Real Academia Española. Madrid. 18 enero 1998. Discurso leído. Print.
- . *La puerta de la luna, cuentos completos*. Barcelona: Destino, 2010. Print.
- . *La torre vigía*. Barcelona: Lumen, 1971. Print.
- . *Olvidado Rey Gudú*. Barcelona: Destino, 1996. Print.
- . *Paraíso inhabitado*. Barcelona, Destino, 2009. Print.
- . Personal interview. 20 mayo 2011.
- . *Todos mis cuentos*. España: Debosillo, 2011. Print.
- Menton, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1993. Print.
- Miller, Timothy S. and Rachel Smith-Savage. "Medieval Leprosy Reconsidered." *International Social Science Review*. 81.1/2 (2006): 16-28. Print.
- Montero, Rosa. *Historia del Rey Transparente*. Madrid: Punto de Lectura, 2006. Print.
- Myers, Eunice D. "Los hijos muertos: The Spanish Civil War as a Perpetuator of Death." *Letras femeninas* (1986): 85-93. Print.
- Nichols, Geraldine C. "Las cuentas claras y otras desgracias en *Algunos muchachos*." *The Literary World of Ana María Matute*. 27-34. Coral Gables: Iberian Studies Inst., U of Miami, 1993. Print.
- . "Stranger Than Fiction: Fantasy In Short Stories By Matute, Rodoreda, Riera." *Monographic Review/Revista Monografica* 4.(1988): 33-42. Print.
- Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea*. Madrid: Gredos, 1962. Print.
- . "Los mercaderes (Notas de relectura)." *Compás de Letras* 4 (1994): 123-137. Print.
- Ordóñez, Elizabeth. "Forms of Alienation in Matute's *La trampa*." *Journal of Spanish Studies* (1976): 179-89. Print.
- Ortega, José. "La frustración femenina en *Los mercaderes* de Ana María Matute." *Hispanófila* 54 (1975): 31-38. Print.

- Osborne, Grant R. *The Hermeneutical Spiral: A Comprehensive Introduction to Biblical Interpretation*. 2nd Ed. Illinois: InterVarsity P, 2006. Digital File.
- Parker, Robert Dale. *How to Interpret Literature: Critical Theory for Literary and Cultural Studies*. New York: Oxford UP, 2008. Print.
- Pérez, Genaro J. y Janet I. Pérez, eds. "Introduction: Hispanic Millennial and Apocalyptic Literature." *Monographic Review/Revista Monografica* 14 (1999): 5-20. Print.
- Pérez, Janet. "Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute." *Monographic Review/Revista Monografica* 14 (1999): 39-58. Print.
- . "Aranmanoth by Ana María Matute." *Hispania* 84.1 (2001): 82-83. Print.
- . "Aspectos de lo gótico en la obra de Ana María Matute." *The Literary World of Ana María Matute*. 35-50. Coral Gables: Iberian Studies Inst., U of Miami, 1993. Print.
- . "Contemporary Spanish Women Writers And The Feminized Quest-Romance." *Monographic Review/Revista Monografica* 8.(1992): 36-49. Print.
- . *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne, 1988. Print.
- . "The Fictional World of Ana María Matute: Solitude, Injustice, and Dreams." *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. 93-115. Newark: U of Delaware P, 1991. Print.
- . "More Than Just a Fairy Tale: Ana María Matute's *Aranmanoth*." *Letras Peninsulares* 15.3 (2002): 501-515. Print.
- . "Portraits of the Femme Seule by Laforet, Matute, Soriano, Martín Gaité, Galvarriato, Quiroga, and Medio." *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. 54-77. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1988. Print.
- . "Spanish Women Writers And The Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion." *Céfiro* 8.1-2 (2008): 52-84. Print.

