



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Cefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

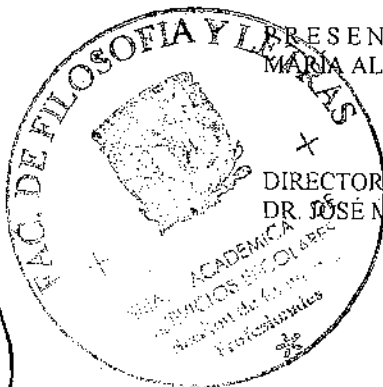
EL MUNDO DE LA INFANCIA EN 'OLVIDADO REY GUDÚ'
DE ANA MARÍA MATUTE.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

PRESENTA:
MARÍA ALEJANDRA PÉREZ BUCIO

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JOSÉ MARÍA VILLARIAS ZUGAZAGOITIA.



MEXICO, D. F.

2005

m. 341258



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico o impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Ma. Alejandra Pérez

Buclo

FECHA: 27-FEBRERO-2005

FIRMA: 

ÍNDICE

Introducción	1
1. La vida de papel de Ana María Matute	6
1.1. Una infancia de papel	6
1.2. La Guerra Civil	10
1.3. Juventud y vida adulta	14
2. Panorama general de la obra literaria de Ana María Matute	
1.1. Recuento de la obra literaria de Matute	18
1.2. La crítica ante la obra de Matute	32
3. La infancia en la narrativa de posguerra y en la obra de Ana María Matute	41
3.1. La infancia en la narrativa de posguerra	41
3.2. La infancia en la obra de Ana María Matute	46
4. El mundo de la infancia en 'Olvidado rey Gudú'	71
4.1. El paraíso perdido: niños sin infancia	77
4.1.1. Ser niño en tiempos de guerra: Sikrosio	78
4.1.2. La infancia perdida por los deseos de venganza: Volodioso	80
4.1.3. Niños que no son niños: Roedisio y los hermanos Soeces	84
4.1.4. La infancia enterrada por voluntad de venganza: Ardid	88
4.1.5. La infancia manipulada: Gudú	98
4.1.6. La soledad infantil: Gudulín	105

4.1.7. Los niños como instrumentos de venganza: Kiro y Arno	114
4.1.8. Los sueños de poder de los niños olvidados: Gudrilkja y Raigo	119
4.2. La infancia idílica: Tontina y su séquito	125
4.3. Niños verdaderos y niños especiales	150
4.3.1. Niños verdaderos y la recuperación malograda de la infancia perdida: Raigo, Raiga y Contrahecho	150
4.3.2. Niños especiales: Almíbar y Predilecto	162
Conclusiones	167
Bibliografía	185

INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más destacados por la crítica en la obra de Ana María Matute es la relevante presencia de la infancia. Gran parte de la reflexión en su narrativa gira alrededor del tema infantil, y la mayoría de los protagonistas de sus historias son niños o adolescentes: "En su ya extensa obra [...] no se encuentra una única composición que deje de presentar personajes niños o personajes adultos entrevistados desde los más tiernos años, formando una considerable galería de niños y niñas".¹ La autora también ha manifestado de forma explícita en numerosas entrevistas su preocupación casi obsesiva por esta etapa de la vida: "Siempre he tenido, y aún conservo, una gran afición, por así decirlo, [...] a los niños".²

El interés de Matute por el mundo de la infancia es una característica que comparte con otros miembros de su generación, la denominada "del medio siglo" o "de los cincuenta". Los escritores pertenecientes a esta promoción están marcados por una experiencia crucial en su definición artística: vivieron la Guerra Civil Española (1936-1939) como niños. De acuerdo con los testimonios de varios de sus integrantes, el hecho de atestiguar las atrocidades de la contienda a una edad tan temprana significó una gran sacudida que los arrojó de forma súbita de la niñez, estadio vital al que regresarán de manera continua en sus creaciones.

Así como la crítica coincide al señalar la importancia de la infancia en su obra, también concuerda al subrayar la originalidad de Matute en el tratamiento del tema. La autora

¹ Celia Berrettini, "Los niños en la obra de Ana María Matute", en *Revista Universidad de Antioquia*, 153, Medellín, 1963, p. 314.

² Marie-Lise Gazarian -Gautier, *Ana María Matute: la voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997, p. 32.

destacará por la profundidad de su acercamiento al universo interior del niño, que intentará mostrar en toda su complejidad:

La auténtica perspectiva de la infancia se encuentra en la narrativa de [Matute], cuya obra refleja los recientes desarrollos sobre este tema en el campo de la psicología. Dentro de su generación sólo ella parece entender la sensibilidad y mentalidad del niño cuyo mundo ve a través de los ojos de un niño.³

Esta opinión es compartida por José Mas, quien confirma la originalidad del enfoque de la autora basado en el "sostenido buceo psicológico en el misterioso, atormentado y contradictorio mundo de la infancia y la adolescencia".⁴

Varios son los estudiosos que han encaminado sus esfuerzos a desentrañar el complejo cosmos de la infancia en la narrativa de Ana María Matute. El resultado ha sido la determinación de varias constantes temáticas que se repiten a lo largo de su obra, desde las novelas enmarcadas en la guerra o posguerra hasta sus cuentos infantiles y su literatura medieval. Estas constantes servirán de marco para esta tesis, centrada en el análisis del mundo infantil en la novela cumbre de la autora: *Olvidado rey Gudú*.

Olvidado rey Gudú forma parte de una trilogía de novelas —junto a *La torre vigía* (1971) y *Aranmanoth* (2000)— cuya acción se desarrolla en la Edad Media. A pesar de haber sido concebida y escrita en la década de los setenta, su publicación fue postergada hasta 1996 por decisión de la propia Matute. Después de *La torre vigía*, dada a conocer en 1971, la autora se había sumergido en un largo silencio narrativo solamente interrumpido por la reimpresión de algunos de sus cuentos para niños y la reedición de una de sus nove-

³ Willis Lancelot Alláhar, *La creación literaria de Ana María Matute*, Santiago de Compostela, Imprenta Universitaria, 1985, p. 22, extracto de tesis doctoral.

⁴ José Mas, Introducción a *Fiesta al noroeste* de Ana María Matute, Madrid, Cátedra, 2001, p.28.

las; por lo que *Olvidado rey Gudú* significó su regreso al mundo de las letras. Además, esta obra es considerada por la autora su mejor novela y legado literario:

Siempre lo he considerado como mi testamento literario. [...] Tal vez sería mejor llamar a este libro mi herencia literaria. En él se halla todo lo que he recibido. Por eso lo dedico a los grandes autores de mi infancia: a Hans Christian Andersen, a los hermanos Grimm, a Charles Perrault y a tantos otros. A todo lo que olvidé, a todo lo que perdí. Este libro representa todo lo que me ha hecho ser como soy. Es como un compendio de las vivencias y de las lecturas. Soy, o me siento, parte de aquella niña que oía cuentos, de mis viajes, de mi pasión por la historia. Gudú es mi manera de recuperar los recuerdos. Es un poco el resumen que me ha llevado a ser como soy. Creo que con esto está dicho todo.⁵

La importancia de este trabajo novelístico en la trayectoria de la autora es uno de los motivos esenciales por los que fue elegido para ser analizado en esta tesis, pues como reconocen varios críticos, en su carácter de herencia literaria "recoge las constantes de su mundo de creación: la soledad, la infancia irrecuperable, la incomunicación, la mezquindad del adulto, la fantasía..."⁶

Asimismo, *Olvidado rey Gudú* posee ciertos rasgos particulares que la destacan entre otras novelas de Matute. En contraste con las primeras creaciones de la autora, situadas en el periodo de la guerra civil o la posguerra, la acción de *Olvidado rey Gudú* transcurre en el siglo X. En ella es posible identificar elementos provenientes de la épica e historia de los pueblos germánicos. Matute los retoma y reorganiza para conformar un universo muy singular en el que conviven distintos mundos o microcosmos con rasgos y modos de ser particulares: el mundo humano o el de la ambición y el poder; el mundo de la magia o fantasía del subsuelo y el mundo de la infancia —vinculado a los cuentos de hadas—. En la carac-

⁵ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 128.

⁶ Alicia Redondo Goicoechea, *Ana María Matute (1926-)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, p. 55.

terización del mundo infantil en esta novela, Matute parece ser fiel a sus concepciones sobre la niñez plasmadas en sus obras anteriores y reafirmadas en sus entrevistas. El propósito de esta tesis será el de examinar de qué forma el universo infantil de *Olvidado rey Gudí*, la novela testamento de la autora, responde a las constantes narrativas ya reconocidas por los estudiosos del tema en el resto de su obra. Se trata, pues, de un análisis temático sustentado en el trabajo de estos investigadores.

La tesis se compone de cuatro capítulos. En el primero se recogerán aquellas vivencias de Matute que inciden en la definición de su actividad literaria, con hincapié en aquellas experiencias infantiles que con posterioridad se filtrarán en sus ficciones. De gran relevancia es la guerra civil, además de sus primeras lecturas y sus visitas periódicas a la provincia castellana.

El segundo capítulo se centrará en el recuento de la obra literaria de Matute, con el objeto de mostrar el gran peso del tema de la infancia en ella. Con el fin de hacer más clara la presentación, se partirá de la clasificación ofrecida por Willis Lancelot Allahar en su estudio sobre la creación literaria de la autora: novelas, cuentos sobre niños, cuentos para niños y retazos autobiográficos. Dentro del mismo capítulo se ofrecerá una síntesis de las opiniones de la crítica sobre la obra de Matute y se señalarán sus rasgos estilísticos fundamentales.

En el tercer capítulo se hablará —en un primer apartado— de la infancia en la narrativa de posguerra en España, con un especial énfasis en el papel que la guerra civil desempeña como detonador de la presencia de la niñez en papeles centrales en las creaciones literarias de la época. También se ponderará el efecto que la condición de "niños de la guerra" de los autores del medio siglo tiene en la definición de su perspectiva de la infancia, en contraste con la de aquellos autores de posguerra que también incluyen al niño en sus tra-

bajos pero que no han vivido la conflagración como niños. En un segundo apartado y a partir de la lectura de los estudios de varios investigadores que se han centrado en el examen de la infancia en la narrativa de la autora, se determinarán las características esenciales del mundo infantil en su producción literaria así como los factores que confluyen en la conformación de su visión del niño. El resultado será la definición de las constantes narrativas relacionadas con el tema que servirán de base de análisis para sustentar el cuarto capítulo, dedicado a desentrañar el mundo de la infancia en *Olvidado rey Gudú*. Finalmente, en la última parte de este trabajo se asentarán las conclusiones y la bibliografía y hemerografía consultadas.

CAPÍTULO I

LA VIDA DE PAPEL DE ANA MARÍA MATUTE

1.1. Una infancia de papel

Ana María Matute, nacida en Barcelona en 1926, es hija de un exitoso industrial catalán y de una conservadora madre castellana. El origen de su vocación literaria y los fundamentos del sentido temático de su obra pueden encontrarse en su niñez, etapa considerada por la autora la más significativa de su trayectoria vital: "La infancia es muy importante para mí y para todo el mundo. Aunque muchas personas no se dan cuenta de eso, la infancia nos marca para siempre, queramos o no".⁷

Aunque Matute no sufre penurias económicas, sus primeros años están marcados por profundas carencias afectivas, enraizadas en la dureza y frialdad de su madre y las frecuentes ausencias de su padre —debido a sus continuos viajes al extranjero—; por lo que desarrolla una personalidad introvertida y solitaria. La severidad de su madre le afecta tanto, que la pequeña Ana María desarrolla un fuerte tartamudeo que le impide vincularse con su entorno social de manera adecuada:

El temor iba acompañado de tal angustia que me originó tartamudez; esto me convirtió en el hazmerreír de las niñas y las horrendas monjas de mi colegio. Todas se reían de mí ¡y tenía cinco años!⁸

⁷ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 31

⁸ Alicia Redondo Goicoechea, "Entrevista a Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 15.

El sentido de aislamiento de Matute se ve intensificado por la continua movilidad de la residencia familiar entre Barcelona y Madrid, por lo que ella y sus hermanos no pueden cultivar vínculos estrechos en ninguna de las dos ciudades. La misma escritora así lo explica en una entrevista concedida a Marie-Lisic Gazarian-Gautier:

Hasta que empezó la guerra, viajábamos regularmente de Barcelona a Madrid [...]. Esto llegó a ser para nosotros algo desastroso porque nos partían por la mitad las tímidas e incipientes amistades e interrumpían el colegio. Siempre éramos los niños de ninguna parte. En Madrid éramos los catalanes y en Barcelona, los madrileños. La infancia es más larga que la vida.⁹

Para calmar su soledad y alejarse de las circunstancias desagradables de su entorno, desde muy pequeña Ana María se refugia en la lectura de cuentos maravillosos. Como lo ha consignado en varias entrevistas, la autora concibe su existencia como una "vida de papel", es decir, literaria; y su infancia como su "época de más papel" en la que "no vivía, sólo leía".¹⁰ Matute ha resaltado en múltiples ocasiones la importancia que los cuentistas europeos tienen en su iniciación literaria:

Y llegó el gran descubrimiento, el del maravilloso mundo de la literatura, el mundo que me daba espacio para vivir, donde vivir. Ese nuevo espacio en el que vivir me lo dieron los cuentos. Y empecé a escribir cuentos cuando aún no había empezado a ir al colegio.¹¹

A partir de las obras de autores como los hermanos Grimm, Perrault y sobre todo Andersen, Matute comienza a ensayar sus propias creaciones a la temprana edad de cinco años. De esta manera, encerrada en el cuarto oscuro de su casa —donde se acostumbraba a castigar a los niños que se portaban mal—, Matute reelabora los cuentos del autor danés e idea sus propias historias:

⁹ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰ Redondo Goicoechea, "Entrevista ...", *Op. cit.*, p. 16.

¹¹ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 53.

Mi vocación literaria nació durante los castigos en el cuarto oscuro de mi casa. A solas, y en total oscuridad, me inventaba cuentos y cuentos que me liberaban del miedo. Aprendí a valorar la luz de la oscuridad y a recordar una y otra vez, recomponiéndolos, los cuentos de mi admirado Andersen.¹²

En contraste con sus hermanos y otros niños de su época, a Matute le agrada ser confinada en el cuarto oscuro, pues le permite dar forma a un universo propio impregnado de fantasía y magia, como un ámbito de existencia alterno opuesto a la desagradable realidad cotidiana:

De la oscuridad surgía, gracias a la fantasía y a las palabras, [...] un mundo irreal pero, al mismo tiempo, más real aún que el cotidiano, un mundo que pronto se convertiría para mí en una auténtica tabla de salvación.¹³ Si no hubiese podido inventarme mis propios mundos, me habría muerto.

Así, para la escritora barcelonesa ese cuarto representa una forma de evasión y en sus propias palabras, "el primer escalón del sueño".¹⁴ Como un reflejo de esta experiencia, del mismo modo que ella, muchos de sus personajes infantiles encuentran en la fantasía una defensa frente a sus condiciones de vida adversas. Además, la atmósfera fantástica de los cuentos europeos se filtra en gran parte de su obra, y aun en sus libros considerados más realistas o testimoniales, Matute incluye una gran cantidad de citas y referencias a esos relatos. Puede decirse entonces que uno de los aspectos primordiales a considerar al tratar de definir las señas de identidad de su quehacer literario es su contacto con la fantasía europea.

¹² Redondo Goicoechea, "Entrevista ...", *Op. cit.*, p. 16.

¹³ Ana María Matute, *En el bosque*, Madrid, Real Academia Española, 1998, p. 19.

¹⁴ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 48.

Por otra parte, las vivencias de Matute en Mansilla de la Sierra, población situada en la provincia de Logroño donde vivían sus abuelos, son reconocidas por la crítica y la propia creadora como de gran influencia en su obra:

[...] muchas de las cosas de las que conocí allí influyeron tremendamente en mis primeros pasos de escritora. En los libros que yo escribí de jovencita están presentes sus paisajes y algunas de las personas, aunque todo ha sido transformado por mi imaginación.¹⁵

En efecto, la acción de varias de las novelas y cuentos de la escritora transcurre en Mansilla —aunque bajo otros nombres como Hegroz y Artámila—: *Fiesta al Noroeste*, gran parte de *Los hijos muertos*, *El río*, *Historias de la Artámila* y algunos relatos de *El tiempo*. La familia Matute solía vacacionar todos los veranos en este pequeño pueblo de Castilla y cuando Ana María cuenta apenas ocho años, sufre una grave enfermedad y es enviada a este lugar para recuperarse. El año de convalecencia que pasa ahí, aunado a sus visitas anuales, ahonda su conocimiento de la vida campesina y la acerca a las condiciones de vida miserables de los pueblos castellanos. Los problemas de los marginados y sobre todo los de aquellos niños obligados a trabajar en los campos despiertan su compromiso social, el cual se traduce con posterioridad en una escritura de protesta:

[...] Allí fui tomando conciencia, casi sin saberlo, de esos terribles "nosotros" y "los otros", y esas diferencias siempre han estado presentes en mi obra.[...] Me daba cuenta que "los otros" no vivían del mismo modo que "nosotros". [...] Las diferencias sociales, con sus distintas formas de vida, se notaban mucho, y yo empecé a abrir los ojos a esas cosas.¹⁶

Los niños de Mansilla son seres endurecidos prematuramente por las responsabilidades de adulto que son obligados a asumir desde muy pequeños, situación que revela a Matute una

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶ *Ibidem*, p. 37-38.

faceta de la infancia no común en su medio social. Este tipo de niños hace su aparición con frecuencia en los trabajos de la autora:

Fue a la escuela con otros niños, los indomables, hoscos y callados niños sin infancia, maduros para el sufrimiento demasiado pronto, tal vez incluso desde antes de nacer, que protagonizarán páginas inolvidables. Son los Migueles que en *Los Hijos muertos* han de tirar ellos mismos del arado porque se les murió la mula y no tienen dinero para comprar otra; *Goyo*, el hijo de Tanaya, cuyo juego preferido era martirizar a los murciélagos; Manuel y Eloísa —protagonistas, respectivamente, de dos espléndidos relatos, "Pecado de omisión" y "La fiesta"— hermanados por una profesión y por un común destino trágico, y aquellos personajes innominados cuya diversión preferida era ahogar las crías de gatos y de perros en el río.¹⁷

Puede decirse entonces, como ya lo apuntara Alicia Redondo Goicoechea,¹⁸ que el encuentro con la literatura de Matute surge, por un lado, de su soledad y vacío afectivo, mitigado con los cuentos maravillosos europeos, pero también de la experiencia de la desigualdad social descubierta de forma temprana en el colegio de monjas y con los niños desposeídos de Mansilla. Este reconocimiento y empatía con "los otros" se ve fortalecida por la feroz experiencia de la guerra.

1.2. La Guerra Civil

Ana María Matute apenas ha cumplido diez años cuando estalla la Guerra Civil (1936). Tanto para ella como para sus compañeros de generación —también niños al comienzo de la contienda—, la visión de los horrores de la conflagración representa una traumática salida de la infancia. Así lo explica la misma autora en una entrevista:

¹⁷ José Mas, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁸ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 17.

El mundo cambió para nosotros de una manera brutal. Todo el mundo encerrado en el paréntesis que va desde la infancia a la adolescencia se había consumido en tres años de asombro y de descubrimiento demasiado brusco. [...] En aquellos terribles años, crecí monstruosamente,¹⁹ al encontrarme sumergida en un mundo crudo que estábamos descubriendo.

Matute y sus contemporáneos sufren la destrucción de su entorno infantil para acceder a otro anormal y violento, hecho que los define, como ya lo explicara Francisco Rico, en "aspectos fundamentales de sensibilidad y visión del mundo" y los convierte para siempre en "niños de la guerra".²⁰ Como un reflejo de su propia experiencia, ellos vuelven sus ojos a la infancia para narrar la pérdida del paraíso y en sus libros plasman los problemas que afligen al niño durante la guerra y la posguerra. En efecto, la primera etapa creativa de Matute se centra en esos "niños asombrados" —término acuñado por la misma autora—, que tratan de entender el absurdo de la guerra:

Vemos a esos niños solos y solitarios, maltratados y maltrechos de las novelas de Ana María; vemos la realidad a través de sus ojos temerosos, y los vemos a ellos mirándonos a nosotros con extrañeza, sin esperanza. Todos son a su vez "niños de la guerra", *hijos muertos* o irreparablemente heridos por la guerra.²¹

En un estudio sobre la influencia de la guerra civil en la narrativa de Matute, Miguel A. Zamora²² encuentra que en más del cincuenta por ciento de la producción novelística de la escritora la contienda aparece de forma explícita y juega un papel protagónico en el desarrollo de las historias. Es el caso de *Los hijos muertos*, *Luciérnagas*, *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche* y de forma más difusa en *La trampa*. En otras obras pueden en-

¹⁹ Gazarian-Gautier, *Op.cit.* p. 72.