- . "Variantes del Arquetipo Femenino en la Narrativa de Ana María Matute." *Letras Femeninas* 2 (1984): 28-39. Print.
- Perrault, Charles. *The Tales of Mother Goose*. Trans. M.V. O'Shea. Boston: D.C. Heath & Co., 1901. Digital File.
- Perucho, Juan. *Las aventuras del caballero Kosmas*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Print.
- Pons Ballesteros, María Mercedes. "El paraíso inhabitado de Ana María Matute: entre la realidad y la fantasía." *Revista Tavira* 25 (2009): 209-223. Print.
- Prado, Benjamín. "Ana María Matute Sigue Buscando Un Espejo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 726. (2010): 5-7. Print.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Ana María Matute (1926-)*. Madrid: Ediciones del Otro, 2000. Print.
- Rice, Philip and Patricia Waugh, eds. *Modern Literary Theory: A Reader*. 4th ed. New York: Oxford UP, 2001. Print.
- Ruud, Jay. *Encyclopedia of Medieval Literature*. New York: Facts of File Inc., 2006. Print.
- Ruiz Guerrero, María Carmen. "Humanismo y cuento de hadas en Ana María Matute: *Olvidado rey Gudú* y *Aranmanoth*." *Empireuma*, 2003. Print.
- Saffar, Ruth el. "En Busca De Edén: Consideraciones Sobre La Obra De Ana María Matute." *Revista Iberoamericana* 47.116-117 (1981): 223-231. Print.
- Sanz Villanueva, Santos. "Ana María Matute." *República de las letras; órgano de la Asociación Colegial de Escritores de España* 55 (1998): 11-30. Print.
- . *La novela española durante el franquismo: Itinerarios de la anormalidad*. Madrid: Editorial Gredos, 2010. Print.
- . *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid: Cuadernos para el dialogo, 1972. Print.
- Savariego, Berta. "La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana María Matute." *Explicación de textos literarios* 13.1 (1994): 59-65. Print.

- Schayfter, Sara E. "The Fragmented Family in the Novels of Contemporary Spanish Women." *Perspectives on Contemporary Literature* May (1979): 23-29. Print.
- Schraibman, José. "Una Meditación Sobre *La torre vigía* De Ana María Matute." *Estudios en honor de Janet Pérez: El sujeto femenino en escritoras hispánicas*. 291-298. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1998. Print.
- Schucman, Helen. *A Course in Miracles*. California: Foundation for Inner Peace, 1976. Print.
- Steen, María Sergia. "Función Visual Del Objeto En Cuentos De Ana María Matute." *Alba De América: Revista Literaria* 26.49-50 (2007): 139-150. Print.
- Shelby, J. Townsend. "Retrospection as a Technique in Matute's *Los hijos muertos* and *En esta tierra*." *Revista de Estudios Hispánicos* 14.2 (1980): 81-95. Print.
- Spires, Robert C. "Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al noroeste*." *Papeles de Son Armadans* 70.289 (1973): 17-36. Print.
- 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*. 503-514. España: Levanti Editori, 2010. Print.
- Syme, Alison. "Taboos and the Holy in Bodley 764." Hassig. 163-184. Digital File.
- Tames, Richard. *Caballeros medievales*. Trans. Marisa Rodríguez. Madrid: Ediciones SM, 2001. Print.
- Thomas, Michael D. "The Rite of Initiation in Matute's *Primera memoria*." *Kentucky Romance Quarterly* (1978): 153-64. Print.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. New York: Cornell UP, 1975. Print.
- . *Genres in Discourse*. Trans. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge UP, 1990. Print.
- . *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. New York: Cornell UP, 1977. Print.
- Tolkien, J.R.R. "Fairy-Story." *Tales from the Perilous Realm*. Houghton Mifflin Harcourt. Digital File.

- Troyes, Chrétien de. *Arthurian romances*. Trans. W.W. Comfort. New York: Dover Publications, 2006. Digital File.
- Valis, Noël M. "La Literatura Infantil De Ana María Matute." *Cuadernos Hispanoamericanos* 389.(1982): 407-415. Print.
- Von Franz, Marie-Louise. *The Interpretation of Fairy Tales*. Revised Ed. Boston: Shambhala, 1996. Print.
- Winecoff, Janet. "Style and Solitude in the Works of Ana María Matute." *Hispania* 49 (1966): 61-69. Print.
- Winecoff-Díaz, Janet. "Autobiographical Elements in the Works of Ana María Matute." *Kentucky Romance Quarterly* 15 (1968): 139-48. Print.
- Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: U of California P, 1975. Print.
- Wythe, George. "The World of Ana María Matute." *Books Abroad* 40 (1966): 17-28. Print.
- Xiaojie, Cai. "El arquetipo del 'sí-mismo' en la obra fantástica de Ana María Matute." *Esdrújula. Revista de filología* 4 (2012): 146-154. Print.
- . "La infancia en la obra de Ana María Matute." Diss. Universidad de Salamanca, 2012. Print.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. London: Routledge, 2012. Print.

APÉNDICE A

ENTREVISTA PERSONAL CON ANA MARÍA MATUTE. 20 MAYO 2011

¿Considera Usted que ha logrado una meta personal con la entrega del Premio Cervantes?

Nunca he pensado en esas cosas. No me pongo metas, me pongo caminos abiertos. Prefiero. A mis ochentaicinco años, es mucho que esperar. Quedan pocos años ya, pero hay que aprovecharlos. Mientras esto funcione (señala a la cabeza). Mi única meta es un libro, otro libro, esto es mi meta. Ahora claro, después del Cervantes, ya tengo casi todos. Tengo cantidad, pero el más importante de todos en España es el Premio Cervantes. Internacionalmente es muy prestigioso. Porque, por ejemplo, la posesión del Cervantes es una noticia en toda Europa, en Estados Unidos no sé. Allí estuve en Nueva York yo. Estuve en la televisión, también. Y allí me enteré que me llaman la Dama Blanca, porque yo voy casi siempre de blanco. Me enteré allí, me lo dijeron en la televisión.

¿Y le gusta el nombre La Dama Blanca?

Me da un poco de risa. Yo me burlo de mi misma también. Si no es mal asunto. Hay que reírse un poco de uno mismo. No tomarse demasiado en serio. Un nombre muy bonito. Si me llamaran otra cosa que no me gustaba, pero tampoco, bueno nunca me meto con nadie. Me da igual.

¿Cómo escribe, tiene algún método, sigue una rutina?

No. Bueno. Primero, leer. Viene la idea, después le das una forma, los personajes. Después te lanzas a escribir, que es lo más difícil de todo. Las primeras frases son difíciles porque además tienen que dar el tono exacto del libro. Cada libro pide su tono como una sinfonía. Entonces, claro, cuesta ¿sabes? Intentando conseguir dar con la primera frase he tirado muchos folios a la papelera. Hay que dar exactamente el tono. Con *Paraíso inhabitado* por ejemplo, porque está escrito en primera persona, es una mujer mayor como yo, pero que recuerda cosas de su niñez. Y empieza diciendo, y así dice el libro: “nacé cuando mis padres ya no se querían” Y eso es una frase que... hay que tener cuidado con la primera frase. Porque a veces la primera frase hace que escribas el libro y digas “no”. Muchas veces la primera frase es determinante.

¿Qué significa para Usted ser escritora?

Es mi vida. Yo, a los cinco años, ya escribía cuentos. Es mi forma de respirar, de estar en el mundo. Yo he sido una niña muy solitaria, era tartamuda, tenía problemas para comunicar y en aquella época no era como ahora... 85 años tengo, fíjate, era muy atrasado todavía. No había sistema ni método. Y además los padres, por lo menos de ambiente en que yo crecí que era un ambiente de burguesía alta, eran... los padres no estaban mucho con los niños, habían modos de servicio de niñeras, y claro, faltaba mucho en el trato. No comías nunca en la mesa con los padres hasta cumplir los trece años. ¿Por qué trece? Podrían haber sido catorce o doce, pero no, ¡trece! No hablabas si no te preguntaban, no podías hablar en la mesa,

nada. No se podía mojar el pan en la salsa tampoco. Nosotros lo llamábamos hacer barquitos. Era una educación muy muy diferente, muy distante.