²⁰ Francisco Rico, *Contestación a 'En el bosque', de Ana María Matute*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

²¹ *Ibidem*, p. 39.

²² Miguel A. Zamora, "Los ecos de una guerra en los hijos muertos", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 110-122.

contrarse referencias implícitas a la conflagración y en muchos cuentos aparecen también menciones al conflicto, aunque en ellos éste tiene un peso menor, excepto en dos: *De ninguna parte* y *El hermoso amanecer*. En las obras referidas, los mundos de los niños o adolescentes protagonistas se ven alterados negativamente a causa de la guerra, lo que se traduce en su expulsión del universo infantil porque la "vida extraña y oscura de los adultos [...] ha caído sobre ellos", con sus propias reglas: "el dolor, la desesperación, la tristeza, la muerte, la renuncia".²³

En *Primera memoria*, Matia y Borja sufren la desintegración de su vida familiar pues sus padres están en el frente; mientras que Manuel padece el desprecio de su comunidad por ser hijo de un republicano. A Sol, la protagonista de *Luciérnagas*, la guerra le arranca de tajo los últimos vestigios de su infancia y la lanza a una nueva existencia caótica que no alcanza a entender, en la que tiene que soportar hechos terribles como el asesinato de su padre y la ruina familiar entre otras desgracias; mientras que para Tesa, el personaje principal de *De ninguna parte*, la guerra significa perder las comodidades de niña burguesa y enfrentar a un tiempo la orfandad y la salida de su patria. La guerra vista a través de los ojos de estos niños resulta todavía más absurda, ajena e incomprensible: "Sol, como Tesa, como Matia en *Primera memoria*, como Marta en *Los soldados lloran de noche*, como Mónica o Miguel en *Los hijos muertos*, no comprende la guerra, ni el mundo adulto en que se enmarca".²⁴

²³ *Ibidem*, p. 112.

²⁴ *Idem*.

Matute ha confesado que el "asombro de los doce años"²⁵ no le ha pasado, por lo que se ha detenido en esa edad. Y es precisamente este estupor infantil el que determina la perspectiva narrativa de gran parte de su escritura. Incluso en una época posterior, una vez concluido el ciclo narrativo en el que la guerra o la posguerra sirven de marco o eje argumental a sus historias, la visión de niña asombrada de Matute prevalece y se refleja en un profundo desconcierto y desconfianza hacia el mundo de los adultos:

Este terrible acontecimiento, [...] fue, quizá el acontecimiento clave que la paralizó psicológicamente y le impidió salir de la infancia y aceptar del todo el feroz mundo de los adultos.²⁶

Como lo apuntara Marie-Lise Gazarian-Gautier, ésta puede ser también la causa de que muchos de los niños que pueblan los libros de la autora se nieguen a crecer, pues "rehúsan el mundo cruel y hostil que les espera".²⁷

La guerra también es la causa de la recurrencia del tema del cainismo en la obra de Matute: "El cainismo, individualizado o colectivo, que desembocaría en la guerra civil, es una obsesión permanente en pluma de nuestra escritora".²⁸ También Miguel A. Zamora ve en la guerra civil la razón de la presencia constante de la idea del enfrentamiento en la literatura de Matute:

El enfrentamiento [...] vertebró la obra de la autora desde sus comienzos en *Los Abel*, y más claramente desde *Fiesta al noroeste*, donde se representa como un enfrentamiento fratricida, una representación del mito cainita, que no distrae, sino dramatiza la verdadera esencia de la idea del enfrentamiento: la imposibilidad del

²⁵ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 9.

²⁶ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 17.

²⁷ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 72.

²⁸ José Mas, "La sombra incendiada", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 98.

hombre para vivir rodeado de otros hombres, la imposibilidad del ser humano para la amistad y el amor.²⁹

Willis Lancelot Allahar opina que la autora ofrece una nueva perspectiva del motivo Caín y Abel, pues "no sólo prescinde de la necesidad de que los rivales sean hermanos, sino que extiende la discordia a ambos sexos".³⁰ Varios de los cuentos sobre niños de la autora muestran este enfrentamiento fratricida, como *Noticias del joven K*, *Algunos muchachos* y *La ronda*:

Un nombre llegó entonces a su recuerdo. Un nombre vivo y mordiente: Víctor Silbano, el enemigo oficial desde la infancia. Víctor Silbano, al que venciera siempre en los juegos, en el peligro. [...] El odio de Miguel iba unido amorosamente al acto de matar, de suprimir lo odiado. [...] Y Víctor Silbano, el odiado, el casi hermano, no quedaba lejos de su ardiente sed.³¹

1.3. Juventud y vida adulta

Una vez terminada la guerra, Matute retoma sus estudios, pero llegado el momento, no recibe apoyo familiar para asistir a la universidad, por lo que continúa su formación de manera autodidacta. Gracias a la colección *Reno* y a los libros conseguidos de forma clandestina en una librería de Barcelona, la autora puede colmar su gran pasión por la lectura. Sin embargo, la joven Ana María comienza entonces a percibir los alcances de la censura franquista, pues gran parte de estos libros están prohibidos y adquirirlos representa un gran riesgo tanto para las librerías como para los compradores. Algún tiempo después, algunos de sus propios textos serán objeto de esta represión del régimen.

²⁹ Zamora, *Op. cit.*, p. 121.

³⁰ Allahar, *Op. cit.*, p. 20.

³¹ Ana María Matute, "La ronda", en *El tiempo*, 5ª. ed., Barcelona, Destino, pp. 75-77.

Durante la década de los cuarenta, ya dedicada por completo a la lectura y a la escritura de sus propias creaciones, Matute entra en contacto con la Barcelona literaria y conocerá a varios escritores, entre ellos, los hermanos Goytisolo, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José María Castelelet. Después de su matrimonio con el escritor Ramón Eugenio de Goicoechea en 1952, va a vivir a Madrid, donde entabla amistad con Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, José Manuel Caballero Bonald y varios más. A pesar de los vínculos desarrollados con estos creadores, Matute se mantiene a cierta distancia del mundo literario reunido por aquellos años en torno al café Gijón:

[...] eran amigos, yo no formaba con ellos escuelas, capillas o grupos de ningún tipo; siempre he sido muy independiente en mi forma de escribir y creo que eso me ha perjudicado en bastantes ocasiones. No se me podía adscribir a ninguna escuela, corriente o generación muy clara, y eso, en aquellos años, molestaba tremendamente.³²

En efecto, como ya se comentará de forma más amplia en el siguiente capítulo, la obra de Matute presenta dificultades para ser inscrita con facilidad en las corrientes y tendencias literarias de su época, motivo por el que es marginada durante algún tiempo por los críticos. Sin embargo, con los años comienza a ser reconocida y gana un lugar en la narrativa española.

Después de casi diez años de difícil convivencia, en 1962 Matute se separa de Goicoechea y pierde la custodia de su hijo Juan Pablo —nacido en 1954— por tres años. A pesar de sus problemas familiares, los años sesenta constituyen lo que Redondo Goicoechea denomina la "década prodigiosa"³³ de la escritora, pues llega a publicar hasta seis obras en sólo dos años:

³² Redondo Goicoechea, "Entrevista ...", *Op. cit.*, pp. 16-17.

³³ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 31.

Poco después de su divorcio, Matute conoce al gran amor de su vida y segundo marido, Julio Brocard, con quien mantiene una relación de casi treinta años, hasta la muerte de él en 1990. Con Julio realiza varios viajes por Europa y otros países, y al recuperar a su hijo, éste es su acompañante por un año en varias excursiones también por Europa y Norteamérica. Durante esta temporada, trabaja algunos meses en la Universidad de Bloomington (Indiana) como *visiting lecturer*

De regreso a España, Matute decide establecer su residencia en Sitges, donde vive ocho años al lado de Julio y su hijo. La época vivida en esta población mediterránea es considerada por la autora como uno de los períodos más felices y creativos de su vida que irónicamente culminará con una crisis profunda a principios de los setenta, lo que la mantendrá casi veinte años sin publicar. En una entrevista concedida a Michael Scott Doyle, la misma Ana María explica las razones de este largo silencio:

Pues dejé de publicar porque me sentía muy deprimida [...] cuando tú, de repente un día, piensas que escribir no sirve para nada, entonces empiezas a pensar que ni desde el punto de vista social, ni político, ni familiar, ni personal, es decir, todas las cosas que el ser humano va verificando mejor o peor en su vida, y tú los pones en escribir porque piensas que son importantes, y tienes una frase aquí metida... Pues un día esto se me derribó, y pensé que los que pueden de verdad son los que tienen las barricadas, el parlamento y los que tienen el dinero.³⁴

Poco a poco Matute logra superar la depresión, pero es hasta la década de los noventa cuando vuelve a publicar algunas de sus creaciones, la más importante, *Olvidado rey Gudú*, considerada por la propia autora y gran parte de la crítica como su mejor novela y legado literario.

³⁴ Michael Scott Doyle "Entrevista con Ana María Matute: 'Recuperar otra vez cierta inocencia'", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 10 (1-3), 1985, p. 239.

Uno de los mayores reconocimientos a su trayectoria literaria —además de los varios premios recibidos desde sus inicios como escritora— es su elección como miembro de la Real Academia Española de la Lengua en 1996. El 18 de enero de 1998 lee su discurso de ingreso, titulado *En el bosque* y ocupa el asiento K perteneciente con anterioridad a Carmen Conde, con lo que se convierte en la tercera mujer³⁵ en integrarse a la institución en trescientos años.

Como manifiesta la propia Matute, *En el bosque* es "una defensa de la fantasía contra la sequedad del espíritu",³⁶ y una invitación a adentrarse en esa suerte de universo paralelo que es la imaginación. A través de la alusión directa a los cuentos maravillosos europeos que la nutrieran de niña, Matute aboga por la recuperación de la dimensión espiritual de los hechos materiales, ya que desde su perspectiva la fantasía es parte integral de lo cotidiano:

Cuando Alicia cruza la neblina del espejo, no pasa a un mundo que, por el mero hecho de ser inventado, resulte totalmente imaginario e irreal. Por el contrario, Alicia se introduce en un mundo que es mágico simplemente porque, en él, realidad y fantasía se entremezclan, se sitúan en un mismo plano.³⁷

Ana María Matute es además miembro honorario de la *Hispanic Society of America* y de la *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese*. También hay un premio literario que lleva su nombre y ha sido candidata al Premio Nobel en al menos tres ocasiones.

³⁵ La primera fue Elena Quiroga.

³⁶ Gazarian Gautier, *Op. cit.*, p. 129.

³⁷ Matute, *En el bosque*, *Op. cit.*, p. 22.

CAPÍTULO 2

PANORAMA GENERAL DE LA OBRA LITERARIA DE ANA MARÍA MATUTE

2.1. Recuento de la obra literaria de Matute

Como ya se comentó en el capítulo anterior, la vocación literaria de Ana María Matute se manifiesta desde muy temprana edad. Sus primeros cuentos, escritos entre los cuatro y cinco años, recogen el estilo de las obras de los cuentistas clásicos europeos que la iniciaran en el mundo de las letras. Unos años después, durante la guerra, Ana María crea la revista *Shybil*, en la cual cuenta las peripecias de un personaje infantil llamado John, apodado "Juanito". Esta actividad creativa supone para la niña y su familia una fuente de distracción y entretenimiento ante las duras circunstancias de la conflagración. Parte de estos primeros trabajos fueron conservados gracias a su madre, quien a pesar de su dureza, siempre respetó la actividad literaria de su hija. La señora Matute recogió los cuadernos de Ana María y se los entregó cuando ésta ya era adulta, hecho que sorprendió mucho a la escritora. En la actualidad, algunos de ellos forman parte del acervo de la Universidad de Boston.

Willis Lancelot Allahar³⁸ agrupa la producción literaria posterior de Matute en cuatro categorías: novelas, cuentos sobre niños, cuentos para niños y retazos autobiográficos. La

³⁸ Allahar, *Op. cit.*, p. 1.

primera novela escrita por Matute es *Pequeño teatro*, en 1943, con la que conseguirá el premio Planeta al momento de su publicación, once años después, en 1954. Aunque la autora tenía solamente diecisiete años cuando la redactó, esta obra "expresa la visión desencantada y crítica de una adolescente envejecida prematuramente por la guerra".³⁹

Como su nombre sugiere, los personajes de *Pequeño teatro* son una especie de marionetas o muñecos ligados a un destino trágico, con vidas vacías y desesperanzadas. Para José Mas, la obra identifica al mundo con "una pantomima guignolesca [sic]", mientras para Redondo Goicoechea, es "una representación, algo paródica, de la vida humana".⁴⁰

Los Abel es el segundo trabajo novelístico de Matute pero el primero en ser publicado, en 1948. Como puede advertirse desde su título, esta obra supone el primer acercamiento de la autora a uno de sus temas más recurrentes: el cainismo. El odio entre hermanos, representado en las figuras bíblicas de Caín y Abel, alude con claridad a la experiencia de la Guerra civil. Aunque la acción narrativa de la novela no transcurre durante los años del conflicto sino en la posguerra, las consecuencias de éste se manifiestan en la decadencia y desintegración de la familia Abel. La falta de entendimiento de los hermanos protagonistas será precisamente el detonador del declive familiar. Desde la perspectiva de Allahar y Redondo Goicoechea, esta obra ofrece una exploración psicológica de la adolescencia, centrada primordialmente en el personaje de Valba Abel:

Valba Abel, esta segunda narradora, escribe su diario desde un yo adolescente, lleno de dudas, dominado por una lúcida tristeza que se convierte, desde su aparición, en el tono perfecto para el retrato de la ruina moral de su familia.⁴¹

³⁹ Alicia Redondo Goicoechea, "La obra narrativa de Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 57.

⁴⁰ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 25.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 20.

Fiesta al noroeste es la segunda novela publicada de la autora, la cual la hará acreedora al premio Café Gijón en 1953. Allahar sostiene que esta obra se centra en el "estudio psicológico de la niñez y la adolescencia",⁴² a través del recuerdo de los primeros años del protagonista, Juan Medinao. Mediante retrospectivas, un maduro Medinao reconstruye los acrios episodios de su pasado que lo han convertido en un ser solitario y amargado. José Mas coincide en señalar a la infancia como uno de los temas principales de esta novela y encuentra que la base de los defectos de este personaje es su niñez vivida de forma acelerada: "la precocidad de Juan Medinao es uno de los principales factores desencadenantes de su frustración final".⁴³ A pesar de que la historia de *Fiesta al noroeste* no se enmarca en los años de la conflagración española, la madurez prematura de Juan Medinao puede verse como una expresión de la experiencia vital de los "niños asombrados", que descubrieron los sinsabores del mundo de manera anticipada: "Supo tan pronto todo, tenía desde tan niño en el corazón la levadura de la vida que se le encalló, se le enfermó como una maldición para toda su existencia".⁴⁴

El cainismo también aparece en *Fiesta al noroeste*, encarnado en la relación de amor—odio que Juan Medinao establece con su medio hermano Pablo Zacarías. Por otra parte, el espacio donde transcurre la historia, la Artámila, es en realidad la "recreación literaria de Mansilla de la Sierra".⁴⁵

En 1955, Matute publicará *En esta tierra*, la versión autocensurada de *Luciérnagas*, el título original de la novela. El texto sin alteraciones, tal y como la autora lo concibiera y

⁴² Allahar, *Op. cit.*, p. 19.

⁴³ Mas, Introducción a *Fiesta al noroeste*, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁴ Ana María Matute, *Fiesta al noroeste*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 93.

⁴⁵ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 40.

presentara para el Nadal en 1949 —en el cual quedaría como semifinalista—, será publicado hasta 1993:

Este libro lo escribí cuanto tenía veintidós años pero no lo pude publicar porque tenía graves problemas con la censura [...] Unos años más tarde corregí esta novela, en unos momentos difíciles para mí en los que necesitaba publicar un libro, y claudiqué, la convertí en otra cosa titulada *En esta tierra* que no me gusta nada y que no he querido incluir en mis obras completas. Ahora sí, ahora está tal como era.⁴⁶

Luciérnagas es el primer trabajo de Matute en el que la que el conflicto del 36 es el eje argumental de la historia y no sólo referencia o marco. Como lo explica la misma autora, *Luciérnagas* "es una novela de la guerra civil vista a través de los ojos de unos adolescentes".⁴⁷ Sol, la protagonista, es sorprendida por la guerra cuando apenas cuenta dieciséis años, por lo que a las dificultades propias de su salida de la infancia se añan las circunstancias adversas del conflicto armado para trastocar por completo su mundo conocido. Así, aunque Sol tiene más años que Matute cuando estalla la guerra, a ambas "la guerra les abre dolorosamente los ojos".⁴⁸ Su mirada, por tanto, es también la de una niña asombrada:

Sol deambula por unas calles asaltadas por lo accidental, poniendo en todo una mirada de extrañeza e incomprensión, también de asunción de algo que intuye inevitable, como la vida, como la expulsión de un universo infantil en el que se siente menos extraña que en ese mundo incomprendible de horror y dolor [...].⁴⁹

Los *hijos muertos*, publicada en 1958, es considerada por la crítica la "novela más ambiciosa"⁵⁰ de la autora. Resulta sorprendente que esta obra haya logrado librar los obstáculos

⁴⁶ Redondo Goicoechea, "Entrevista...", *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Inmaculada de la Fuente, "Ana María Matute: el largo sueño de la infancia", en *Mujeres de la Posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: Historia de una generación*. Barcelona, Planeta, 2002, p. 127.

⁴⁹ Zamora, *Op. cit.*, p. 112.

⁵⁰ Mas, "Introducción a *Fiesta al noroeste*", *Op. cit.*, p. 17.

de la censura, pues en opinión de Inmaculada de la Fuente, es más "dura"⁵¹ que *Luciérnagas*. No solamente logra ser impresa sin mutilaciones, sino que además gana los dos premios literarios con más peso en la época: el de la Crítica y el Nacional de Literatura. Su gran extensión —700 páginas en algunas ediciones y alrededor de 550 en otras— hace pensar, según la opinión de Redondo Goicoechea, en una novela planteada como un "retrato global de los años de la guerra y la primera posguerra".⁵² Uno de los aspectos más relevantes de *Los hijos muertos* es su tratamiento de la Guerra civil "desde perspectivas menos maniqueas",⁵³ pues intenta mostrar el sufrimiento y los horrores soportados por miembros de ambos bandos:

La guerra también perdió las vidas de Daniel Corvo y Diego Herrera, aunque éstos pusieran en ella su fuerza y sus ideales. Daniel y Diego son las dos caras de una misma moneda: la del fracaso. Diego Herrera es el representante de los vencedores de los que salieron triunfantes de la guerra; Daniel Corvo lo es de los que perdieron, de los derrotados de la contienda. Pero ambos sienten su vida malograda y vacía de sentido, como si ganar o perder en una guerra fuera lo mismo.⁵⁴

Sin embargo, la ausencia de partidismo no implica la inexistencia de enfrentamientos en la novela, como la que se da ente los hermanos Corvo, clara manifestación del cainismo. En esta novela también hace su aparición el mundo de la infancia, una infancia vivida durante la guerra que marcará la vida posterior de los personajes: "Miguel Fernández es un niño de la guerra, como Ana Ma. Matute. Desde entonces a Miguel un humo le envuelve a veces y le enferma, debilitando todo su cuerpo y bloqueando su mente".⁵⁵

⁵¹ De la Fuente, *Op. cit.*, p. 148.

⁵² Redondo Goicoechea, "La obra narrativa...", *Op. cit.*, p. 63.

⁵³ *Ibidem.*, p. 64.