Y luego habían los colegios rígidos. Unas mojas odiosas. No tenían nada que ver con los de ahora, los de ahora son... pues ya no voy al colegio, pero ya sé que son mejores. Todavía no me fio mucho, pero bueno. No sé, que no quieren tener hijos, que no quieren acostarse con señores, me parece tan antinatural.

¿Y escribir era una manera de liberarse?

Claro. Para mí fue: si no escribo reviento. Y además, a mí me había pasado una cosa también, me habían contado cuentos. Y me encantaban. Y luego los leí yo cuando empecé a leer. Y ahora empiezo a escribirlos. Y allí se levantaban aquellos remotos lugares, aquellos personajes, aquellas historias. Y los castillos medievales, aquellas princesas, aquellos reyes, aquellos caballeros, aquellos mundos. Y también actuales. *Alicia* me gustó muchísimo también. Recuerdo cuando leí *Alicia...* yo me sentía como Alicia, y yo también he cruzado el espejo, yo sabía lo que quería decir. Y realmente escribir es atravesar el espejo de cristal. Es una realidad reflejada pero que existe. Porque la imaginación es ese mundo, como yo digo en el discurso del Real Academia, hablo de la fantasía, hablo de los bosques...

¿Entonces qué es la fantasía para Usted?

La realidad de los sueños. La realidad pero no materialmente sino mentalmente ¿no? Penetrar en tus sueños y vivir de dentro de tus sueños. Imaginar. Inventar.

¿Como el arzadú? ¿Cuándo los estudiosos de EEUU no podían encontrar el arzadú?

Ah, sí. En EEUU, muchas veces. He pedido perdón. Recordaba una flor así, pero estaba inventada. Yo sabía hasta el olor y todo. Y lo del color, no sabía si era blanca o si era roja. Y uno me dijo “Usted dijo que era roja y lo que ha dibujado en la pizarra es blanca.” Y es que, bueno, hay de las dos clases. Claro, como los estudiantes de los EEUU, sois muy meticulosos, más que los españoles creo, también los conocidos profundizan mucho también pero son menos metódicos, menos... si eres blanco o rojo y tú no lo sabes o te equivocas, eh, da igual. Los americanos no, los americanos quieren que le expliques por qué.

Y tú, ¿levas mucho tiempo en España?

Aprendí español de mi esposa, llevamos seis años juntos en España.

¿Cómo se llama?

María.

Claro. Mi padre quería que todos sus hijos se llamaban José y todas sus hijas María. Cosas de aquella época. Y mis hermanos se llamaban José Antonio y José Luis. Y nosotras, mi hermana mayor, Conchita, quiere decir María Concepción, yo Ana María, y la pequeña, María Inmaculada. Las tres Marías. Cosas de mi padre.

Entonces ¿cómo hablabas con tu María al principio?

Con mucha paciencia y con dibujos. Otra cosa que me llamó la atención, el libro que regalaron en el encuentro en Alcalá para el Premio Cervantes tenía dibujos suyos de los personajes de *Gudú*.

Que son muy malas.

Pues, a mí me encantaron, y sobre todo porque tenía una imagen mental de estos personajes y después al ver su creación, de como Usted la dibujó y como Usted la imaginaba, fue una cosa muy interesante...

¿Era muy diferente?

No necesariamente muy diferente, pero sí habían cosas que me resultaron muy interesantes ver la representación visual de su creadora... había leído sobre los cuentos de hadas y el argumento de incluir o no dibujos por el tema del desarrollo imaginativo del niño...

Sí pero también es muy agradable... si es un buen ilustrador. A mi es que me gusta mucho, ya murió, es Arthur Rackham. Este ha sido otro de los ídolos de mi infancia. Yo tenía, y tengo, lo reservo, un libro de cuentos de hadas ilustrados por Arthur Rackham... es una maravilla. Un escritor en los años cincuenta dijo "este hombre ha visto las hadas". (se rie) Dibujaba maravillosamente. Este mundo me fascina. Mira, ves esta casa (señala una casa de muñecos) Es una casa de muñecos pero no es para muñecas, no, (susurra) es para gnomos. Vendrán y vendrán. Me la dejaron creyendo que iba a ser una casa para muñecas pero no, hadas sí, y gnomos sí que hay. Me encanta imaginar. Es un mundo que me entusiasma.

Ahora me he comprado un libro de Le Goff, el historiador, medievalista extraordinario, *Historias y leyendas de la Edad Media*. Tengo muchos libros del medieval. Tengo que informarme muy bien antes de escribir mis libros, pero además, es que, la historia me gusta mucho. La historia me gusta tanto, o casi tanto, como la literatura. Mi hijo también, él es historiador, pero a él le gusta la edad moderna. A mi también me gusta, pero me gusta mucho más la edad media.

Sabes que pasa, es que yo entré en la literatura con los cuentos de hadas. Los cuentos de hadas que yo leí, las de Anderson, de los Grimm, de Perrault, eran recuperaciones orales que venían de la edad media. Entonces, entré en el mundo de la literatura con los cuentos de hadas y la edad media, y eso lo llevo dentro.

¿Entonces por qué piensas que la edad media tardó tanto en salir en sus publicaciones?

Ah sí, esas cosas que pasan. No sé. Yo me daba cuenta que en este país, eso no iba a tener éxito. Y claro, esto también te coge un poco hasta tú le dice “¿y qué? Yo me pongo a escribir y ya está.” Entonces me vino una gran depresión, y dejé sin terminar *Olvidado Rey Gudú*. Acaba de los años, lo retomé y tuvo mucho éxito.

¿Y qué fue lo que le sacó de aquella época de silencio?

Mi amor a la literatura. Y que, yo me acordaba mucho de rey Gudú, esos personajes de todo me acordaban mucho también. Y dibujaba esos personajes también. Casi siempre dibujo los personajes de mis libros.

Me gustaron los dibujos del Trasgo y Tontina.

Otro personaje que sale muy poco, pero a mi me interesa mucho es el personaje de Gudulín.

Sí, y en el dibujo de cuando se muere se puede ver los seres del subterráneo borrosos.

Sí, porque los hombres, cuando beben, se van convirtiendo poco a poco en seres de otra especie, y ven a los trasgos, y luego ya no. Y el revés, los trasgos, cuando beben, aman sobre todo, se van convirtiendo en seres mortales. Entonces cuando se le hace el corazón que es un ramo, un racimo de uvas. Todo esto lo invento, y lo bien que lo pasas mientras lo inventas. Lo digo. Recuerdo que se lo decía a mi marido, al bueno, porque... Yo le contaba, es que sabes, no puedo pensar que no existen, y me dice, claro que viven mientras tú piensas en ellos, viven.

Sí porque además, el otro día pensé, ay pero si la princesa Tontina no existe, pero si no existe cuando vino... y digo claro existe, mientras tú digas, existen. Y mientras te lea alguien, también existen. Es una media de supervivencia.

No sé dónde he leído que las religiones y la literatura se parecen mucho. Primero con la fe, creen en algo que no ves, lo que ves pero que no ves materialmente. Y segundo, que después de muerto, tú crees que hay otra vida, el que te lee y el otro que va a otro espacio.

Usted mencionó LeGoff el historiador. Hay otros escritores o libros que le han influido.

No. Me gusta LeGoff como historiador porque me gusta la historia. He leído mucho sobre la edad media. Antes de escribir sobre la edad media, como me interesaba, claro me tenía que formar mucho. Y aun así a veces se mete la pata. Sí, porque una vez, y yo te voy a decir, en *Olvidado Rey Gudú*, hay una frase en un momento en que dice, que la princesa Tontina, que tenía rasgos nórdicos comparada con las rubias mujeres de Olar, parecían que éstas tenían pelo de panocha, de maíz” Y no existía. ¡Y nadie me lo ha dicho! Pero, para las próximas ediciones voy a decir que me lo quitan.