⁵⁴ Zamora, *Op. cit.*, pp. 118-119.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 117.

La guerra también hace su aparición en *Primera memoria*, primera entrega de una trilogía titulada *Los mercaderes*, la cual continuará con *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*. Publicada en 1960 y ganadora del premio Nadal, *Primera memoria* cuenta la historia de Matia, una adolescente que vive los años de la guerra en la isla de Mallorca. Aunque este personaje —en contraste con la protagonista de *Luciérnagas*— vive la experiencia bélica desde la retaguardia, las consecuencias de la conflagración también le afectan, pues su padre republicano está en el frente y ella se ve forzada a ir a vivir con su abuela materna, franquista y estricta, quien la trata con dureza. Así, Matia —como Sol— debe soportar las repercusiones de la contienda y al mismo tiempo lidiar con su paso de la niñez a la vida adulta, es decir, se enfrenta "al horror de dos pérdidas: la del paraíso infantil y las múltiples de la guerra".⁵⁶ Matia perderá la inocencia cuando, a la manera de los adultos, mienta y traicione para salvarse.

Los soldados lloran de noche, dada a conocer en 1964 y secuela de lectura independiente de *Primera memoria*, también refiere a acontecimientos sucedidos durante la guerra, centrados en la figura de Jeza, un "miembro del Partido Comunista que actúa y muere"⁵⁷ en Mallorca. Sin embargo, los avatares de Jeza no constituyen en realidad el eje del relato, sólo funcionan como marco "histórico y referencial"⁵⁸ para desarrollar las historias individuales de Manuel y Marta, personajes del entorno de Jeza cuyas vidas se vinculan a la guerra sólo de forma parcial. Manuel y Marta ofrecen una visión retrospectiva de su niñez y adolescencia y "relatan los hechos desde sus perspectivas infantiles".⁵⁹ Redondo

⁵⁶ Redondo Goicoechea, "La obra narrativa...", *Op. cit.*, p. 66.

⁵⁷ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 44.

⁵⁸ Redondo Goicoechea, "La obra narrativa...", *Op. cit.*, p. 69.

⁵⁹ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 44.

Goicoechea resalta la parcialidad, es decir, lo fragmentario y poco informado de las visiones de estos personajes, las cuales equipara a las de la propia Matute, "la autora que vivió de niña una guerra que no entendía".⁶⁰ Un rasgo que comparten Jeza, Manuel y Marta es su infancia infeliz, la cual logra ser superada por el primero pero no así por los segundos:

[Jeza], único personaje que ha sabido superar las cargas de una infancia desgraciada, y se ha situado en la vida con unos ideales que le dan un sentido y una meta. El resto de los actores principales, Manuel y Marta especialmente, están marcados por una desdichada infancia, desorientados, y sólo saben elegir su propia muerte que tiene más de suicidio que de heroísmo bélico.⁶¹

El tema de Caín y Abel hace también su aparición en las figuras de Raúl y Jeza.

Con *La trampa*, publicada en 1969, Matute concluye su trilogía *Los mercaderes*. Esta última novela ya no se sitúa en el tiempo de la guerra sino en la posguerra, en la misma casa en Mallorca donde se desarrollara *Primera memoria*. A partir de la convocatoria familiar para celebrar el centenario de la abuela, Matia regresa a la isla y rememora los años transcurridos a partir del final de la guerra, desde la visita a su padre exiliado en Estados Unidos hasta su fracasado matrimonio y el nacimiento de su hijo. Aunque el conflicto ha terminado, sus secuelas se prolongan y afectan la vida de los personajes: Matia, Mario y Bear —amante e hijo de Matia respectivamente— "siguen respaldando la facción que sus antecesores apoyaban durante la guerra",⁶² lo que crea un clima de venganzas que culmina con un asesinato del que Bear, quien ni siquiera había nacido durante la conflagración, es responsable. Además, tanto Matia como Mario y otros personajes han tenido que soportar la desintegración de sus familias y en algunos casos —como el de Borja, Franc y la misma

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Redondo Goicoechea, "La obra narrativa...", *Op. cit.*, p. 69.

⁶² Allahar, *Op. cit.*, p. 16.

Matia— problemas de ajuste cultural, pues se han visto obligados a dejar su país y tratan de integrarse con dificultad a la sociedad norteamericana. En términos generales, la novela muestra un enfoque pesimista del ser humano, a través de la sucesión de traiciones y enfrentamientos entre los personajes, manifestación inequívoca del cainismo. La crítica también resalta como temas importantes de esta obra la soledad, la pérdida, la desilusión y la enajenación.

Con *La trampa*, Matute cierra el ciclo narrativo en el que la guerra o la posguerra constituyen el eje narrativo o el telón de fondo de sus historias. En 1971, la autora publica *La torre vigía*, primera novela de una nueva trilogía situada esta vez en la Edad Media y en la que destaca la introducción de elementos fantásticos. *La torre vigía* es adscrita por Allahar al género *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, en la cual el protagonista debe completar una "serie de ritos de iniciación antes de terminar la carrera y asumir su papel en la sociedad"⁶³. A pesar del cambio de escenario, los temas y obsesiones de la autora siguen presentes, como el cainismo: "El antagonismo Caín -Abel se evidencia en tres niveles: entre el protagonista y sus tres hermanos; entre éstos y sus compañeros de armas; y entre los señores feudales Mohl y Lazsko".⁶⁴

También en la década de los setenta la autora escribirá *Olvidado rey Gudú*, segunda obra de la trilogía, la cual, sin embargo, tardará en publicar más de veinte años, hasta 1996. Aunque esta obra recoge el ambiente medieval de *La torre vigía*, existe una independencia argumental entre ambas obras, al igual que con *Aranmanoth*, la última entrega, dada a conocer en el 2000. Esta novela cuenta la historia de amor prohibido y trágico entre

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Ibidem.*, p. 17.

Aranmanoth, un muchacho de naturaleza semimágica —su madre es una hada— y Windomanoth, la joven esposa de su padre, un señor feudal. De *Olvidado rey Gudú* se hablará con más detenimiento más adelante en este trabajo.

Los cuentos sobre niños conforman siete colecciones con un contenido total de setenta y siete narraciones. Varias de estas creaciones fueron publicadas por primera vez por separado en periódicos y suplementos culturales.

El tiempo (1956) es un conjunto de relatos con tres características fundamentales: "el realismo, la obsesión con el paso del tiempo y una gran variedad estructural".⁶⁵ La reflexión sobre el tiempo es una de las preocupaciones principales de la autora, vinculada sobre todo al transcurrir de la existencia humana. La mayoría de los protagonistas de estas historias son niños o adolescentes solitarios que se enfrentan a un mundo adulto rígido y opresor, y a quienes esperan en muchos casos finales desafortunados.

Los niños tontos (1956) está compuesto por veintiún relatos cuyos protagonistas son niños sujetos a la indiferencia e incompreensión adulta, los cuales escapan de su soledad al refugiarse en un mundo de fantasía propio. El final que espera a estos personajes infantiles es la muerte, en donde de forma irónica encuentran la realización de sus deseos más profundos.

Los protagonistas de *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961) son niños que sufren los rigores de la injusticia social, circunstancia que se adivina desde el título de la obra. El término "los otros" expresa "la división más brutalmente clasista de la sociedad: los que tienen y los que no".⁶⁶ Los niños desposeídos no gozan de una infancia verdadera,

⁶⁵ *Ibidem.*, p. 5.

⁶⁶ María del Mar Menéndez Lorente, "Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 261.

y los juegos descritos muestran en realidad distintos aspectos de sus penosas condiciones de vida: "El juego agrio de la envidia", "El juego de los enemigos", etc. Para María del Mar Menéndez Lorente, este conjunto de narraciones es "un libro de no-juegos para no-niños en una no-vida".⁶⁷

Tres y un sueño (1961) reúne tres historias que reflexionan sobre la niñez desde tres diferentes perspectivas. En "La razón" —un relato en el que aparecen seres fantásticos como duendes y silfos—, se habla de la infancia que se pierde con el crecimiento, lo que equivale a dejar de lado la fantasía. "La isla" trata de la posibilidad hacer realidad la fantasía sólo cuando se muere siendo niño, y "La oveja negra" es la historia de una niña que crece por fuera pero no por dentro. En este conjunto de narraciones, Matute evoca y reproduce la atmósfera de los cuentos maravillosos que leyera de niña, e "introduce en su obra y reaviva en la literatura española las narraciones fantásticas".⁶⁸

Los cuentos que conforman *El arrepentido* (1961) son de corte realista, excepto "La luna" y "El campo de algodón" que incluyen algunos elementos de fantasía. Los temas fundamentales de esta colección son la "injusticia y la falsa caridad".⁶⁹ Para reflexionar sobre la desigualdad social, la autora recurre a distintos escenarios, desde los barrios marginados ubicados en la ciudad de Barcelona hasta desolados lugares situados en el campo, en donde destaca la descripción de las duras condiciones de trabajo de los maestros rurales.

El tema de la injusticia social también aparece en *Historias de la Artámila*, compilación de veintidós historias que reflejan las experiencias infantiles de la autora en Mansilla

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 262.

⁶⁸ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁹ Allahar, *Op. cit.*, p. 6.

de la Sierra. Algunos relatos se centran en la descripción de los problemas sociales y económicos del área de Castilla donde Artámila-Mansilla se ubica, mientras que otros se enfocan en el enfrentamiento entre el universo infantil y el adulto. En un entorno duro e inhóspito como el de la Artámila, "los niños son a veces los más desheredados de entre los pobres",⁷⁰ pero gracias a su fantasía, pueden por un tiempo librar sus circunstancias adversas. Sin embargo, finalmente el peso del entorno adulto cae sobre ellos y sufren la desilusión o la muerte, como los protagonistas de "Don Payasito", "La fiesta", "El rey" y "La rama seca".

Algunos muchachos (1968) recoge seis cuentos en los que el tema de la maduración es el eje rector. En estas narraciones, Matute discurre sobre la profunda división existente entre el mundo infantil y el adulto y se adentra en los pormenores de la difícil transición entre una etapa y otra. Los protagonistas infantiles de estas historias son seres complejos, "niños maltratados y niñas violadas o abandonadas que se convierten, de una u otra forma, en torturadores o asesinos a su pesar".⁷¹ Además del crecimiento, otros temas tratados en estos relatos son la desigualdad social y el caínismo.

La primera de las narraciones agrupadas bajo el título "cuentos para niños" es *El país de la pizarra*, escrita por Matute en 1956, cuando su hijo Juan Pablo contaba apenas dos años. La crítica ha visto en Juan Pablo la motivación esencial de las creaciones infantiles de la autora, las cuales, por otra parte, reflejan la influencia de su lectura temprana de los cuentistas europeos, especialmente de Andersen, los hermanos Grimm, Carroll y Barrie. Jaime García Padrino reconoce en estos relatos la intención de Matute de "recrear y renovar

⁷⁰ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 43.

⁷¹ *Ibidem.*, p. 45.

elementos o situaciones propias de obras clásicas o populares".⁷² En *El país de la pizarra*, por ejemplo, la escritora ofrece una reelaboración de la transición entre la realidad y fantasía a la manera de *Trough the Looking Glass*, de Carroll. De hecho, en la mayor parte de estos cuentos la autora mezcla la realidad y la fantasía, excepto en *Paulina*, de matiz más realista. En muchos casos, la fantasía sirve al protagonista como una posibilidad de huida ante sus circunstancias adversas, como en *Sólo un pie descalzo* (1983):

[...] en *Sólo un pie descalzo*, la autora anima los momentos claves en el desarrollo de la acción con la introducción de elementos fantásticos, a partir de la ruptura por la protagonista de la realidad conocida, como medio de evasión o escape a sus problemas afectivos.⁷³

Por otra parte, la primera frase de *Peter Pan y Wendy* de Barrie, "Todos los niños del mundo, menos uno, crecen" —utilizada por Matute como preludeo de *El polizón del "Ulises"* (1965)— sintetiza, desde la perspectiva de García Padrino, una de las líneas temáticas centrales de estos trabajos:

Son obras que configuran un *corpus* narrativo donde la autora incide una y otra vez en esa decisiva transición que marca la entrada en el mundo de los adultos desde el terreno idílico de una particular infancia [...].⁷⁴

En efecto, el tema del crecimiento ocupa gran parte de la reflexión en estos relatos, en los que puede distinguirse un cierto tono nostálgico por la pérdida irrecuperable de la infancia. Al mismo tiempo, en historias como *El saltamontes verde* y *El aprendiz* —ambas publicadas en 1960—, Matute se dirige hacia "el tratamiento simbólico de temas como la bús-

⁷² Jaime García Padrino, "Los relatos infantiles de Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm.4, Madrid, Universidad Complutense, Junio, 1994, p. 246.

⁷³ *Ibidem.*, p. 251.

⁷⁴ *Ibidem.*, p. 246.

queda de la felicidad, la identidad personal o la denuncia del materialismo y del egoísmo".⁷⁵

Las vivencias de la autora en Mansilla de la Sierra también se filtran en estos relatos, expresadas en el amor por la naturaleza que muestran varios personajes y la recreación del ambiente rural. Además, aunque suavizado en comparación con sus creaciones para adultos, Matute también introduce en estas narraciones el tema de la injusticia social, como en *Paulina*:

[...] el personaje de Paulina sirve a su autora para proyectar aquí una conciencia social despertada en aquellos veraneos infantiles, acerca de la injusticia entrañada en la vida de los campesinos que entonces conoció.⁷⁶

El tema de la guerra se materializa en *Carnavalito* (1962), con sus "desastres y consecuencias".⁷⁷ Sin embargo, en contraste con el tratamiento del conflicto en sus novelas y cuentos para adultos, en este caso Matute encuentra un final ideal para los problemas de la guerra y sus secuelas, al trasladar a los personajes de esta historia al "país de la paz".⁷⁸

Los retazos autobiográficos son dos colecciones de narraciones cortas llamadas *El río* y *A la mitad del camino*, las cuales brindan un acercamiento a la "formación infantil y el modo de pensar de la autora".⁷⁹ En *El río*, Matute rememora sus experiencias infantiles en Mansilla de la Sierra y centra su evocación en tres aspectos fundamentales: el amor de la autora por la naturaleza y los animales, su interés por las tradiciones y costumbres de la zona y el recuento de personajes y situaciones que se permearán con posterioridad en su

⁷⁵ *Ibidem*, p. 233.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 237.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 244.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Allahar, *Op. cit.*, p. 3.

obra de ficción. Pero sobre todo, destaca la reflexión sobre la infancia, presente en todos los textos: "[...] *El río* descubre y despliega el curioso y difícil mundo de los niños. La continua evocación de ese universo se convierte en la gran metáfora obsesiva de esta obra".⁸⁰ Allahar encuentra que el tono general de estos relatos es nostálgico, "desde el punto de vista de una narradora que rememora el paraíso perdido de su infancia".⁸¹ Por su parte, *A la mitad del camino* muestra un matiz más filosófico que en *El río*, al acercar al lector a la opinión de la autora sobre temas como la tristeza, la melancolía y el silencio. Además, Matute ahonda en conceptos desarrollados en su obra, como "el paso del tiempo, la falta de comprensión entre el niño y el adulto, y la capacidad del niño para escapar de la realidad a través de su imaginación, sueños e ilusiones".⁸²

Cronología de las obras publicadas

1. *Los Abel*, 1948.
2. *Fiesta al noroeste*, 1953.
3. *La pequeña vida*, 1953.
4. *Pequeño teatro*, 1954.
5. *En esta tierra*, 1955.
6. *Los niños tontos*, 1956.
7. *El país de la pizarra*, 1957.
8. *El tiempo*, 1957.
9. *Los hijos muertos*, 1958.
10. *El saltamontes verde y El aprendiz*, 1960.
11. *Primera memoria*, 1960.
12. *Paulina, el mundo y las estrellas*, 1960.
13. *El arrepentido*, 1961.
14. *A la mitad del camino*, 1961.
15. *Libro de juegos para los niños de los otros*, 1961.
16. *Historias de la Artámila*, 1961.
17. *Tres y un sueño*, 1961.

⁸⁰ Covadonga López Alonso, "La memoria intradescriptiva: *El río*", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 207.

⁸¹ Allahar, *Op. cit.*, p. 3.

⁸² *Idem*.

18. *Caballito loco y Carnavalito*, 1962.
19. *El río*, 1963.
20. *Los soldados lloran de noche*, 1964.
21. *Algunos muchachos*, 1964.
22. *El polizón del "Ulises"*, 1965.
23. *La trampa*, 1969.
24. *La torre vigía*, 1971.
25. *El aprendiz*, 1972.
26. *Sólo un pie descalzo*, 1983.
27. *La virgen de Antioquia y otros relatos*, 1990.
28. *Luciérnagas*, 1993.
29. *De ninguna parte*, 1993.
30. *El verdadero final de la bella durmiente*, 1995.
31. *Olvidado rey Gudú*, 1996.
32. *Casa de juegos prohibidos*, 1996.
33. *Aranmanoth*, 2000.

2.2. La crítica ante la obra de Matute

Críticos e investigadores enfrentan problemas para situar la obra de Matute dentro de alguna corriente o generación bien definida. Stefka Vassileva, en un recuento de las opiniones de los estudiosos sobre la obra de la narradora, define tres posturas básicas:

En el primer caso, el investigador no se compromete con una clasificación explícita, clara y precisa [...] La autora no es examinada como un fenómeno aislado, sino dentro del contexto socio-histórico y, sobre todo, literario de la época. [...] Los partidarios del segundo grupo de opiniones no adscriben a la escritora a la generación del medio siglo y al tipo de literatura que ellos cultivan. La tercera tendencia básica, en cambio, considera que Matute pertenece a dicho conjunto de escritores y su obra se examina junto con la de sus compañeros de la generación de medio siglo.⁸³

Las razones de esta variedad de posturas dependen del punto de vista desde el cual se analice a la autora y su obra. Por un lado, la precocidad de su producción literaria la coloca, al menos en sus inicios, entre escritores algo mayores que ella: Camilo José Cela, Carmen

⁸³ Stefka Vassileva Kojouharova, "La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 41-42.

Laforet, Miguel Delibes, Wenceslao Fernández Flórez, etc. Estos autores comienzan a escribir en la primera década de la posguerra y sus obras dan forma a la novela de los años cuarenta. Es en esta época cuando Ana María publica la novela con la que se da a conocer, *Los Abel*, presentada al concurso para el Premio Nadal en 1947 y editada un año después, en 1948.

Sin embargo, el criterio de clasificación más difundido es aquel que inscribe la obra de Matute dentro de la denominada "generación de medio siglo", junto con Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Luis Martín Santos, etc. Varias de las razones de esta inclusión son presentadas por Stefka Vassileva:

Primero, cronológicamente: su fecha de nacimiento, 1926, la incluye en el período en el que nacen estos escritores, o sea, entre la mitad de los años 20 y la guerra civil. Luego por sus experiencias básicas y las pautas de desarrollo intelectual: todos ellos han vivido el trauma de la guerra civil a una edad muy temprana [...]; se han formado en los difíciles años de la primera posguerra constituyendo "una generación sin maestros", en gran medida autodidacta al principio, unida por fuertes vínculos de amistad, que inicia su carrera literaria bajo los mismos auspicios: la editorial barcelonesa Seix Barral, varias revistas como *Revista Española* (Madrid) y *Laye* (Barcelona), la figura de José María Castellet como teórico y crítico, los mismos premios y tertulias literarias.⁸⁴

En efecto, Matute se manifiesta como una novelista muy activa en los primeros tiempos de esta promoción y comparte con sus miembros varios rasgos distintivos: fecha de nacimiento, trauma de la Guerra civil, autodidactismo, amistad cercana entre ellos, editorial y crítica que los apoya. Matute es, de hecho, considerada la primera novelista de su generación histórica, pues *Los Abel* es la única novela anterior a 1950; y en 1954, año considerado como el punto de partida de la actividad colectiva de los escritores de medio siglo, recibe el

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 40.

premio Planeta por su obra *Pequeño teatro*, escrita once años antes. Eugenio de Nora resalta la importancia de la precocidad y anticipación de la escritora para el desarrollo de esta generación literaria:

[...] a la juventud extrema de la autora se añade el hecho de que sus libros primeros (1948) son precisamente los que abren brecha para la nueva promoción, anticipándose a los años de eclosión masiva de la misma, desde 1954 hasta hoy [1967].⁸⁵

A pesar de los atributos compartidos con estos escritores, la obra de Matute presenta rasgos específicos que la alejan de la narrativa cultivada por ellos, la que ha recibido varios nombres: "realismo social", "realismo objetivo", "literatura testimonial" o "novela social". Víctor Fuentes resalta sobre todo el carácter subjetivista de la obra de la autora, el cual, según su opinión, no coincide con el realismo objetivista practicado por la mayoría de sus contemporáneos:

Su exacerbado lirismo subjetivo, que la lleva a una dislocación poética de la realidad —realismo que frecuentemente adquiere en su obra dimensiones míticas y simbólicas— y la continua repetición de temas y personajes a lo largo de su obra, dan a su mundo de ficción una unidad y un acento personal, rara vez conseguidos en la novelística actual.⁸⁶

Por su parte, de Nora inserta el trabajo de la autora en un tipo de relato lírico que, según su opinión, se abre paso dentro de la "nueva oleada" al mismo tiempo que el realismo social:

La oscilación entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada es tal, que no sólo caerían de un lado (como líricos) Ana María Matute, Lauro Olmo, Antonio Ferres y Mario Lacruz, y de otro (como objetivos) Sánchez Ferlosio en *El Jarama*, y Aldecoa en *Gran Sol* [...].⁸⁷

⁸⁵ Eugenio G. de Nora, *Novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III, Madrid, Gredos, 1970, p. 265.