Respecto a lo medieval, cuando Usted escribe un libro ambientado en el mundo medieval, ¿encuentra alguna ventaja o facilidad imaginativa?

Sí, para mi el mundo medieval es una especie de fuente de ideas de imaginación. Y luego, plásticas también, porque yo veo las cosas, los colores, oigo los sonidos. Tengo el olor de los bosques, de la gente, el olor debería haber en los castillos, que debería ser tremendo. La gente no se lavaba. No, pero no tanto como creemos. Se han investigado más sobre eso. Los señores no, los señores se lavaban, los que no, los campesinos. Y aun así también se metían en los ríos también, pero, ¡ay que frío! A los señores de los castillos, todos los días le calentaban agua, y se bañaban. Tenían baños también. Que esto, a veces, estaba un poco mal visto según cuál y cómo, porque había promiscuidad del hombre y la mujer, claro se entraban en

los baños y quedaba un poco entredicho, ¿no? Pero lo hacían. La gente siempre ha hecho lo que le da la gana. Más o menos.

¿Entonces con esta facilidad imaginativa, diría que también la transmisión ideológica es más fácil en la edad media?

No, pero esto, ya claro, lo veo ya con ojos actuales lo miro con distancia, pero te voy a decir una cosa de la edad media, que eran unas épocas muy oscuras, y sale de allí el hombre como si estuviera arrodillado y ahora se pone de pie. Empieza la espiritualidad, empiezan a hacer las catedrales, empiezan a hacer los mitos. Hay un movimiento de espiritualidad grande pero al mismo tiempo una grosería, una brutalidad, y una crueldad tremenda. A mi me fascinan los contrastes, y la edad media es una edad con contrastes brutales. Aparece el amor cortes, un poco más tarde, al trece o doce siglo, y la época de la caballería y todo esto, junto al derecho personal y todas estas cosas.

Y los cuentos iban de padres a hijos, los cuentos eran para el pueblo, y el pueblo era pobre, entonces, el hambre, por ejemplo, de los campesinos se le trata en los cuentos como Hansel y Gretel, que los padres desean que se pierdan antes de morir de hambre en casa. O por ejemplo el ogro, el ogro es el señor feudal, la Bella Durmiente trata de todas mujeres, que las mujeres estaban dormidas cientos de años, no tenían voz ni voto, no eran nada. Entonces tienes una explicación, un sentido muy importante. Luego, Perrault, los Grimm y Anderson que cogieron estos cuentos, afortunadamente. En España no se había hecho nunca; ahora tenemos una

persona estupenda que lo hace, Antonio Almodóvar, que lo llaman el tercer hermano Grimm.

¿Puede Usted explicar su fascinación con los lobos? ¿Qué es el motivo simbólico para Usted?

Es una cosa muy curiosa, me atraen y me dan miedo. Es una mezcla. Yo, cuando era pequeña, en la finca de mi madre, en Mansilla, en el campo, había unos bosques y entonces habían muchos lobos. Y los pastores me hablaban de ellos. Hay un libro mío, *El río*, en un capítulo que se llama "El odio," y habla del lobo y del pastor que me lo contaba, que un día lo mató, por odio lo mató. Es un personaje que está presente en muchos cuentos, aparte de *La caperucita roja* y todo eso. El lobo tiene muchos significados. Y además, es fascinante como figura, el Rey Gudú tiene cara de lobo para mí. Es una criatura fascinante. Le puedes decir la palabra lobo a un niño, incluso si jamás había visto a uno, y le estremece, le da miedo.

¿Y el personaje del lobo ha experimentado una evolución en su literatura? En *Aranmanoth* aparece como inocente cachorro.