⁸⁶ Víctor Fuentes, "Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute, en *Novelistas españoles de posguerra I*, Madrid, Taurus, 1976, p. 105.

⁸⁷ De Nora, *Op.cit.*, p. 262.

El término "subjektivismo" implica una postura opuesta al "objetivismo", el cual significó, en la década de los cincuenta y primeros sesenta: "escasa intervención e impasibilidad del narrador ante lo que ocurría delante de sus ojos, por lo que éste se limitaba a registrar lo que se veía sin tomar partido. Se llegaba, entonces, al documental o a la fotografía de la realidad".⁸⁸ Por el contrario, el lirismo subjetivo de Matute consiste, en palabras de Alborg, en una "peculiar deformación [...] una elaboración de la realidad, que la autora no trata de apresar objetivamente, sino de amoldarla y constreñirla a su estilo".⁸⁹

Por su parte, Luis Miguel Fernández Fernández considera que el "lirismo" se traduce en "la aparición de la subjetividad del narrador a través de dos procedimientos fundamentales: las descripciones del paisaje y el tratamiento de la realidad mediante el símbolo y el mito".⁹⁰ En este sentido, el investigador destaca el carácter simbólico que la naturaleza tiene en la obra de Matute. El mar, por ejemplo, posee dos significados esenciales: escape hacia la libertad y muerte. En la misma línea, al estudiar varias novelas de Matute, Margaret W. Jones⁹¹ habla de la deformación deliberada a la que la autora somete a ciertos elementos naturales para armonizarlos con las reacciones emocionales de los personajes. Para ilustrar esta idea, Jones toma el caso del sol, el cual parece cobrar vida en obras como *Los hijos muertos* y *Primera memoria* para reforzar las sensaciones de consternación y desaliento experimentadas por los protagonistas, incapaces de enfrentar una realidad de la que preferirían escapar. Para Matia, pues, el sol es "feroz y maligno" o "rojo y feroz" y

⁸⁸

Luis Miguel Fernández Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, núm. 169, 1992, p. 207.

⁸⁹

Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1963, p. 192.

⁹⁰

Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 230.

⁹¹

Margaret E. W. Jones. "Antipathetic fallacy: the hostile world of Ana María Matute's novels", en *Kentucky Foreign Language Quarterly*, t. XIII, Lexington, Kentucky University Press, 1967, p. 6.

"acecha como un león", mientras que para Daniel Corvo es "grande y terrible", "cruel y redondo"⁹². De esta manera, al permitir a los personajes distorsionar o personificar a la naturaleza —que el lector sabe que no es buena ni mala—, Matute pone al descubierto sus sentimientos negativos hacia un mundo que perciben como hostil.

Por otra parte, los animales también encuentran una dimensión simbólica en la obra de la autora, como el lobo en *Los hijos muertos*, "asociado tanto a Daniel Corvo como Miguel, que representa el odio y la lucha entre hermanos en que se basa la novela",⁹³ y el caballo, ligado a la libertad en *Pequeño teatro y Fiesta al noroeste*. Sin embargo, desde la perspectiva de Fernández Fernández, una de las expresiones máximas del subjetivismo narrativo son las "descripciones cromáticas, tanto por su intencionalidad simbólica como por la profunda vena pictórica [...]".⁹⁴ El uso y combinación de colores posee un valor simbólico fundamental en la narrativa de Matute, como lo muestra "el predominio de los tonos oscuros para expresar una visión del mundo sombría y angustiosa" y "el rojo de la tierra o del horizonte para aludir a la violencia"⁹⁵ en *Fiesta al noroeste*. Janet Winecoff⁹⁶ comparte esta postura y opina que al utilizar el color en sus descripciones, Matute no busca la representación objetiva de la realidad sino más bien la creación de un estado de ánimo, por lo que se ajusta a las convenciones literarias que asocian el rojo con la pasión y la violencia, y el negro con la muerte, la melancolía y el pesimismo.

⁹² *Ibidem.*, p. 11 y 15.

⁹³ Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 244.

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 245.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Janet Winecoff Díaz, "Style and Solitude in the works of Ana María Matute", en *Hispania*, vol. XLIX, núm. 1, marzo, 1996, p. 62.

Otra forma importante de "intrusismo del narrador", mencionada más arriba, es la de "dotar al discurso de ciertas cualidades míticas".⁹⁷ A este respecto, Fernández Fernández hace alusión al mito cainita que Matute emplea en gran parte de su narrativa, como un reflejo de "la lucha entre españoles durante la guerra civil y después de la misma".⁹⁸

Además del simbolismo de la naturaleza y el uso de mitos, Fernández Fernández reconoce que existen otras formas de expresión de la subjetividad, como el "conocimiento de los hechos de la historia y del interior de los personajes",⁹⁹ idea con la que coincide Willis Lancelot Allahar:

A diferencia de los seguidores de la escuela behaviorista, que ponen énfasis en "lo externo", ella revela la interioridad de las mentes de sus personajes. Esta técnica de introspección establece una forma de identificación entre la autora y sus personajes.¹⁰⁰

Además —concluye Fernández Fernández—, existen otros recursos que "muestran subjetividad"¹⁰¹, como repeticiones, prosa poética, adjetivación intencionada, etc.

Ahora bien, este "lirismo subjetivo" no implica que la narrativa de Matute esté exenta de una marcada preocupación social. La autora coincide con sus compañeros de generación en sus conceptos sobre la función de la novela y la responsabilidad del novelista con el tiempo que le tocó vivir, y se pronuncia por una novela comprometida:

La novela ya no puede ser meramente pasatiempo y 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, en un deseo de mejorarla.¹⁰²

⁹⁷ Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 245.

⁹⁸ *Ibidem.*, p. 249.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Allahar, *Op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁰¹ Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 249.

¹⁰² José María Castellet, "Entrevista con Ana María Matute", en *Insula*, núm. 160, marzo, 1960, p. 4.

Es por este motivo que su obra presenta un claro matiz anticonformista y refleja las injusticias sociales de las que la autora fuera testigo. Sin embargo, como ya se dijo con anterioridad, su estilo específico, el dotar a sus personajes y circunstancias de un significado simbólico y mítico y aquella tendencia a la "dislocación poética"¹⁰³ de la realidad cotidiana de la que hablara Víctor Fuentes, la alejan del realismo testimonial y objetivo de los años cincuenta. A este respecto, reitera Sanz Villanueva:

Matute, cuya pertenencia a la generación del medio siglo es indiscutible, ofrece con cierta frecuencia motivos sociales y adopta una postura crítica pero su propensión a lo novelesco, la importancia que en su obra posee el subjetivismo muy imaginativo la alejan de los modos habituales de la estética social [...].¹⁰⁴

El carácter subjetivo y lírico de su narrativa es, pues, lo que deslinda a Ana María Matute del quehacer literario de los escritores del medio siglo en su faceta social, rasgo distintivo que, por otra parte, está en la base de muchas de las críticas tanto positivas como negativas que ha recibido su trabajo:

La obra de Matute ha sido objeto de una crítica que va desde el más incondicional elogio al mayor entredicho [...]. Tanto los elogios como los reproches giran en torno de lo que de más personal tiene la obra de Matute: la fantasía, el lirismo y la truculencia que a veces confina en lo grotesco, el lenguaje en el que todo ello tiene correspondencia y soporte.¹⁰⁵

Entre aquellos que ven en el subjetivismo de Matute una desventaja está Eugenio de Nora, quien se expresa así a este respecto:

La escritora piensa por imágenes, intuye a ráfagas, y expresa, dejándose llevar por las palabras, un mundo subjetivo centrado en lo sensorial, en las ideas primarias, de raíz instintiva, en los impulsos casi inexplicables. [...] Al no

¹⁰³ Fuentes, *Op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁴ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-75)*, vol. I, México, Alhambra, 1980, p. 169.

¹⁰⁵ Ignacio Soldevila Durante, "La novela desde 1936", en *Historia de la literatura española actual*, México, Alhambra Mexicana, 1980, p. 250.

ensamblar sus tipos en un medio concreto y real, al no vencer su solipsismo, el sentido final de toda su obra viene a ser forzosamente equívoco y confuso [...].¹⁰⁶

Por el contrario, para Juan Luis Alborg, el hecho de que la autora escriba utilizando un "filtro personal" que da origen a una "una premeditada y subjetiva deformación" de la realidad, es uno de sus aciertos mayores:

Ana María Matute describe un mundo, unos personajes, unas pasiones irreales, convencionales, más inventadas que observadas; hay en sus páginas una dislocación arbitraria, una "literaria" ficción. Pues bien: a mi juicio ahí reside precisamente lo que considero destacable; es esto lo que conduce exactamente a que la página de un verdadero creador resulte inconfundible.¹⁰⁷

Desde la perspectiva de Alborg, gracias a esta característica Matute escapa al empobrecimiento literario en el que había desembocado la literatura testimonial, desarrollada por narradores convencidos de que "el único dogma del quehacer novelesco consiste en el realismo más impersonal y fotográfico",¹⁰⁸ opinión compartida por Dámaso Santos:

Un realismo que al llegar a Ana María Matute, sí, frente a la tendencia objetivista, behaviorista, reflejo de una supuesta realidad, ya se deforma y desproporciona respondiendo a los imperativos de un pensar y sentir absolutamente visionarios.¹⁰⁹

Otro aspecto de la prosa de Matute que ha recibido reproches de la crítica es el uso exagerado de adjetivos, como lo reconocen de Nora: "[...] su estilo [...] es ante todo coloreado, vibrante, plástico y sensorial, rico —hasta el exceso— en adjetivación";¹¹⁰ y

¹⁰⁶ De Nora, *Op. cit.*, p. 267.

¹⁰⁷ Alborg, *Op. cit.*, p. 193

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 192.

¹⁰⁹ Dámaso Santos, "Luciernagas y el secreto lance de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 176.

¹¹⁰ De Nora, *Op. cit.*, p. 265.

Alborg: "existe en todo esto una retórica gruesa, un tronar de vocablos que acaba por embotar la atención del lector y fatigarla sin provecho [...]."¹¹¹ Sin embargo, para otros estudiosos como José Mas, su estilo es "sugerente y plástico, armonioso y denso, precioso y preciso".¹¹²

Mas allá de las controversias, estudiosos como Víctor Fuentes, Juan Luis Alborg y Alicia Redondo Goicoechea coinciden en señalar que una de las características más estimables de Matute es su originalidad, es decir, la posesión de "un acento personal"¹¹³ que la ha llevado a crear un "mundo narrativo propio",¹¹⁴ construido alrededor de algunos temas obsesivos: "niños sometidos a la incompreensión y a la hostilidad de un mundo de adultos gangrenado, hermanos enemigos que se desgarran y fascinan".¹¹⁵ Además de los temas de la infancia y el cainismo vinculado a la Guerra civil, —de los más importantes en la obra de la autora—, los investigadores añaden el de la soledad o incomunicación entre los seres, la injusticia social, la muerte y la huida. En el tratamiento de estos temas, vinculados al mundo de la infancia, se ahondará en el capítulo siguiente.

¹¹¹ Alborg, *Op. cit.*, p.197.

¹¹² Mas, "Introducción a *Fiesta al noroeste*", *Op. cit.*, p. 29.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 57.

¹¹⁵ Jean Canavaggio, *Historia de La literatura española. El siglo XX*, tomo VI., Barcelona, Ariel, 1995, p. 264.

CAPÍTULO 3

LA INFANCIA EN LA NARRATIVA DE POSGUERRA Y EN LA OBRA DE ANA MARÍA MATUTE

3.1. La infancia en la narrativa de posguerra

Como ya se comentó en la introducción de este trabajo, el interés de Ana María Matute por la infancia es un rasgo que comparte con otros compañeros de generación. La recurrencia con que el mundo de la niñez asoma en la narrativa española de posguerra —en contraste con el tratamiento esporádico del tema en la producción novelística anterior a 1936— ha llevado a estudiosos como Eduardo Godoy Gallardo y Santos Sanz Villanueva a ver en la Guerra civil la razón clara y concreta de esa presencia constante.¹¹⁶ El primero comienza con la siguiente explicación su libro titulado *La infancia en la narrativa española de posguerra*:

¹¹⁶ Sin pretender la elaboración de un catálogo de las obras que incluyen el motivo de la infancia en la narrativa española de posguerra, Eduardo Godoy Gallardo lista algunos de los títulos más representativos: *La catedral y el niño* (1948) de Eduardo Blanco Amor; *Duelo en el Paraíso* (1955), *La resaca* (1958) y *Fiestas* (1958), de Juan Goytisolo; *Los cipreses creen en Dios* (1953) y *Condenados a vivir* (1971) de José María Gironella; *Perdimos el Paraíso* (1955), de Ricardo Fernández de la Reguera; *La sombra del ciprés es alargada* (1948) *El camino* (1964) y *El príncipe destronado* (1973), de Miguel Delibes; *Fiesta al noroeste* (1953) y *Los hijos muertos* (1958), de Ana María Matute; *También se muere el mar* (1958), de Fernando Morán; *Tanguy* (1959), de Michel Castillo; *Han matado a un hombre, han roto un paisaje* (1959), de Francisco Candel; *Los inocentes* (1959) de Manuel Lamana; *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965), de Elena Quiroga; *La zancada* (1966), de Vicente Soto; *La forja de un rebelde* (1966), de Arturo Barea; *El niño asombrado* (1967), de Antonio Rabinad; *El otro árbol de Guernica* (1968) de Luis de Castresana, *Los días del odio* (1969), de Antonio Albalá; *Los niños que perdimos la guerra* (1971), de Luis Garrido; *La noche de los perros* (1976), de Cándido Sanz. En cuanto a la narración breve, Godoy Gallardo menciona los cuentos de Ana María Matute incorporados a *Los niños tontos* (1956), *Historias de la Artámila* (1961) y *El río* (1963); de Miguel Delibes en *La mortaja* (1957); de Jesús Fernández Santos en *Cabeza rapada* (1965); de Dolores Medio en *Andrés* (1967). Eduardo Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Ptoyor, 1979, pp. 15-16.

A un lector habitual de la narrativa española contemporánea —la que se publica a partir de 1939— no puede dejar de sorprenderle la abundantísima cantidad de niños que adquieren papel protagónico en el mundo de la novela.[...] Para nosotros [...] existe una razón clara y concreta: la guerra civil que baña en sangre España entre los años 1936-1939.¹¹⁷

Por su parte, Sanz Villanueva resalta en *Historia de la novela social española (1942-1975)*

"la frecuencia con que el mundo infantil aflora en la literatura de los años cincuenta",¹¹⁸ y

cita a la misma Matute para explicar los motivos de esta aparición constante:

Vivimos la guerra a una edad en que las cosas impresionan de una forma bastante perdurable, y tal vez por eso mi generación —que era niña durante una guerra— incorporó, creo que por primera vez, al niño como sujeto literario —no como figura secundaria— a la novela española. Lo cual me parece importante.¹¹⁹

Luis Miguel Fernández Fernández también considera que la experiencia vital de niños es uno de los ejes temáticos de la generación de Matute:

La infancia es uno de los temas preferidos de estos autores. Preocupación que, como los propios autores han reconocido reiteradamente, tiene mucho que ver con los padecimientos sufridos por unos niños víctimas de la guerra civil.¹²⁰

Este investigador, como Sanz Villanueva, también alude a una declaración de Matute en la que la autora reafirma la importancia de su experiencia infantil de la guerra como fundamento de su interés por la infancia:

Es una cosa bastante curiosa: toda mi generación empezó a hablar del niño, y yo creo que el origen está ahí, en que a los diez, a los doce, a los ocho años vivimos esta gran convulsión que fue la guerra de España [...]. Claro que fue un choque muy violento y nuestra infancia nos quedó muy grabada.¹²¹

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 11.

¹¹⁸ Sanz Villanueva, *Op. cit.*, p. 192.

¹¹⁹ Declaraciones a Federico Campbell, *Infame Turba*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 263, citada por Sanz Villanueva, *Op. cit.*, p. 192.

¹²⁰ Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 16.

¹²¹ Ana María Matute, "Las dudas de Ana María Matute", en *Destino*, 1676, noviembre, 1969, p. 62., citada por Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 164.

Puede decirse entonces que la inclinación casi obsesiva de Matute por la etapa más temprana de la vida se relaciona con los daños sufridos por ella y sus coetáneos durante la Guerra civil, cuando todavía eran niños, lo que los convirtió en "los niños asombrados" o "los niños del largo estupor", según expresiones utilizadas por la misma autora:

La guerra civil española no sólo fue un impacto decisivo para mi vida de escritora, sino que, me atrevo a suponer, para la mayoría de los escritores españoles de mi generación. Fuimos, pues, unos niños fundamentalmente asombrados. Los niños del largo estupor que podría decirse.¹²²

Además, en el caso particular de Matute, le originó un rechazo al mundo adulto y el deseo de no crecer. Es por ello que en múltiples ocasiones ha manifestado que no ha dejado de ser la niña de doce años que ve la vida con asombro:

El asombro de los doce años ante el mundo aún no me ha pasado, por eso creo que me detuve a esa edad. No he podido remediarlo. Así, intento, a través de la interpretación de este asombro y a través de la búsqueda de mí misma, llegar a comprender a los demás, llegar a una verdadera fraternidad.¹²³

La conflagración es factor determinante no sólo del interés de Matute por la niñez, sino también de la perspectiva desde la que ésta es considerada en su obra: la pérdida del paraíso. Al tratar de dar cuenta de la continuidad de la aparición del motivo de la infancia en la literatura de posguerra, Eduardo Godoy define tres grupos de escritores cuyas distintas connotaciones generacionales repercuten en sus diferentes visiones del niño y su mundo: "el exilio", "la generación de la guerra" y "la generación del medio siglo".

¹²² AAVV, *El autor enjuicia su obra*, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 142, citada por Godoy Gallardo, *Op. cit.*, p. 19.

¹²³ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 9.

A los escritores de los dos primeros grupos —ya adultos al comienzo de la contienda—, la experiencia bélica les hace volcarse en el paraíso infantil en busca de lo idílico y de lo desproblematizado".¹²⁴ Su motivación al tratar la infancia es la "recuperación del paraíso",¹²⁵ es decir, el recobrar un estado anímico perdido a través de la recreación de una etapa que consideran la única plenamente vivida, en la que "el desengaño, la mezquindad y la muerte todavía no tienen sitio".¹²⁶ Ramón J. Sender y Miguel Delibes, por ejemplo, muestran en sus novelas *Crónica del alba* (1942) y *El camino* (1950) una imagen nostálgica e idealizada del niño.

En contraste con estos escritores mayores, Matute y sus contemporáneos volverán su mirada a la infancia para narrar la forma en que han perdido el edén y lo que han sufrido por ello. Así, sus personajes son en gran parte seres que como ellos conocen de forma temprana el dolor y su infancia se ve truncada por este motivo. Desde la perspectiva de Eduardo Godoy, la pérdida del paraíso "sucede porque la infancia se ha vivido deformadamente, o, en otras palabras, no se ha vivido".¹²⁷ Esta noción de infancia perdida será común en sus creaciones, como lo reconoce José Mas en las páginas de Matute: "todos los personajes que cruzan por la obra matutiana son niños precozmente crecidos para el sufrimiento, o adultos inadaptados que ostentan en el alma la marca añorante, con una añoranza imposible, de una niñez perdida".¹²⁸ Para este crítico, la noción de niñez perdida alude al doble significado del adjetivo: "lo que ya no existe y lo que, en realidad, nunca ha

¹²⁴ Godoy Gallardo, *Op. cit.*, p. 19.

¹²⁵ *Ibidem.*, p. 24.

¹²⁶ Miguel Delibes citado por Godoy Gallardo, *Op. cit.*, p. 19.

¹²⁷ Godoy Gallardo, *Op. cit.*, p. 24.

¹²⁸ Mas, "Introducción a *Fiesta al noroeste*", *Op. cit.*, p. 28.

existido de modo pleno".¹²⁹ El motivo destructor de dicho estadio vital es la guerra, acontecimiento equiparable a un infierno —como opuesto al paraíso—, lo que puede explicar la aparición de un mundo infantil "caracterizado por notas negativas"¹³⁰ en los trabajos de estos autores. La escritora barcelonesa y sus compañeros perdieron la infancia de forma prematura por un conflicto armado atribuido a los adultos, de ahí que en sus libros el niño se presente generalmente como "víctima de sus mayores":¹³¹

Cualquiera sea la perspectiva desde la que estos niños integran el plano narrativo, no hay duda que sobre todos ellos pesa la condición de *víctimas inocentes* sobre los que ha caído un castigo, *la guerra civil*, a que no se han hecho acreedores por su ninguna participación en ella. Son depositarios, entonces, de una culpa que no alcanzan a comprender.¹³²

La victimización infantil es también clara para Alicia Redondo Goicoechea, quien comenta a propósito de las condiciones de vida de la infancia en *Fiesta al noroeste* de Matute: "El espacio de la obra, Artámila, [...] acaba apresando con su miseria a todos sus habitantes. En este relato los niños aparecen claramente como las víctimas de esta situación opresora y sin salida".¹³³ En esencia, la situación de víctimas de los niños protagonistas de las historias de Matute se concreta en los males que éstos deben soportar: enfermedad, orfandad, pobreza y miseria, muerte y soledad, condiciones que en opinión de Fernández Fernández, pueden verse como "consecuencias derivadas de la lucha fratricida de sus padres".¹³⁴ En suma, los

¹²⁹

Idem.

¹³⁰

Godoy Gallardo, *Op. cit.*, p. 24.

¹³¹

Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 165.

¹³²

Godoy Gallardo. *Op. cit.*, p. 20.

¹³³

Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, pp. 23-24.

¹³⁴

Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 166.

adultos son responsables de las circunstancias adversas que rodean a los niños y, en última instancia, del fin "trágico y vacío"¹³⁵ que en general les espera:

[...] Unos niños [...] que constituyen un punto de vista privilegiado por la narración. Sus opiniones muestran, en muchos casos, una visión muy crítica de las personas mayores, que aparecen como los culpables de la maldad de un mundo que ellos se limitan a padecer.¹³⁶

Aunque la presencia de la guerra es fundamental para entender el enfoque de la infancia en la obra de la autora, puede decirse —como ya se comentó en el primer capítulo de esta tesis— que incluso en los trabajos de Matute en los que la conflagración ya no constituye el marco o base argumental de la historia, la perspectiva del "asombro" infantil seguirá presente, encarnada en la visión negativa del universo adulto y en la noción de infancia perdida que impregna toda su obra.

3.2. La infancia en la obra de Ana María Matute.

El carácter de "niña de la guerra" de Ana María Matute es uno de los aspectos más reiterados por la crítica dedicada a desentrañar el complejo cosmos de la infancia en su obra. Sin embargo, además de la experiencia medular de la Guerra civil, otros factores confluyen en la conformación de su visión del niño. El propósito de este apartado es el de definir las constantes del mundo infantil en la escritura de Matute a partir de las conclusiones de los estudiosos del tema.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 24.

El primer punto a considerar es la visión de la infancia como un mundo separado y opuesto al del adulto. Matute encuentra una línea divisoria muy clara entre la infancia y la edad adulta, y considera que ambos universos son irreconciliables:

Son mundos [el de los niños y el de los adultos] completamente diferentes. La infancia, para mí, es un mundo total y cerrado. Es decir, el niño no es un proyecto del hombre que será, sino el hombre es lo que queda, si es que queda algo, de aquel niño, y desde luego, no para mejorarlo.¹³⁷

Para la narradora, el niño no es un hombre o mujer en pequeño sino un ser completo en sí mismo que parece habitar en un tiempo y espacio distintos al del adulto. Al analizar los patrones temporales en la obra de Matute, Margaret E.W. Jones¹³⁸ reafirma esta idea al señalar que los niños matutianos existen en una suerte de presente eterno, sin ser afectados por el pasado ni mostrar preocupación por el futuro. Su mundo está desconectado del tiempo adulto, así como de todos los valores que los adultos representan.¹³⁹

Al constituir una entidad total y cerrada, independiente del resto de la trayectoria humana, la infancia posee señas de identidad propias. Una de las diferencias más importantes entre el mundo infantil y el de los adultos en la obra de Matute es la capacidad de fantasear de los niños:

Los personajes infantiles de esta autora son quienes de modo más decidido se enfrentan a los adultos, porque escapan desde su soledad a un mundo de fantasía al que aquellos no pueden acceder, aunque en muchas ocasiones la huida a la fantasía o el enfrentamiento con los mayores termine con la muerte, como en gran parte de los cuentos de *Los niños tontos* y algunos del *El tiempo*.¹⁴⁰

¹³⁷ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 31

¹³⁸ Margaret E.W. Jones, "Temporal patterns in the works of Ana Maria Matute", en *Romance Notes*, t. XII, núm. 2, 1971, p. 286.

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 167.

La fantasía permite a los niños protegerse de la dureza de la vida —un privilegio del que no gozan los mayores—, lo que a algunos investigadores les parece una huida del mundo: "Lo bello existe sólo en la imaginación de un niño: es, pues, una evasión, como lo es la locura en los adultos"¹⁴¹. Esta necesidad de fuga suele materializarse en "una ficción mediante la cual el niño se escapa de un 'yo' infeliz para cobijarse en uno feliz e inmune al dolor":¹⁴²

Al principio Yungo era un muchacho más bien alegre, pero, como siempre le dejaban solo, acabó volviéndose abstraído y un poco huraño. [...] Le gritaban, pues, como no le oían hablar, creían que era estúpido y no servía para nada. De este modo, Yungo empezó a soñar en un país inventado por él y sólo para él, al que llamaba el Hermoso País.¹⁴³

Más que un escape, para Ana María Matute la fantasía constituye otra dimensión de la realidad. Como ya se dijo en el primer capítulo de esta tesis, la autora ha manifestado en múltiples ocasiones su fascinación por el "reino de la fantasía", al grado de hacerlo el eje temático de *En el bosque*, su discurso de ingreso a la Real Academia Española:

Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad, porque, como ya he dicho, nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad.¹⁴⁴

¹⁴¹ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 268.

¹⁴² Raquel G. Flores-Jenkins, "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute", en *Explicación de textos literarios*, 3,2, 1975, pp. 186-187.

¹⁴³ Ana María Matute, "El saltamontes verde", en *Todos mis cuentos*, 3ª. ed., Barcelona, Lumen, 2002, p. 10.

¹⁴⁴ Ana María Matute, *En el bosque*, *Op. cit.*, pp. 23-24.

En los libros de Matute, la capacidad de disfrutar de esta visión multidimensional de la realidad pertenece a los niños. A este respecto, Noel M. Valis comenta lo siguiente a partir de su lectura de *El país de la pizarra*:

El hecho de que los niños dan por sentado la existencia de la Estrella Marianita, el País de la pizarra y otras ocurrencias extrañas nos demuestra que para ellos la pluralidad del universo es una realidad. No hay necesidad, como en el caso de Peter Pan, de esforzarse a creer en lo fantástico, porque ya están establecidos estos mundos.¹⁴⁵

Como también se explicó con antelación, la fantasía infantil en la obra de Matute debe mucho a los cuentos maravillosos europeos, influencia que es muy evidente sobre todo en sus cuentos para niños:

Los niños atraviesan un espacio ficticio para entrar en otro aún más fantástico. El "pozo de la suma" nos sugiere, como en el caso vertiginoso de Alicia en el País de las Maravillas, una especie de verticalidad descendente y circular.¹⁴⁶

Aunque la introducción de elementos de la fantasía europea es particularmente clara en sus narraciones para niños, también en sus novelas enmarcadas en la Guerra civil, como en *Primera memoria*, la autora recurre a ellos ya sea para resaltar el miedo infantil a crecer, a enfrentar el mundo adulto: "Borja, desterrado Peter Pan, como yo misma...";¹⁴⁷ o bien para expresar el desengaño ante la crudeza de la realidad:

Y yo con los ojos abiertos, como un castigo. (No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma).¹⁴⁸

¹⁴⁵ Noel M. Valis, "La literatura infantil de Ana María Matute", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 389, 1982, pp. 410-411.

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 410

¹⁴⁷ Ana María Matute, *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 1960, p. 162.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. 243.

Además de la capacidad de trascender las barreras de lo tangible, la fantasía infantil también implica "estar en posesión de lo mágico":¹⁴⁹ los niños matutianos pueden comunicarse con los animales y las plantas y con seres fantásticos como gnomos y duendes, gracias a lo que Matute denomina el "lenguaje de los pájaros" o, en ocasiones, el "lenguaje ningún". Este lenguaje va más allá de las lenguas conocidas y consiste en una forma de comunicación primigenia, casi intuitiva:

Lo que yo llamo lenguaje "ningún", ese lenguaje con que puede comunicarse todo ser humano, ese lenguaje que puede entender todo ser humano y hasta no humano: los gatos y los perros, y los pájaros también, y hasta las flores. Éste es el lenguaje que yo imagino que utilizan los gnomos, los trasgos, los duendes y hasta las hadas.¹⁵⁰

Debido a esta cualidad, Gabriela, la protagonista de *Sólo un pie descalzo*, logra entender las voces que emanan incluso de los objetos inanimados:

Ahora cada vez tardaba menos en comprender las palabras que brotan ocultas de cada sonido: el agua, el chisporroteo del fuego, el viento en las rendijas, los goznes de las puertas... "Todas las voces hablan", pensó, "todas las voces explican algo, o piden algo".¹⁵¹

El "lenguaje ningún" no parece ser entendido por los adultos, analfabetas para aquello que va más allá del habla cotidiana. En este sentido, puede hablarse de una "sabiduría innata" en los niños, es decir, un entendimiento de su entorno "que trasciende lo superficial para penetrar la esencia de las cosas que ellos aman".¹⁵² Al estudiar la infancia en la obra de Matute, Raquel G. Flores -Jenkins hace especial énfasis en este "conocimiento que de su mundo

¹⁴⁹ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 268.

¹⁵⁰ Gazarian Gautier, *Op. cit.*, p. 68.

¹⁵¹ Ana María Matute, "Sólo un pie descalzo", en *Todos mis cuentos*, *Op. cit.*, pp. 303-304.

¹⁵² Flores -Jenkins, *Op. cit.*, p. 185.

propio" parecen tener los niños matutianos, saber que es totalmente ajeno para los mayores: "Ante esta misteriosa ciencia infantil, los adultos, que perdieron la capacidad de comprenderla, se reconocen insensibles y miopes".¹⁵³

Nos gustaba el fuego. Íbamos a prender hogueras, a cualquier parte [...]. No he vuelto a encontrar aquel fuego. Mirando a mi hijo, nimbado por el resplandor rojizo, me he preguntado si él lo sentía como yo entonces, si lo ama como yo lo amaba. No puedo saberlo. —¿Te gusta el fuego? —Sí. Los niños no suelen ser explícitos. Tampoco lo era yo en aquel tiempo. Mi hijo tira ramas a las brasas aún rojas, puñados de hojas secas, para ver cómo se inflaman de nuevo, efímeras y fascinantes. Pero yo no sé nada de lo que piensa, ni de lo que siente, ni de lo que ve. Tampoco sabía nadie nada, entonces, de nuestras hogueras.¹⁵⁴

Por otra parte, la fantasía infantil está estrechamente vinculada a la naturaleza, con la que los niños establecen una complicidad mágica vetada a los adultos. Esta relación puede expresarse como una amistad con los animales, como la que una niña desarrolla con un gato en "Fausto"; o la del pequeño protagonista de "El amigo", con un cordero; o bien vincularse a significados más profundos como sucede con el caballo, un animal asociado a la muerte en *Pequeño teatro* y en "El niño del tióvivo", en *Los niños tontos*.

La fantasía también implica un poder transformador de la realidad y los objetos, facultad vinculada estrechamente al juego infantil. Matute está consciente de esta capacidad infantil —por otra parte muy estudiada por los psicólogos—: "El niño toma como punto de partida cualquier objeto, y la 'alquimia de su fantasía' lo transforma al instante".¹⁵⁵ Como en "La rama seca", cuento en el que la niña protagonista convierte "una ramita seca

¹⁵³

Idem.

¹⁵⁴

Ana María Matute, "Aquel fuego", en *El río*, Barcelona, Destino, 1998, p. 92.

¹⁵⁵

Daniil Borosovich Elkonin, *Psicología del juego*, Madrid, Río, 1980, p. 45.

envuelta en un trozo de percal sujeto con un cordel"¹⁵⁶ en Pipa, su muñeca preferida; o como sucede en "Fausto", donde pequeños trozos de objetos brillantes le parecen a una niña "estrellas caídas".¹⁵⁷

Una faceta de la infancia en la obra de Matute que origina posiciones encontradas entre los críticos es la de la inocencia o ingenuidad infantil, ya que mientras ésta resulta evidente en algunos casos, parece más difícil de reconocer en otros. En varios cuentos y novelas de Matute se evidencia la agresividad y crueldad de los niños contra aquellos —también niños— a los que consideran diferentes, ya sea por su personalidad o su físico; o también contra los animales. Así sucede en muchas de las historias de *Los niños tontos* o *Historias de la Artámila*, o en *Fiesta al noroeste*, entre otros.

Por un lado, Darío Villanueva sustenta la concepción roussoniana de la infancia de Ana María Matute, que consiste en la identificación de niño con las emociones más puras —con un desconocimiento de las nociones del bien y el mal— en contraste con los sentimientos adultos. Desde el punto de vista de este investigador, la aparición de la violencia en los niños puede verse como una penetración del mundo adulto.¹⁵⁸ Así puede explicarse, por ejemplo, el comportamiento de los niños campesinos, endurecidos de forma precoz por la vida, generalmente vistos como "los malos" en muchas historias de la autora pero no debido a su naturaleza, sino a sus circunstancias vitales que los han hecho crecer antes de tiempo:

¹⁵⁶ Ana María Matute, "La rama seca", en *Historias de la Artámila*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, p. 133.

¹⁵⁷ Ana María Matute, "Fausto", en *El tiempo*, Barcelona, Destino, 1997, p. 149.

¹⁵⁸ Darío Villanueva, "El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute" en *Miscellanea di Studi Ispanici* (1971-1973), p. 387-417, citado por Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 169.

Porque nosotros temíamos a los chicos como al diablo. [...] Los chicos harapientos, malvados, con los ojos oscuros y brillantes como cabezas de alfiler negro. [...] Los chicos descalzos y callosos, que tiraban piedras de largo alcance, con gran puntería, de golpe más seco y duro que las nuestras. [...] Con la sorpresa, el chico se dejó atrapar. [...] Sólo de pensar que Efrén traía a una de aquellas furias, estoy segura de que mis hermanos sintieron el mismo pavor que yo. [...] Efrén arrastró al chico unos metros, delante de nosotros. El chico se revolvía desesperado y empezó a golpearle la cara, la cabeza y la espalda. Una y otra vez, el puño de Efrén caía, con un ruido opaco. [...] El chico se puso en pie, despacio. [...] Sentí ganas de llorar, no sabía exactamente por qué. Únicamente supe decirme: "Si sólo era un niño. Si era nada más que un niño, como otro cualquiera".¹⁵⁹

Sin embargo, Matute ha expresado también su creencia en la existencia de niños que no lo son en realidad, pues desde muy pequeños muestran rasgos propios del adulto:

Yo me entiendo muy bien con los niños, no con todos, ¿eh?, a algunos se les ve en los ojos lo que van a vender en cuanto puedan: esos no son niños. Hay gente que, aunque no lo parezca, no es niño nunca, y eso se nota después.¹⁶⁰

Esta idea es repetida por la autora en la entrevista concedida a Marie-Lise Gazarian-Gautier: "Pero también hay que advertir una cosa: hay quien nunca ha sido niño; es decir, hay niños que no son niños y hay viejos que son niños".¹⁶¹ No obstante, Raquel G. Flores Jenkins reconoce que a pesar de que algunos niños en la obra de la autora muestran rasgos poco edificantes, en el fondo de estos atributos negativos está la gran soledad que sufren:

Es un rasgo consistente de [Matute] el reconocer aun en la maldad incipiente de algunos de sus pequeños personajes esta patética soledad. Borja, el niño fariseico de *Primera memoria* padece el mismo aislamiento: "Borja, Borja... al menos nos hicimos compañía. Tal vez, pienso ahora, con toda tu bravuconería, con tu sober-

¹⁵⁹ Ana María Matute "Los chicos", en *Historias de la Artámila*, *Op. cit.*, pp. 64-66.

¹⁶⁰ Elena Pita, "Entrevista a Ana María Matute", en www.elmundo.es/arevista. (*La Revista*, núm. 113, 14 de diciembre de 1997.)

¹⁶¹ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 32.

bio y duro corazón, ... ¿no eras acaso un animal solitario como yo, como casi todos los muchachos del mundo?)".¹⁶²

Por su parte, Willis Lancelot Allahar reconoce dos tipos de niños en las colecciones de cuentos de Matute. Por un lado está el niño "normal", que es "cruel, agresivo y poco imaginativo", rasgos que le hacen parecerse al adulto promedio. Como contraste, el "niño especial" para este investigador es por lo general un ser solitario, introvertido y poco atractivo y a través de él se refleja la verdadera visión infantil, en tanto sabe "atravesar los límites que separan la realidad de la fantasía, gracias a su inocencia e imaginación".¹⁶³

En un estudio de la narrativa corta de Matute, Menéndez Lorente utiliza los mismos términos que Allahar para definir dos tipos de personajes infantiles: los niños especiales y los niños normales.¹⁶⁴ Sin embargo, éstos son utilizados con un matiz distinto. Para la investigadora, los niños especiales son aquellos que presentan algún defecto físico o mental o alguna carencia por la que son incomprendidos o marginados por su entorno social, o bien, son niños que están ligados a un destino trágico. Los niños normales carecen de taras físicas o mentales ostensibles, por lo que sus problemas no derivan de su naturaleza intrínseca sino de situaciones externas.

Los niños especiales se dividen a su vez en "solos o carentes", "predestinados" y "solos por decisión propia". Con respecto al primer grupo, Menéndez Lorente reconoce que los niños que sufren algún tipo de carencia en la obra de la autora son muy numerosos, opinión con la que coincide Geraldine C. Nichols:

¹⁶² Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p. 186.

¹⁶³ Allahar, *Op. cit.*, p. 8.

¹⁶⁴ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 254.