Es que el lobo no ataca si tú no lo asustas, o si no tiene hambre. Con todo lo que dice del lobo, el lobo no ataca al hombre, si no es que tiene hambre. Yo recuerdo de una cosa que me impresionó muchísimo. Cuando yo era pequeña había partidas de hombres para cazar lobos. Eso era en invierno, nosotros estábamos allí en verano. Pero una vez fuimos porque hacían la matanza del cerdo y fuimos para verlo, y es cuando vi esto. Los hombres hacían una partida de cuatro o cinco, cuando

atacaban mucho los lobos, porque atacaban y comían las ovejas. Y lo peor que tienen, es una cosa rara: matan veinte ovejas y se comen una. Y hacían otra cosa también, los caballos, cuando viene el lobo, los caballos se ponen en círculo alrededor de las ovejas, con la cabeza dentro y las jacas fuera. Entonces los lobos les atacan y les sacan los intestinos, son malos los lobos, son muy crueles. Ahora, si no tienen hambre y si no les asustas, no atacan. Y si les crías de pequeñitos, igual.

Pero yo recuerdo de un cuento de un padre y un hijo que tenían un cachorro lobo que lo criaban y lo cuidaban. Y se hizo mayor con los años cuando un día el hijo, que era muy amigo del lobo, eran como hermanos, hubo un catástrofe o no sé qué pasó, y el lobo volvió contra el chico y lo mató.

Pero lo que te iba a decir, lo que me impresionaban tanto de aquellos hombres: cazaban un lobo y traían la piel colgada en un carro, y pasaban por las calles del pueblo para que los campesinos, al verlo, les daban dinero y comida para agradecerles. Y yo lo vi llegar y me dio un miedo. Y siempre las cosas muertas te dan algo más profundo, más real... la piel allí, ¡ay qué miedo!

Con los tres libros, *La torre vigía*, *Olvidado rey Gudú*, y *Aranmanoth*, ¿existe para Usted una continuidad que se podría considerar una trilogía?

No. No, porque además, son épocas bastante distintas, bueno, no es que sean muy distintas. Pero, por ejemplo, la época más antigua es *Olvidado Rey Gudú*, más que *La torre vigía*, *Aranmanoth* yo lo pongo en el siglo once a los albores. Se notaba más el contraste.

¿Cómo fue su acercamiento a lo medieval, al empezar con *La torre*?

Yo lo llevaba dentro desde niña. Ya te digo, yo entré en la literatura por la Edad Media, por los cuentos de hadas, eso lo llevaba dentro. Y además, desde niña, siempre quería escribir *Olvidado Rey Gudú*. Siempre. Pero yo estaba escribiendo *Gudú*, y se me ocurrió esta historia, y luego no pasaba por el *Rey Gudú*, no había modo... no tenía nada que ver, entonces dejé el *Rey Gudú* y escribí, *La torre vigía*. Y luego, después me pasaron las cosas de la depresión y todo eso.

Y en estas novelas aparecen los valores caballerescos subvertidos...

Claro. Así era la Edad Media. La humanidad estaba despertando. No existía la democracia ni de lejos. Europa se estaba empezando a hacerse. España no era España, España eran muchos reinos. Entonces salen los moros que habían invadido España, y tardaron ochocientos años en recuperarlo, ya con los Reyes Católicos.

De los valores subvertidos, bueno esto es muy literario, pero sí, la hipocresía y la maldad han existido siempre. Y es decir, pregonar unos valores caballerescos, que en el fondo, no eran, eso ha pasado. Entonces, ahora, y desgraciadamente seguirá pasando. Y esto es una protesta, porque en los libros, aunque sean medievales, tiene una protesta de tipo social. No política, sino social. Yo siempre estoy a favor del débil y contra el fuerte, contra el fuerte si es abusón, si no, no.

Es muy poco común ese acercamiento a lo medieval y se puede considerar que Usted es una pionera en este sentido.

Es verdad. Dicen que en España no parezco a nadie, no sé si será peor así, pero... cada uno es como es.