La privación es la situación inicial común [...]. Ya se trate de huérfanos, excéntricos o pobres, como de mudos o de tullidos, todos ellos se caracterizan por una carencia de algo importante.¹⁶⁵

Como ejemplo de estos niños solos o carentes, Menéndez Lorente se refiere al grupo de relatos breves de Matute agrupados bajo el título *Los niños tontos*, a quienes considera "especiales" por antonomasia:

Hay niños solos porque sus taras físicas provocan el rechazo de la sociedad o porque sus carencias producen incomprensión: es el caso de la mayoría de los brevísimos relatos de *Los niños tontos*, niños [...] que carecen de identidad, y que están definidos a través de un nombre generalizador: *La niña fea*, *El niño que no sabía jugar*, *El niño al que se murió el amigo*, etc.¹⁶⁶

Para la investigadora, el adjetivo "tontos" alude más bien a la idea de "ajenos" o "diferentes" y en este sentido coincide con Celia Berrettini, para quien la "tontería" de estos niños es en realidad un signo de la "incomprensión del mundo adulto",¹⁶⁷ que los rechaza al no poder aprehender su singularidad. Así le sucede al protagonista de "El jorobado", quien sufre porque su padre, un titiritero, no lo deja participar en el espectáculo por su imperfección física:

El niño del guígnol [sic] estaba siempre muy triste. Su padre tenía muchas voces, muchos porrazos, muchos gritos distintos, pero el niño estaba triste, con su joroba a cuestras, porque su padre lo escondía dentro de la lona y le traía juguetes y comida cara, en lugar de ponerle una capa roja con cascabeles encima de la corcova, y sacarlo a la boca del teatrillo [...].¹⁶⁸

¹⁶⁵ Geraldine C. Nichols, "La privación en la literatura infantil de Matute", en *Des/cifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 98.

¹⁶⁶ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 255.

¹⁶⁷ Celia Berrettini, *Op. cit.*, p. 317.

¹⁶⁸ Ana María Matute, "El jorobado", en *Los niños tontos*, Barcelona, Destino, 1992, p. 77.

Además de a *Los niños tontos*, la soledad forzada afecta a otros personajes infantiles de Matute, al punto de constituir un "personaje-tipo" en su creación literaria. Tal es el caso de los protagonistas de sus cuentos para niños *El saltamontes verde*, *Carnavalito* o *El salvamento*. Aunque la soledad puede considerarse común a todos los personajes de la autora, desde la perspectiva de Flores-Jenkins "es más acentuada en los infantiles" debido al carácter de "microcosmos hermético"¹⁶⁹ que tiene la niñez.

El desenlace que espera a la mayor parte de los niños solos es la muerte, en la que, de forma paradójica, logran encontrar la dicha o el cumplimiento de sus anhelos: "Los términos se invierten: para estos niños la muerte es la verdadera vida [...]. No son felices, no viven, de ahí la inversión de valores".¹⁷⁰ Por ejemplo, para Yungo, el pequeño protagonista huérfano y mudo de *El saltamontes verde*, la muerte significa el reencuentro con sus padres en un lugar donde no es marginado por su incapacidad de hablar:

Yungo notó que sus pies se elevaban del suelo y se sintió transportado por el aire como un barco que surcara el cielo [...]. El saltamontes le vio alejarse, cielo arriba. Gritando con todas sus fuerzas, le dijo adiós. Pues sabía que siempre, siempre, Yungo le podría oír. Pero no estaba triste, pues comprendió que Yungo se marchaba por fin al Hermoso País, donde estaban su madre y su padre: y allí no era necesaria voz alguna, ya que estaban dichas todas las palabras.¹⁷¹

Cuando los niños solos no mueren, las alternativas son poco alentadoras: la tristeza permanente o el crecer, como sucede en "El niño al que se le murió el amigo": "Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto".¹⁷²

¹⁶⁹ Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p. 186.

¹⁷⁰ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 256.

¹⁷¹ Ana María Matute, "El saltamontes verde", en *Op. cit.*, p. 30.

¹⁷² Ana María Matute, "El niño al que se le murió el amigo", en *Los niños tontos*, *Op. cit.*, p. 73.

El segundo grupo dentro de los niños especiales de acuerdo a la clasificación de Menéndez Llorente es el de los niños predestinados. En el mundo infantil de Ana María Matute, la predestinación implica la "existencia de seres que nacen para sufrir irremediabilmente".¹⁷³ Los niños especiales predestinados están enlazados a una especie de sino funesto que suele anunciarse de manera simbólica con alguna marca física —como el personaje principal de *Una estrella en la piel*, que termina violada—, o bien con algún acontecimiento natural, como en *La Virgen de Antioquia*, en la que el cielo, con su oscuridad, presagia "sombriamente el final trágico de la protagonista".¹⁷⁴

Aunque no todos los niños del universo literario de Matute están predestinados en el sentido antes mencionado, Menéndez Lorente encuentra en los trabajos de la autora un determinismo¹⁷⁵ que refleja la idea de que el individuo es producto de aquello que fue y recibió de niño, rasgo que también es señalado por Fernández Fernández:

[...] para la escritora la infancia llega a condicionar futuros desarrollos de la persona al modo de un insorteable fatalismo: "De niño —me dice Ana María— se vive en abreviado toda la vida. No se hace de mayor lo que de niño no se ha proyectado y se ha soñado".¹⁷⁶

Celia Berrettini también coincide con la opinión de estos dos investigadores:

Esto nos parece traducir [...] su pensamiento de que los niños traen en sí todos los elementos o por lo menos los necesarios, para resultar, según las circunstancias, un determinado tipo de adulto.[...] El envidioso, el rebelde y el solitario ya lo eran antes de alcanzar la edad adulta, puesto que la niñez mantiene en estado larvario todos los sentimientos y pasiones que se desarrollarán con el correr del tiempo.¹⁷⁷

¹⁷³ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 257.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Ibidem.*, p. 265.

¹⁷⁶ Fernández Fernández, *Op. cit.* p. 1.6

¹⁷⁷ Celia Berrettini, *Op. cit.*, p. 316.

Puede decirse que en la base de este determinismo está el concepto de "repetición de la vida", que consiste en la creencia de que "nuestros actos de adultos son una repetición de aquellos de nuestra infancia".¹⁷⁸ Matute ofrece una especie de explicación a esta noción a través de uno de sus personajes, Matía, la protagonista de *Primera memoria*, quien se pregunta en la primera parte de la novela: "¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno?"¹⁷⁹

Menéndez Lorente reconoce la existencia de dos tipos de determinismo en los trabajos de Matute: uno natural, como en el caso de protagonista de *El niño que no sabía jugar*, quien carece de la facultad lúdica y como reacción tortura con crueldad pequeños bichos; y otro educacional y social, como sucede con los pequeños protagonistas de las narraciones del *Libro de juegos para los niños de los otros*:

Es necesario, como necesidad es el comer o el dormir. Es necesario, a veces, para eso: para comer, dormir, vivir. Nos lo enseñaron pronto, y lo aprendimos bien. Si no, ¿cómo sería posible? La madre dice: —Ve y cuenta esto y lo otro. Vamos, y lo decimos. En otras ocasiones, por la cuenta nuestra, vamos allí, o allá, y repetimos la lección bien aprendida. [...] Siempre, siempre, lo jugamos nosotros, los muchachos: es éste el fácil, el difícil, el necesario juego del engaño.¹⁸⁰

El niño que está solo por decisión propia es el último tipo de niño especial de acuerdo a la clasificación de Menéndez Lorente. Este niño, en contraste con aquellos sometidos a una soledad obligada por sus peculiaridades, ha escogido la soledad y el retraimiento como una forma de protegerse del "mundo exterior que no le gusta",¹⁸¹ en una especie de autismo auto

¹⁷⁸ María Ángeles Jiménez Martín, *El personaje infantil en la obra de Ana María Matute*, Resumen de tesis doctoral, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1978, p. 21.

¹⁷⁹ Ana María Matute, *Primera memoria*, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁰ Ana María Matute, *Libro de juegos para los niños de los otros*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 39.

¹⁸¹ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 258.

impuesto. A este niño no le espera la muerte pero su final pocas veces es feliz: únicamente en el caso *Sólo un pie descalzo* la resolución al conflicto es grata, cuando Gabriela, la protagonista, logra integrarse de manera afortunada a su entorno social. El resto de esta clase de niños tendrá que continuar con su existencia solitaria y debido a su elección, soportar la "discriminación del grupo"¹⁸² y en ocasiones la violencia.

Frente al de los niños especiales, el grupo conformado por los "niños normales" no sufre por circunstancias derivadas de su propia esencia "defectuosa"; los conflictos que enfrentan provienen de situaciones externas.

El primer grupo dentro de los niños normales está conformado por los "niños-héroes". Es el caso de los protagonistas de *El país de la pizarra*, *Paulina*, *El polizón del "Ulises"* y *El salvamento*. Este tipo de niños destaca por su "valentía, inteligencia, generosidad y altruismo"¹⁸³ y su heroicidad no está vinculada a poderes sobrenaturales, sino a la posibilidad de cambiar el mundo hostil que los rodea. Esta capacidad de transformación es extraña en la obra de Matute y se limita a los cuentos destinados a la lectura infantil. Además, en el caso de los protagonistas de *El salvamento* —Bernardino y Timoteo— se puede hablar más bien de un tipo de héroe trágico, ya que aunque no alcanzan a modificar el universo en que habitan, logran mostrar que los valores humanos más enaltecedores —la valentía, la bondad, el orgullo y la nobleza— no siempre tienen que ver con la apariencia externa de la gente. En este sentido, Menéndez Lorente hace hincapié en el carácter didáctico de estos relatos.

182

Idem.

183

Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 259.

Los niños huérfanos constituyen la segunda categoría de niños normales. Este tipo de niño es muy común en la narrativa de Matute y así lo constatan los protagonistas de *El tiempo*, *Paulina*, *El polizón del "Ulises"*, *Pecado de omisión*, *La Virgen de Antioquia*, *Carnavalito* y *La razón*, entre otros. Esta característica ya había sido reconocida por María Ángeles Jiménez Martín en su estudio del personaje infantil en la obra de la autora:

Analizadas las obras de la novelista hemos llegado a la conclusión de que la familia matutiana carece de estabilidad. Quizá la razón de esta debilidad haya que buscarla en la madre. La madre, personalidad muy importante en la familia, se pierde en casi todas las obras matutianas; encontramos un número muy elevado de niños huérfanos: la madre muere al nacer el hijo o en los primeros años de la vida de éste.¹⁸⁴

Es así como Jiménez Martín atribuye la inestabilidad familiar que rodea a la niñez matutiana sobre todo a la ausencia de la figura materna. Por otra parte, el padre, aunque no muera, casi siempre es débil o se manifiesta poco preocupado o ajeno a las necesidades de sus hijos. El destino que espera a los niños huérfanos es el ir a vivir en orfanatos o con familiares poco afectuosos. En estos lugares no carecen de medios materiales para cubrir sus necesidades básicas pero en términos generales no son niños queridos, lo que puede verse como una faceta más de la "infancia perdida". Incluso en su aspecto físico, estos niños suelen mostrar rasgos poco favorables que funcionan como símbolos de su niñez mutilada:

Casi todos estos niños son físicamente débiles y su condición de huérfanos se representa formal y simbólicamente a través de sus cabezas rapadas y su escaso desarrollo físico, como de infancia truncada.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Jiménez Martín, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁵ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 260.

El ejemplo más representativo de esta situación es el caso de Lope, el protagonista de "Pecado de omisión",¹⁸⁶ incluido en la colección de cuentos *Historias de la Artámila*: Cuando muere su madre, Lope es sometido por el familiar que lo recoge a una vida solitaria y embrutecedora que termina por mermar sus facultades. Aunque no le falta comida, la existencia de Lope se ve disminuida a una actividad mecánica y solitaria debido a la visión limitada y materialista de su supuesto "benefactor", que no le alcanza para cubrir más allá de las necesidades básicas del niño —por otra parte listo y talentoso—. Como un presagio de la vida poco esperanzadora que le espera, al principio del relato Lope muestra un físico poco desarrollado para sus trece años y con la cabeza rapada.

La hospitalidad genuina, sin embargo, sí aparece en dos de los cuentos dirigidos a los lectores jóvenes o a niños: *Paulina* y *El polizón del "Ulises"*. Tanto Paulina como Jujú son acogidos con calidez por los adultos que se encargan de ellos a la muerte de sus padres. Sin embargo, esta situación es un caso excepcional.

Los niños huérfanos intentan sobrellevar la realidad hostil que los rodea al refugiarse en la imaginación. La fantasía les permite hacer más llevadera la existencia al permitirles crear mundos propios de acuerdo a sus necesidades afectivas y emocionales más profundas.

El tercer grupo de niños "normales" está compuesto por los niños víctimas de la injusticia social, también muy numerosos en las páginas de Matute. Como ya se explicara en el primer capítulo de este trabajo, el despertar de la conciencia social de la escritora tiene su origen en sus vivencias en Mansilla de la Sierra. Una de las obras de Matute que mejor encarna la situación de los niños víctimas de la injusticia social es el *Libro de juegos para*

¹⁸⁶

Ana María Matute, "Pecado de omisión", en *Historias de la Artámila*, *Op. cit.*, pp. 31-36.

los niños de los otros. Con un tono irónico que puede adivinarse desde el título, los juegos ahí plasmados no tienen nada que ver con la actividad lúdica natural de la infancia; responden en realidad a la descripción de amargas realidades derivadas de la posición de excluidos de esos niños. Menéndez Lorente encuentra tres ideas fundamentales alrededor de los juegos descritos: la falta de perspectivas de vida —donde el crecer es sinónimo de trabajar duramente—: "Pero nosotros hemos inventado juegos: juegos que duran hasta la edad de la fábrica o los recados de la tienda, hasta que las siete de la mañana son como un poste, y las ocho horas de trabajo un tiempo cerrado";¹⁸⁷ la venganza contra la sociedad que los rechaza y destroza: "Puesto que todo es así (o hay hambre, o duele algo, o nos dieron de palos y estamos hartos [...]), sin saber cómo, [...] aparecen los otros: esos de la ciudad y sus mujeres. [...] Y así, a veces, acorralamos y empujamos, y uno tras otro vamos con palabras y gestos"; y el engaño como forma de supervivencia —donde el crecer equivale a aprender a mentir—: "Siempre, siempre lo jugamos nosotros, los muchachos: es éste el fácil, el difícil, el necesario juego del engaño".¹⁸⁸

Las experiencias infantiles de Matute en Mansilla de la Sierra también inciden en la definición del último grupo de niños "normales" en la clasificación de Menéndez Lorente: "los niños del campo" frente a los "niños de ciudad". A pesar de las condiciones precarias en que suelen vivir, "los niños del campo" poseen, a los ojos de Matute, una sabiduría especial que proviene de su relación cercana con la naturaleza. Esta cualidad los convierte en una especie de seres mágicos, revestidos de misterio e inalcanzables para los niños ciudadanos:

¹⁸⁷

Ana María Matute, *Libro de juegos para los niños de los otros*, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁸

Ana María Matute, "El juego necesario", en *Ibidem*, p. 39.

El corazón de un niño es siempre misterioso: pero ninguno como el del niño pastor. El niño pastor no tiene interés por los juegos, por los cuentos, por los estudios. [...] Pero yo sé que el niño pastor podría contarme infinidad de cosas. [...] A veces levanta la cabeza y escucha algo. Algo que es el viento, el rumor de las hojas, o un eco de voces que sólo él entiende. Un eco que va y viene, entre los troncos de las hayas, en el río del barranco, en los gritos de esos pájaros sin nombre [...]. Algo como una antigua y misteriosa conversación que hubiera entablado a solas con la naturaleza, y no quisiera ver interrumpido por otras voces, otras palabras que no le interesan le descubren, todavía, un mundo mejor.¹⁸⁹

Aunque el inventario de los personajes infantiles en la obra de Matute acusa una gran variedad, puede decirse que en términos generales la mayor parte de estos niños lleva consigo el signo del paraíso infantil perdido comentado con anterioridad:

Los niños matutianos son, en general, infelices. [...] no pinta ella un pintoresco y divertido mundo infantil, lleno tan sólo de juegos y travesuras, libre de problemas. Sueños, desgracias, muertes constituyen el universo matutiano [...].¹⁹⁰

Menéndez Lorente¹⁹¹ encuentra que son pocos los relatos de la autora en los que los niños logran trascender su realidad injusta y triste: únicamente los protagonistas de sus cuentos para niños son los que encuentran un final feliz. Así sucede en *Paulina*, *El polizón del "Ulises"*, *Sólo un pie descalzo*, *El país de la pizarra* y *Caballito Loco*. Por el contrario, los niños de los cuentos para lectores adultos suelen tener finales desafortunados: a algunos les espera la muerte, como a los protagonistas de *Los niños tontos* y *El tiempo*; otros tienen que soportar pérdidas materiales o espirituales como los personajes de *Libro de juegos para los niños de los otros* o *El amigo*; algunos más crecen de forma negativa, como en *Los niños buenos* y *Fausto*, y en ningún caso logran cambiar positivamente el entorno en el que

¹⁸⁹ Ana María Matute, "El pastor niño", en *El río*, *Op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁹⁰ Celia Berrettini, *Op. cit.*, p. 320.

¹⁹¹ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 271.

viven, como en *Bernardino*. En suma, el niño de estos relatos es, en palabras de Menéndez Lorente, "un ser desvalido, fracasado, tarado o marginal",¹⁹² ya que lleva consigo la marca del paraíso perdido.

En estrecha relación con la visión sombría del mundo adulto, y vinculado a la idea de infancia perdida, el tema del crecimiento o maduración en la obra de Matute tiene generalmente connotaciones negativas. A pesar de las penalidades a las que se ven sometidos, los niños matutianos rechazan dejar la infancia porque intuyen que eso les traerá más problemas: "Los niños que cruzan por las páginas de Ana María Matute no quieren crecer porque el crecimiento empeorará las cosas; de aquí que quieran huir de sí mismos [...]".¹⁹³ El impulso de huida de los personajes infantiles ante la inminencia del fin de su niñez es un concepto también claro para Menéndez Lorente: "Los niños que se encuentran en la edad fronteriza sienten unos irrefrenables deseos de huir".¹⁹⁴ Un ejemplo evidente de este rechazo a entrar en la vida adulta es del de Matia, quien en *Primera memoria* rememora la aflicción provocada por los primeros signos de su cambio de niña a mujer: "Y yo estaba a punto de crecer y de convertirme en una mujer. O lo era ya, acaso. Sentí las manos frías, en medio del calor. No, no, que esperen un poco más... un poco más".¹⁹⁵

En el estudio de Margaret E.W. Jones antes mencionado, la investigadora descubre que el paso de la niñez a la madurez de los personajes infantiles de la autora está regido por

¹⁹² *Ibidem.*, p. 272.

¹⁹³ Mas, "La sombra incendiada", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 96.

¹⁹⁴ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 270.

¹⁹⁵ Ana María Matute, *Primera memoria*, *Op. cit.*, p. 125.

un "horario extraño",¹⁹⁶ que no siempre responde a la evolución biológica natural de los seres humanos. Para la investigadora, el crecimiento está determinado más por causas psicológicas que temporales. Este concepto es compartido también por Menéndez Lorente, y para ambas el ejemplo más claro de esta situación está en el cuento *El niño al que se le murió el amigo*, en el que el protagonista crece súbitamente la noche que sabe que su amigo muere. Al darse cuenta de que su amigo no volverá, el niño se deshace de sus juguetes — símbolo de la infancia perdida— y su madre se da cuenta de que ha crecido porque su ropa ya no le queda:

Cuando llegó el sol, el niño, que tenía sueño y sed, estiró los brazos, y pensó: "Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj no anda, no sirve para nada". Lo tiró todo al pozo, y volvió a la casa, con mucha hambre. La madre le abrió la puerta, y dijo: "Cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido".¹⁹⁷ Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.

En otros relatos de Matute el crecer implica un "endurecimiento",¹⁹⁸ lo que significa que la salida de la infancia "puede ser precipitada por acontecimientos externos al niño, que al sufrirlos se endurece y pierde su niñez".¹⁹⁹ Esto puede suceder porque el niño tiene que enfrentarse al rigor de la supervivencia económica, como la protagonista de *Fausto*; o bien cuando aprende a mentir y a simular, como la protagonista de *Los niños buenos*. Para Matute, la hipocresía es una de las características del mundo adulto y los niños —que en principio no logran discernir el bien del mal— paulatinamente aprenden de ellos la técnica del

¹⁹⁶ Jones, "Temporal patterns...", *Op. cit.*, p. 286.

¹⁹⁷ Ana María Matute, "El niño al que se le murió el amigo", en *Los niños tontos*, *Op. cit.*, p. 74.

¹⁹⁸ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 270.

¹⁹⁹ Jiménez Martín, *Op. cit.*, p. 22.

engaño con el objeto de presentar los actos malos como buenos, lo que los lleva a endurecerse y con ello a crecer. Así se expresa la protagonista de *Los niños buenos*, después de que ha mentido para dejar la casa del abuelo que no le gusta y engaña a los adultos con su conducta: "[...] desde aquel día todo el mundo estuvo conforme en admitir que yo era una niña buena. Todo el mundo menos yo".²⁰⁰ Otro ejemplo de endurecimiento y de crecimiento por este motivo se da en *Primera memoria*, que también podría llamarse "primera traición". En esta novela, Matia se hace adulta cuando calla para salvarse y con su silencio inculpa falsamente a Manuel por un robo no cometido por él. En este caso, el crecer significa aprender a traicionar y ése es el primer recuerdo que guarda Matia de su vida adulta:

Es Ton salió. Le mandaban a buscarlo [a Manuel]. Yo sabía que le mandaban a buscarlo. Y ni siquiera tenía fuerza para decirle: "No vayas, Ton, di que no lo encuentras, avísale que se marche". (Porque sólo había una voz que me sacudía: "cobarde, traidora, cobarde"). [...] Al pasar [Manuel] me miró. No tuve más remedio que seguirle, como un perro, respirando mi traición, sin atreverme siquiera a huir.²⁰¹

Puede decirse que el crecimiento para Matute no implica un movimiento continuo entre una etapa y otra, puede explicarse más bien como un "sobrenacer" al mundo adulto y por tanto, el morir para la niñez. Al referirse al mismo cuento del párrafo anterior, la autora comenta:

La noche en que su amigo muere, algo cambió dentro de él y, cuando vuelve a casa, la madre le dice que ha crecido mucho y que tendrá que ponerse pantalones largos. En ese cuento él, como todos los niños del mundo, muere al crecer: muere al mundo de la infancia porque deja de ser niño.²⁰²

La idea de crecimiento como muerte proviene de la noción de la infancia como un ciclo cerrado. A esta muerte, en el que el individuo no muere corporalmente pero sí para el mundo

²⁰⁰ Ana María Matute, "Los niños buenos", en *El tiempo*, *Op. cit.*, p. 151.

²⁰¹ Ana María Matute, *Primera memoria*, *Op. cit.*, p. 241.

²⁰² Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 161.

de la niñez; Raquel G. Flores-Jenkins le llama "muerte metafórica", la cual es "el resultado del cambio radical de personalidad del niño al adolescente".²⁰³ El adolescente es, pues, un "virtual extraño" para el niño, "del que "sólo quedan vagos recuerdos".²⁰⁴ La misma Matute ha expresado de forma explícita este concepto en una entrevista:

—¿No crees que en cada uno de los adultos pueda permanecer algo de aquel niño?

—Puede permanecer en cierta manera algo de lo que fue aquel niño, pero el niño deja de existir, desaparece. La infancia es como una isla. Yo me pregunto: ¿Dónde estarán esos niños?²⁰⁵

Este cuestionamiento de la autora es trasladado a varios de sus personajes, como lo reconoce Flores-Jenkins: "Ilustra aún más esta idea la frecuente y angustiada pregunta de muchos personajes: '¿A dónde van los niños que no mueren?' ".²⁰⁶ Es el caso de la abuela de Paulina —en el cuento del mismo nombre—, quien rememora la niñez de sus hijos, ya adultos:

—Yo tenía muchos niños—dijo. [...] Tenía muchos niños. Ocho niños. ¿Cómo pueden desaparecer todos, uno tras otro? [...] Te levantas una mañana, y buscas a tus niños, y ya no queda ninguno. ¡Ninguno! Entonces hay que guardar todos los juguetes, rotos o enteros, que se dejaron por ahí olvidados. [...] ¿Y dónde están, Señor, dónde están Ricardo, María Teresa, Pablo y todos los demás...?²⁰⁷

Sin embargo, los niños desaparecidos parecen seguir existiendo en un universo separado que aunque pertenece al pasado está "simultáneamente omnipresente",²⁰⁸ como en una

²⁰³ Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p.188.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 32.

²⁰⁶ Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p. 188.

²⁰⁷ Ana María Matute, "Paulina" en *Todos mis cuentos*, *Op. cit.*, p.163.

²⁰⁸ Valis, *Op. cit.*, p.389

dimensión paralela a la que a veces se puede acceder cuando se dan las circunstancias adecuadas. Varios ejemplos de esta superposición de pasado y presente se encuentran en los relatos infantiles de Matute. En *Sólo un pie descalzo*, la niña protagonista es testigo de las actividades nocturnas que tienen lugar en el aula de su primer año de escuela: "[...] Gabriela pudo contemplar el gran baile que suele organizarse cada noche en la Región de las Niñas Ausentes".²⁰⁹ Más adelante, cuando visita la "región del Olvido y Otro Tiempo", Gabriela ve a su abuela cuando era niña: "La Niña-Abuelita y otros niños estaban montados en el trineo, y descendían velozmente por una pendiente cubierta de nieve".²¹⁰ En *Paulina*, la protagonista logra escuchar las voces fantasmales de los niños que se han ido, de los hijos ya crecidos o muertos de sus abuelos: "¿Por qué ahora parecía que siempre estaban mirándonos aquellos niños, desde alguna parte?".²¹¹

Desde la óptica de Margaret E.W. Jones, los ejemplos anteriores sugieren una concepción espiral o circular del tiempo que no coincide con las nociones cronológicas tradicionales de la realidad. De esta forma, así como el pasado puede irrumpir en el presente, también es posible la convergencia de episodios paralelos, ligados por la repetición de una acción en el presente que ya ha ocurrido en el pasado.²¹² En *Sólo un pie descalzo*, por ejemplo, Gabriela reconoce en la Niña-Abuelita muchas de las situaciones que ella misma vive en el presente, como el hecho de ser rechazada por sus hermanos mayores:

La Niña-Abuelita, asustada, se tapó las orejas con las manos... Al verla, los demás reían aún más, a carcajadas. Los niños le daban tirones del cabello; las niñas la

²⁰⁹ Ana María Matute, "Solo un pie descalzo", *Op. cit.*, p. 284.

²¹⁰ *Ibidem.*, p. 295-296.

²¹¹ Ana María Matute, "Paulina", *Op. cit.*, p. 185.

²¹² Jones, "Temporal patterns...", *Op. cit.*, pp. 283-284.

empujaban, le sacaban la lengua y le decían: "¡Ni siquiera sirves para jugar...!".²¹³

En este caso, el tiempo interior, afectado de alguna manera por el pasado, sustituye al orden lineal del presente, pasado y futuro, que se ve fragmentado en la exploración de la realidad de los personajes.

Uno de los síntomas más visibles de que la infancia se ha ido es la pérdida de la fantasía. En este punto son varios los estudiosos que coinciden: Alicia Redondo Goicoechea equipara el mundo de los mayores a un destierro "que lleva necesariamente aparejada la pérdida de la fantasía, una gran pérdida de la que los seres humanos no se reponen nunca".²¹⁴ Para Menéndez Lorente, los niños que han dejado de serlo se reconocen porque "pierden la capacidad de sorpresa de la infancia, la capacidad imaginativa [...],²¹⁵ mientras que Margaret E.W. Jones²¹⁶ descubre que los niños matutianos crecen repentinamente cuando son forzados a abandonar su mundo de fantasía y a aceptar la dureza de la realidad.

Puede decirse entonces que la transición a la edad adulta en la narrativa de Matute implica "rasgar el velo que cubre la fea desnudez de la realidad",²¹⁷ es decir, acceder al conocimiento. Matia expresa así la angustia de reconocer que ya entiende los códigos del adulto: "En aquel momento me hirió el saberlo todo. (El saber la oscura vida de las personas mayores, a las que, sin duda alguna, pertenecía ya. Me hirió y sentí un dolor

²¹³ Ana María Matute, "Solo un pie descalzo", *Op. cit.*, p. 296.

²¹⁴ Redondo Goicoechea, *Ana María...*, *Op. cit.*, p. 39.

²¹⁵ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 270.

²¹⁶ Jones, "Temporal patterns...", *Op. cit.*, p. 286.

²¹⁷ Geraldine C. Nichols, "Creced y multiplicad: Niños y números en *Algunos Muchachos* de Ana María Matute", en *Compás de Letras*, Núm. 4, Madrid, Editorial Complutense, junio, 1994, p. 215.

físico.)".²¹⁸ En este sentido, Geraldine C. Nichols opina que el hecho de que el niño pruebe el "fruto del árbol de la ciencia" basta para que se inicie un proceso en el que su mente imaginativa sea reemplazada por una mente ordenada y esquemática, pues el mundo de los seres maduros "lleva el signo de lo exacto y lo matemático".²¹⁹ Para la investigadora, la obra de Matute reivindica "el paraíso imaginativo y fluido de los pequeños, felizmente ignorantes de la realidad",²²⁰ frente a los valores adultos privativos y estáticos, encarnados en la ciencia y los horarios.

Es posible afirmar que la pertenencia de los niños a un ámbito de existencia diferente, radicalmente opuesto al de los mayores, puede explicar la incompreensión entre ambos mundos. Por este motivo, una vez traspasada la frontera de la edad adulta, la posibilidad de comunicación con los niños se pierde por completo:

Los adultos [...] son incapaces de franquear el mundo infantil, perdido para ellos. Las sensaciones, sentimientos y visión de la vida propios de los niños, son irrecapturables más allá de esta edad. De aquí, lo imposible de la mutua comunicación.²²¹

En este capítulo se ha intentado delinear los principales rasgos distintivos de la niñez en la obra de Ana María Matute a partir del trabajo de diversos críticos e investigadores, que serán utilizados como base para el análisis del mundo de la infancia en *Olvidado rey Gudú*, en el siguiente capítulo.

²¹⁸ Ana María Matute, *Primera memoria*, *Op. cit.*, p. 239.

²¹⁹ Nichols, "Creced y multiplicad: ...", *Op. cit.*, p. 217.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p. 18.

CAPÍTULO 4

EL MUNDO DE LA INFANCIA EN 'OLVIDADO REY GUDÚ'

Como ya se mencionó con antelación en este trabajo, *Olvidado rey Gudú* (1996) es la segunda de tres novelas situadas en la Edad Media. Con sus más de ochocientas páginas, es cuatro veces más larga que *La torre vigía* (1971) y *Aranmanoth* (2000), las otras dos obras de la trilogía. La extensión, sin embargo, no es la única diferencia entre ellas. Aunque la crítica reconoce la existencia de coincidencias entre los tres libros, como la ubicación de sus historias en "un país estepario, primitivo, bárbaro y violento, [...] en lo que parece ser el límite de la Europa medieval al final del primer milenio",²²² también encuentra discrepancias:

Pero de *La torre vigía* a *Olvidado rey Gudú* hay más diferencias que la del simple tamaño, y sin duda más importantes. En primer lugar, la de sus respectivas construcciones narrativas. *La torre vigía*, es un relato narrado en primera persona, autobiográfico, siguiendo canónicamente las pautas de las novelas de formación o aprendizaje —*Bildungsroman*—, mientras que *Olvidado rey Gudú* adopta la forma de Saga nórdica con un narrador omnisciente [...].²²³

A esta diferencia debe añadirse la independencia argumental y de personajes entre los tres trabajos novelísticos. A este respecto, Janet Pérez comenta:

La torre vigía —apenas una cuarta parte del total de páginas de *Olvidado rey Gudú*— se concentra sobre una generación, la del protagonista y sus hermanos cainitas. En *Olvidado rey Gudú*, se trata de una dinastía, una crónica de nueve generaciones (o familias, entre legítimas y bastardas), con centenares de personajes (...).²²⁴

²²² Janet Pérez, "Olvidado rey Gudú de Ana María Matute", en *Hispania*, año LXXXI, núm. I, 1998, p. 121.

²²³ Ignacio Soldevila, "Bajo los velos de la fantasía: la hermosa cobertura para una mirada demoledora", en *Quimera*, núm 155, Barcelona, 1997, p. 63.

²²⁴ Pérez, *Op. cit.*, p. 121.

En efecto, mientras *La torre vigía* se concentra en la trayectoria vital de un joven aspirante a caballero y *Aranmanoth* cuenta los avatares del amor frustrado entre dos muchachos, *Olvidado rey Gudú* narra "la historia de la constitución, apogeo y desaparición de un fabuloso reino medieval germánico por obra, gracia y desgracia de una dinastía",²²⁵ por lo que son muchos los personajes que cruzan sus páginas. Ignacio Soldevila encuentra además otra diferencia importante entre *La torre vigía* y *Olvidado rey Gudú*:

No es menos evidente [...] otra diferencia entre ambas novelas: en *La torre vigía* no aparecen los personajes fabulosos propios de aquellos tiempos y de las creencias que sobrevivían junto al cristianismo de reciente adopción, y que tan importante papel juegan en *Olvidado rey Gudú*: hadas, silfos, gnomos, ondinas, elfos.
226

En *Aranmanoth*, sin embargo, sí se incluyen algunos elementos maravillosos propios del mundo medieval, como el personaje de la madre de Aranmanoth, que es la "más pequeña de las hadas del agua".²²⁷ Desde la perspectiva de Soldevila, el hecho de que Matute no incluyera en *La torre vigía* aquellos ingredientes maravillosos propios del ambiente medieval es una cuestión de tolerancia, pues al momento de la publicación de esta novela, a principios de los setenta, las creaciones fantásticas no gozaban de la misma aceptación que en la actualidad:

[...] entre la novela de 1971 y la de ahora [*Olvidado rey Gudú*] va la misma distancia que separa a la tolerancia del mundo literario de hoy con la de entonces en lo tocante a la literatura fantástica y a su penetración en el mundo de la novela contemporánea.²²⁸

Puede entenderse entonces que Ana María Matute haya decidido esperar veinte años para publicar *Olvidado rey Gudú*.

²²⁵ Soldevila, *Op. cit.* p. 63.

²²⁶ *Idem.*

²²⁷ Ana María Matute, *Aranmanoth*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 17.

²²⁸ Soldevila, *Op. cit.*, p. 63.

En su carácter de herencia literaria, es posible decir que *Olvidado rey Gudú* constituye, por un lado, un homenaje de Matute a los cuentistas cuyas obras la nutrieron de niña. De hecho, desde la dedicatoria de la autora a los grandes creadores europeos del género, esta novela remite a los cuentos de hadas. Así, viejos conocidos de estos relatos reviven, ya sea como tatarabuelos o parientes lejanos de algunos personajes: la Sirenita y el Príncipe Once; la Bella Durmiente y Blanca Nieves. Soldevila también reconoce esta conexión de la novela con los cuentos tradicionales:

En algunos pasajes llama la atención el lúdico engarce con los cuentos infantiles [...]. La historia y la estirpe de la reina consorte Tontina, así como su país de origen, contienen [...] alusiones clarísimas a los cuentos de Blancanieves y de la Bella Durmiente. Eso explica luego la incongruente presencia de esta reina de cuento y de su pequeña corte igualmente infantil.²²⁹

Por otra parte, *Olvidado rey Gudú* es también un reflejo de la gran afición de Matute por la historia, en especial por la Edad Media. Aunque no es una novela histórica, la autora confiesa haber realizado varias incursiones por Europa para documentarse y apoyar su ficción, centrada en el reino de Olar. Por otra parte, Soldevila reconoce en él rasgos de la cultura germánica:

[...] fundamentalmente es la épica e historia de los pueblos germánicos la que provee la mayor parte de los elementos: la utilización de términos como Margrave o Senescal son determinantes, como las referencias a las invasiones de los navegantes sobre naves-dragones o de las hordas esteparias se inspiran directamente en los vikingos y en los hunos, los tártaros y los turcos.²³⁰

Como ya se comentó en la introducción, Matute retomará los elementos propios de la tradición y el folklore europeo para recrear la atmósfera medieval de *Olvidado rey Gudú*, y les otorgará una singular disposición para conformar, dentro del universo de la novela, lo que parecen ser tres distintos mundos con características y modos de ser particulares.

²²⁹ *Ibidem.*, p. 66.

²³⁰ *Idem.*

Por un lado está el mundo humano, encarnado en las nueve generaciones de la dinastía del conde Olar y en los habitantes de los lugares conquistados en múltiples batallas. El de los hombres es el ámbito de la ambición y el poder, un cosmos primitivo, violento y guerrero, en el que tiene lugar una multitud de ultrajes y crímenes. A este mundo pertenecen también los niños sin infancia, sujetos a las normas de los adultos, con quienes comparten rasgos. En segundo lugar está el mundo de los cuentos de hadas, que se reconoce gracias a las diversas alusiones a estas creaciones ya mencionadas más arriba. Estos referentes y otros símbolos, como el "Árbol de los Juegos" y el niño eterno encarnado en un personaje llamado el Príncipe Once, entre otros, permite la identificación del mundo de los cuentos de hadas con el de la infancia idílica, que constituye un universo total, completo, donde el sentido del bien y del mal no existe, y que parecerá inmune a las atrocidades cometidas por los del mundo humano. Finalmente, está el mundo de la fantasía del subsuelo. Al desarrollarse en una época en la que lo mágico formaba parte de lo cotidiano, no es de extrañar que en *Olvidado rey Gudú* aparezcan las denominadas por Matute "criaturas del subsuelo", es decir, gnomos, tragos, silfos, elfos, ondinas, hadas. Sin embargo, la presencia de estos seres adquiere un significado distinto, al conformar un universo que contrasta con la cruel realidad del mundo regido por las leyes físicas del tiempo y espacio. Estos seres conforman el entorno de la magia y de la espiritualidad.

El objetivo de este capítulo es el estudio de la niñez en esta novela, que incluye tanto el mundo de la infancia idílica vinculada a los cuentos europeos como a aquellos niños asimilados al universo adulto —o niños sin infancia—, ligados al mundo humano. Como ya se comentó con anterioridad, para apoyar el análisis, se tomarán en cuenta las constantes narrativas determinadas por los estudiosos del tema y recogidas en el capítulo anterior.

En este punto, es importante señalar que por tratarse de una obra situada en la Edad Media, es posible que los rasgos y las circunstancias de los niños en la novela se asocien a las concepciones de la infancia propias de la época. El historiador francés Philippe Ariès²³¹ reconoce que en esta etapa de la civilización no prevalecía la percepción de la niñez como un estadio vital independiente de la edad adulta, por lo que los niños se integraban al entorno de los mayores desde el momento en que se les juzgaba capaces de subsistir sin asistencia de sus madres o nodrizas, alrededor de los siete años. Los pequeños no se distinguían de los adultos ni por la vestimenta ni por los trabajos que desarrollaban:

Parece como si el hombre de principios de la edad media sólo viese en el niño un hombre pequeño, o mejor dicho, un hombre aún pequeño que pronto se haría —o debería hacerse— un hombre completo: un período de transición bastante breve. En aquel duro ambiente de guerreros, la debilidad que simboliza el niño ya no parecía agradable y gentil.²³²

Así, desde el punto de vista de este investigador, en aquellos tiempos no existía un concepto de niño que lo diferenciara física, psicológica y socialmente del adulto. Sus capacidades físicas y facultades mentales no eran reconocidas en su particularidad, sino ponderadas en términos adultos. La fase infantil se circunscribía, pues, a aquel período vital en que la fragilidad corporal y la falta de dominio del lenguaje no permitían al niño desenvolverse de forma autónoma. Una vez trascendidas estas carencias básicas, ingresaba en el mundo de las actividades y la cotidianidad de los adultos.

Es posible decir que, en cierta forma, los niños de la dinastía de Olar se acercan por momentos a este concepto medieval de la infancia, circunstancia que, sin embargo, no impide la reflexión en torno a la noción de infancia perdida que los envuelve. En realidad, la mirada de Matute parece ser la de la escritora del siglo XX, que se sirve de los elementos

²³¹ Ariès Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, Madrid, Taurus, 1987, 548 p.