Con respeto a *Olvidado Rey Gudú*, ¿el personaje de Ardid fue inspirada en alguien?

Me la inventé. Me hacía falta. Porque el verdadero protagonista de este libro es esta mujer. Más que él. Una mujer muy medieval, de esas pocas mujeres que hasta eran más poderosos que los hombres. Que hasta crearon reinos para ellas y sus hijos. Eran muy fuertes, muy pocas, pero muy fuertes. No tiene nada que ver, no me inspiré en ella, y además su historia es muy diferente, pero un poco a Leonor de Aquitania pero no. Primero eran dos siglos posteriores a esto, y las costumbres habían cambiado, pero había algo en Leonor de Aquitania, con sus hijos y su ansia de poder también. También estuvo rechazada por su marido, el rey, y encerrada en una torre, igual que en *Rey Gudú*.

Hay mujeres que están en un ambiente totalmente desfavorable para ellas, que las tienen arrinconadas y totalmente sojuzgadas, y se pone con una astucia tremenda. No con fuerza física sino inteligencia. Por eso se llama Ardid. Ardid significa trampa, pero es más que trampa, es como una trampa de categoría.

En las novelas medievales aparece una visión apocalíptica...

Toda la Edad Media es apocalíptica.

¿Cree que esta visión apocalíptica evoluciona en los tres libros hacia una visión más optimista desde *La torre* hasta *Aranmanoth*?

Sí. Es posible, pero eso no me lo planteé yo. Puede que ocurra de manera natural. A veces escribes cosas que tú misma no te das mucha cuenta, pero que al fondo sabes que es así. Es muy misterioso escribir, por esto me gusta. Por esto me gusta la Edad Media. Es muy misterioso. Se pasa bien haciéndola.

¿Habrá más libros medievales?

Seguramente alguno. Este próximo, yo estaba dudando si... porque tengo dos ideas pero, estaba dudando si hacerlo medieval o no... y me parece que está dando la Edad Media. Me parece que sí.

Yo escuché que tiene pensado el título de los libros antes de escribirlos...

Muchas veces sí, no siempre.

Bueno, si su vida fuera una novela escrita por Usted, ¿qué título le pondría?

*Yo, no, es una broma, no sé, no se me ocurre nada... o quizá, *El cuarto oscuro*. Porque allí es donde vi por primera vez la chispita azul donde empezó todo para mí. Donde yo pensé, soy maga, soy escritora. Era muy pequeña. Y además siempre he sido muy menuda. Yo decía, yo soy un gnomo, a las criadas, yo me escondía y no me encontraban nunca, y decía, "es que soy un gnomo." Y se reían. Me querían mucho, la tata, y la cocinera que se llamaba Isabel que nos contaba unos cuentos de miedo,*

que daban un miedo pero que eran preciosos. Eso sale en el último libro *Paraíso inhabitado*. Y la única vez que hay algo mío en un libro. Algo de verdad.

Además, con la escena con la chispita de luz azul...

Esto es auténtico. Y luego también por ejemplo, lo de las tatas. La tata no se llamaba María, se llamaba Anastasia y la cocinera se llamaba Isabel, eso sí. Todo lo demás es inventado, pero eso sí. Y luego por ejemplo, lo de que yo le escribía cartas a su novio porque ella no sabía escribir, y le ponía cosas que inventaba. Pero eso de la primera frase es muy difícil, como yo te he dicho, y el título. La primera frase es más difícil que el título. Pero la primera frase tiene que ser muy acertada, si no, con el título también, pero es más difícil.

Muchas veces me han pedido que escribiera mis memorias, pero no, no me interesa. Además hay un espacio, es algo personal, algo intocable. Todos tenemos este espacio en el interior que... hay que respetarlo. En los demás y en ti. Yo respeto mucho eso. Jamás obligaría a nadie a hacer algo o decir algo que no quieren, aunque parezca un disparate. Te estás hundiendo pero si te quieres hundir, húndete... No es desinterés, no, es respeto.

Mayo, 2011.

Barcelona, España.