²³² *Ibidem.*, p. 10.

que le brinda una historia situada en la Edad Media para ofrecer un acercamiento diferente al tema de la infancia, tal y como lo reconoce Ignacio Soldevila a partir de su lectura de *Olvidado rey Gudú*:

[...] amparada en la hermosa [sic] cobertura legendaria que construye con esa distanciamiento [sic] temporal, espacial y de historia de las mentalidades, [Matute] logra [...] abrir la irreparable herida del desengaño: la intragable constancia de la inhumanidad del ser humano. Que, tras un periodo de inocencia abierto a todas las posibilidades inéditas del primer día del mundo (cada niño rehace en su vida el trayecto entero de la humanidad, desde la célula al hombre de hoy) aún viene repitiendo la misma experiencia de ser expulsado de su paraíso para entrar en el mundo de la realidad adulta. Un mundo de belleza malgastada y dilapidada.²³³

Esta apreciación es todavía más clara cuando Matute introduce en la segunda parte de la novela al personaje de Tontina, encarnación de la infancia idílica y asociada a la fantasía de los cuentos maravillosos europeos, que actúa como contraste frente a los niños olarenses. Más aún, cuando en la cuarta parte de la historia aparecen los hijos de Gudú, Raigo y Raiga, y su amiguito Contrahecho, éstos presentarán características asociadas más bien al concepto moderno de infancia, pues se mostrarán imbuidos en un mundo propio de fantasía y juegos, manifestación del carácter complejo del universo interior del niño que se desconocía en la Edad Media. También los personajes de Almíbar y Predilecto, con sus rasgos especiales que les permiten vivir una niñez distinta a la de otros miembros de su dinastía, son indicios de que Matute va más allá de la estricta recreación de la infancia medieval. El análisis que se ofrece a continuación servirá para clarificar lo antes expuesto.

Olvidado rey Gudú ofrece una numerosa y variada galería de personajes infantiles. Esta profusión de niños puede explicarse si se considera que la novela cuenta la historia de varias generaciones de una dinastía, desde su origen hasta su desaparición. Por considerarlo adecuado para los fines de este trabajo, se estudiarán primero los niños de la dinastía que,

²³³ Soldevila, *Op. cit.*, p. 66.

en términos generales, parecen acogerse bien a la noción de infancia perdida; para después introducir, en un segundo apartado, el tema de la infancia idílica encarnada en la figura de la princesa Tontina y su séquito, aunada a la reflexión sobre el crecimiento. El resultado de esta parte del trabajo brindará los elementos necesarios para facilitar el examen de los niños del linaje de Olar que sí gozan de una infancia verdadera y que constituyen el punto medular del tercer apartado. En esta última parte del análisis también se vuelve sobre el tema de la maduración y se habla además acerca de la imposibilidad de recuperar la infancia perdida.

4.1. El paraíso perdido: niños sin infancia

La historia del reino de Olar y su linaje comienza con el conde del mismo nombre. En un principio, Olar no es un reino sino un conjunto de tierras áridas que el conde recibe en pago por su leal actuación en favor de un rey lejano:

El conde Olar, padre de Sikrosio y otros cinco varones, no era [...] un hombre vulgar. Por sus buenos servicios, el rey le había concedido la más extensa y menos inhóspita zona de aquellas tierras fronterizas, y allí se instaló cierta memorable jornada, hacía ya muchos lustros, y edificó el tosco Torreón de madera que más tarde sería castillo y, mucho más tarde aún, centro de un verdadero reino.²³⁴

Desde su fundación, el dominio del conde de Olar se caracteriza por ser una región dividida, debido a la presencia cercana de un conjunto de pequeños señores feudales y barones para los que el conde representa una amenaza a sus intereses. El conde se ve en la necesidad de guerrear constantemente para mantener a raya a sus vecinos; además de soportar con regularidad las incursiones de los Jinetes Esteparios, guerreros salvajes provenientes de

²³⁴ Ana María Matute, *Olvidado rey Gudú*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p.13. A partir de este momento, ésta será la edición citada, con la página entre paréntesis al lado de la cita.

la frontera Este de su comarca. No es Olar, pues, una tierra pacífica, y la visión del mundo de sus habitantes es paranoica y desolada:

En tierras del conde Olar, la paz llegó a ser un relato antiguo, una vieja leyenda transmitida por los ancianos. El mundo, para ellos, era un estremecido y furioso nido de alimañas, de entre las cuales debían salir como fuera, aun desgarrados, pero con vida suficiente para sembrar también la muerte que, como muralla protectora, les defendiera del exterior. Todo hombre lindante llegó a ser, más tarde o más temprano, un enemigo. (p. 16.)

El talante belicoso del dominio de Olar es el primer aspecto a destacar como factor fundamental en la definición de las circunstancias vitales de los niños olarenses. En un entorno tan poco apacible, resulta difícil que los niños crezcan de forma adecuada. Prueba de ello es el hijo mayor del conde de Olar, el único de seis que destaca en la novela por su papel de continuador del linaje que forjará con el tiempo el reino de Olar: Sikrosio.

4.1.1. Ser niño en tiempos de guerra: Sikrosio

La infancia de Sikrosio no es documentada plenamente en la obra, en contraste con la de otros personajes a los que Matute dedica varias páginas. Sin embargo, la información proporcionada por la autora permite ponderar la influencia del ambiente convulsionado y agreste de Olar en el desarrollo del primogénito del conde:

Desde temprana edad, Sikrosio dejó bien sentado que no se trataba de una criatura tímida, paciente, ni escrupulosa en el trato con sus semejantes. Su valor y arrojo, tanto como su naturaleza, no conocían el desánimo, la enfermedad, la cobardía, la duda, el respeto ni la compasión. Pronunciaba estrictamente las palabras precisas para hacerse entender, y no solía escuchar, a no ser que se refiriesen a su persona o su caballo, lo que decían los otros. No detenía su pensamiento en cosa ajena a los lances de guerra, escaramuzas o luchas vecinales y, en general, a toda cháchara no relacionada con sus intereses. (p. 8.)

Sikrosio es el resultado de un ambiente violento, hecho que se constata en su agresividad y desconfianza hacia el prójimo. De su padre aprende a vivir en estado de alerta continua y

nunca recibe de él muestra alguna de cariño o ternura, pues su temperamento no se lo permite: "El conde de Olar era hombre adusto, poco dado a efusiones de ningún género, sin otra explosión de sentimientos visible que el restallar de su látigo". (p. 20.) Es, además, como tantos otros personajes de Matute, un niño huérfano de madre, por lo que no disfruta de cuidados maternos. El entorno familiar de Sikrosio es, por tanto, muy inestable, situación compartida con muchos otros personajes infantiles de la autora, según constata María Ángeles Jiménez Martín en el estudio citado en el capítulo anterior.²³⁵ En consecuencia, Sikrosio es, sobre todo, un niño solo,²³⁶ y la soledad lo acompañará hasta el último día de su vida:

La soledad parecía la verdadera Señora de Olar. La soledad, el acecho, la más penitencia necesidad de supervivencia en un cerrado círculo de ambición y pillaje. Desde que vino al mundo hasta que lo abandonó, no conoció otra cosa el primogénito del conde Olar. Ni tampoco imaginó pudiera existir algo más. (p. 34.)

La vida de Sikrosio responde al concepto de determinismo encontrado por Menéndez Lorente en varios de los relatos de Matute: la idea de que los adultos reflejan lo que fueron y recibieron de niños.²³⁷ Como se explicó en el capítulo anterior, esta creencia está ligada a la noción de "repetición de la vida",²³⁸ según la cual los actos adultos son una repetición de los de la infancia.²³⁹ Sikrosio muestra desde pequeño las características que anuncian al adulto que será: un ser cruel y despiadado. Sin embargo, Matute justifica en cierto modo estos rasgos negativos al responsabilizar al conde Olar de su aparición por la educación transmitida a su hijo: "Sin matanzas, Sikrosio no podía imaginar discusión razonable o reparto posible. No era, en todo caso, su culpa. En estos ejemplos y enseñanzas fue criado, y

²³⁵ Jiménez Martín, *Op. cit.*, p. 10.

²³⁶ Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 254.

²³⁷ *Ibidem.*, p. 265.

²³⁸ Berrettini, *Op. cit.*, p. 315.

²³⁹ Jiménez Martín, *Op. cit.*, p. 21.

no de otra manera". (p. 23.) Puede decirse entonces que el de Sikrosio es un determinismo educacional y social, pues cuando le toca el turno de asumir el poder de las tierras de Olar, se manifiesta como un regidor abusivo e irascible, como le enseñara su padre: "Sikrosio fue violento y borracho empedernido. Parecía no tuviese más empeño en esta vida que sembrar el descontento —y aun el terror— en toda la Marca, donde ejercía sin límites previsibles su opresivo dominio". (p. 35.) Además de su talante agresivo, Sikrosio destaca por sus tendencias libertinas y vulgares. En suma, como tantos otros niños de la obra de Matute, Sikrosio es una "víctima de sus mayores".²⁴⁰ Primero, por el entorno hostil en el que es obligado a crecer y además por la educación en el odio y el temor a la que ha sido objeto. Éste es el ambiente en el que crecerán, a su vez, sus hijos, los pequeños Sirko y Volodioso.

4.1.2. La infancia perdida por los deseos de venganza: Volodioso

Como padre, Sikrosio no destaca por su devoción y ternura hacia sus hijos. Además, los rasgos poco admirables que lo caracterizan harán difícil la infancia de sus vástagos: "No era agradable la existencia de estos dos niños, porque, dado el carácter de su padre, despertaban mucho odio por doquier" (p. 40). En contraste con su marido, Volinka, la madre de Sirko y Volodioso, es una mujer extrañamente piadosa y pacífica, aunque amargada por las desdichas de su vida conyugal. La mujer prodiga especial cariño a sus hijos e intenta librarlos del espectáculo de la vida promiscua de su padre. Sin embargo, Sirko y Volodioso serán privados muy pronto de la protección materna cuando sean obligados a ir a las dependencias de su padre para comenzar su entrenamiento militar. Esto sucede muy pronto para los niños en Olar, a la temprana edad de cinco años:

²⁴⁰ Fernández Fernández, *Op. cit.*, p. 165.

La Margravina había obtenido permiso, al fin, para comer sola con sus hijos — aún muy niños— en otra estancia. Pero cuando Sirko, el mayor, cumplió cinco años, Sikrosio la obligó a entregárselo. Desde entonces, con sus ojos estupefactos bajo la estrecha frente cubierta de pelo rojo y crespo, aquel robusto y pesado niño participó pasiva y taciturnamente de la promiscua vida de su padre. Lo mismo hizo con el segundo, Volodioso. Pero éste, aunque tan silencioso como Sirko, no era en modo alguno como su hermano mayor, que parecía ajeno a cuanto le rodeaba. Antes bien, sus enormes ojos grises, de un brillo singular, vencían el sueño para absorber, con sedienta fruición, el abigarrado mundo que su padre extendía ante su mirada. (p. 40.)

Sirko y Volodioso poseen distintos temperamentos y en cada uno repercute de distinto modo el contacto con su padre. Sirko, el mayor, es más un niño asombrado, espectador pasivo del comportamiento excesivo y vulgar de Sikrosio. Volodioso, por el contrario, está determinado a aprehender todo lo relativo a su progenitor. Por otra parte, el único aspecto de sus hijos que parece interesar a Sikrosio son sus cualidades guerreras: "Ambos niños dieron muestras muy pronto de gran capacidad y disposición para el manejo de las armas, lo que llenó de alegría al Margrave". (p. 41) En un entorno de guerra permanente, los niños no parecen ser apreciados más que por sus dotes militares.

El suceso más importante de la infancia de Volodioso es la muerte violenta de su madre a manos de su padre. Volodioso está presente cuando el horrible hecho tiene lugar, y le impacta de tal manera —su madre es la única persona a la que ama—, que jura vengarse de Sikrosio algún día. Comienza a odiar su padre y a partir de ese momento, la venganza será su motor y determinará en gran medida su camino hacia el trono del futuro reino de Olar:

Aquella escena no despertó demasiada indignación entre las duras gentes que la presenciaron. Solamente un niño de grandes ojos grises —el segundón, en quien nadie reparaba— contempló desde un rincón, atónito, cuanto sucedía. Amaba a su madre más que a otra cosa en el mundo —en verdad no amaba nada más—, y al presenciar el suceso, pese al vigor de sus gruesas piernas, sintió como si el suelo cediera bajo sus pies. Se deslizó hasta el suelo lentamente, con la espalda pegada a lo largo del muro. Sus ojos se clavaron en Sikrosio con odio tan profundo, que, aunque nadie podía suponerlo, en aquel instante nació la mala estrella del Margrave. Volodioso no olvidó jamás ese día. Juró vengarse de su padre: y bien cierto es que lo cumplió. (p. 42.)

Volodioso es el encargado de prolongar el linaje de Olar a pesar de no ser el hijo mayor de Sikrosio. Desde pequeño muestra una mayor astucia y curiosidad que sus hermanos, atributos que, junto al deseo irrefrenable de venganza contra su padre, determinarán con posterioridad su ascenso al poder, la expansión de sus tierras y el nacimiento del reino:

[...] la curiosidad de Volodioso fue una de sus más fructíferas cualidades. Junto a la fortaleza física y pericia en el arte de las armas, que le igualaban a sus hermanos, el segundón poseía cualidades que le distinguían de ellos: además de ser un excelente jinete [...] alentaba en su persona una inteligencia que, si bien tosca y sin cultivo, adivinábase despierta y vivaz. (p. 44.)

Además de los méritos propios, Volodioso llegará al trono de Olar porque es un niño predestinado. Matute adelanta su futuro —mucho antes de que la sucesión tenga lugar—, con un signo sobrenatural: un grupo de pájaros rodea a Volodioso y anuncian en su lenguaje a Almíbar —medio hermano de Volodioso del que se hablará más adelante—, que está destinado a convertirse en rey:

Pero veía claramente cómo Almíbar seguía con la mirada y la sonrisa el revoloteo y el piar —de pronto destemplado— de los pájaros. Al fin, éstos rodearon a Volodioso, se posaron en sus hombros y su cabeza y, suavemente, picotearon sus orejas y sus labios. Volodioso quedó inmóvil, casi aterrado en su estupor. [...] —Hermano —murmuró Almíbar, arrodillándose ante él—, los pájaros dicen que tu serás el rey de Olar. Prodigiosamente, desde aquel momento, los pájaros casi nunca le abandonaban: venían a su encuentro y saludaban con gritos que, aunque él no entendía, creía interpretar. (p. 52.)

Mas aún, el nombre de Volodioso sugiere un vínculo con los vocablos "volitivo" y "odioso", con los que Matute parece jugar para reforzar la idea de la personalidad del niño: su gran voluntad lo llevará a cumplir sus fines y será alguien odiado por eso. Y en efecto, con el tiempo, Volodioso logrará ser la cabeza de Olar y será tan aborrecido como su padre. Por su afán de poder y para consumir su revancha, Volodioso llegará incluso a cometer parricidio y fratricidio. Es una manifestación el cainismo, tan recurrente en la obra de Matute, reflejo de la experiencia de la Guerra civil.

Volodioso es aún muy pequeño cuando manifiesta su ambición del poder y su convicción de expandir los dominios de su abuelo. Su curiosidad exacerbada lo lleva a indagar sobre los territorios situados más allá de los límites de Olar y es en estas investigaciones cuando comienzan a gestarse sus afanes expansivos:

Alguna vez, el joven Volodioso se preguntó por qué razón ningún olarense se decidía —o al menos sentía curiosidad— por atravesar y conocer el mundo de más allá de las montañas Lisias. Esta falta de curiosidad era, para él, incomprensible. Según contaban vagabundos y caminantes [...], tras aquellas montañas, en su zona Sur, el sol brillaba sobre extensos y bien cultivados campos, abundaban las frutas y, sobre todo, las viñas [...]. Volodioso meditaba estos hechos y ardía su sangre. Era demasiado niño aún para tomar determinaciones de cualquier clase. Y como no era tonto, se daba cuenta de que si algún día quería llevarlas a cabo debía esperar. Se juraba entonces que su vida tomaría rumbos muy distintos a los conocidos en Olar. Se interesaba por cuanto había más allá de sus fronteras, preguntaba, indagaba, escuchaba todo cuanto sobre ello se decía. (p. 47.)

La templanza y paciencia de Volodioso para lograr sus objetivos son impropias de un niño de su edad, pero éste es precisamente el rasgo a destacar del personaje: es, como su padre, un niño sin infancia y una víctima de sus mayores: "Volodioso había crecido en un ambiente rudo, hostil y cruel. Desde muy niño, vio a su padre convertido en un barril de cerveza y embotamiento. Contempló sus abusos y su despotismo, fue testigo de su decrepitud y su estupidez". (p. 50.) Volodioso es un niño endurecido prematuramente: la influencia de su medio, el ejemplo de su padre, la muerte de su madre y sus deseos de venganza, aunados a su impetuosa naturaleza, lo convertirán en adulto antes de tiempo. Puede decirse entonces que Volodioso también refleja un determinismo educacional y social, pues el adulto que será tiene que ver con lo recibido en su entorno; sin embargo, en él también se encuentran rasgos de un determinismo natural, pues su temperamento desde pequeño es distinto al de sus hermanos —decidido y curioso— y eso definirá su acceso al trono.

Cuando tiene edad para ser investido caballero, a los dieciséis años, Volodioso ya ha madurado bien sus planes. La conspiración planeada en contra de su padre resulta un éxito,

y Sikrosio muere asesinado. El crimen le es adjudicado aunque no se tiene prueba alguna de ello: "Sikrosio fue degollado en su propio lecho, donde le sorprendió el asalto, completamente beodo. Malas lenguas dijeron —años más tarde— que fue la mano de Volodioso quien cometió el parricidio". (p. 60.) Volodioso también será el responsable de la muerte de sus hermanos, Sirko y Roedisio, a quienes había logrado engañar para que le ayudaran en la intriga con la promesa de colocarlos en el trono, al cual finalmente accede él.

El triunfo de Volodioso sobre Sikrosio extirpa de sí el último vestigio de la infancia — si aún quedaba alguno—. El niño dolido por la muerte sangrienta de su madre encuentra una última manifestación en el grito guerrero del recién proclamado rey, que clama cumplida su venganza:

Entonces, Volodioso besó la cruz de su espada y, alzándola después a un cielo que, de improvisto, se llenó de bandadas de pájaros, gritó; gritó de tal forma, que sofocó todos los ruidos, todos los lamentos y alaridos de victoria que poblaban el aire. Y en aquel grito se abrió paso la voz de un niño que decía: "Madre, ya estás vengada". (p. 60.)

Aunque ha logrado la corona, Volodioso ha pagado un precio muy alto: ha entregado su infancia para consumir su revancha.

4.1.3. Niños que no son niños: Roedisio y los hermanos Soeces

La niñez de Sirko y la de Roedisio, los hermanos de Volodioso, no ocupan más que un par de renglones en la obra, por lo que no existe material suficiente para estudiarlas a fondo. Sin embargo, resulta significativo el caso de Roedisio, cuyo nombre —como ya el de Volodioso— permite intuir alguna característica del personaje. El nombre "Roedisio" puede bien relacionarse con el término "roedor", especie de animales a los que generalmente se atribuyen connotaciones poco gratas. Y Roedisio no desmerece su apelativo, pues desde muy

pequeño se manifiesta como un ser despreciable: "En cuanto al pequeño, Roedisio, además de malvado era evidentemente imbécil". (p. 51.) Roedisio parece encajar muy bien en la idea de Matute de que hay niños que no son niños.²⁴¹ En esta definición también pueden encuadrarse a los primeros hijos de Volodioso, los hermanos Soeces.

La historia de los hermanos Soeces comienza con la condesa Soez, una amante de Volodioso a la que el monarca conoce cuando ella es todavía muy joven. De su relación nacerán seis hijos que, en contraste con su madre —una mujer seductora y apacible— sí harán honor a su nombre:

Llamábase el mayor Ancio. Le habían seguido Bancio y Cancio, que eran gemelos, y Dancio y Encio, pero éstos habían muerto. El menor era el peor de los cuatro. Único heredero de la auténtica y asombrosa belleza materna, le gustaba tanto como a sus hermanos robar, matar, atropellar y jugar a los dados, pero todo parecía hacerlo con sibilino candor y dulce sonrisa. Tan estúpidos y brutales se mostraban en todo instante, y sus risas —absolutamente desprovistas de matiz humano— resonaban hasta tan altas horas de la madrugada, que viéndoles y oyéndoles su padre no podía evitar revivir, en ellos, la aborrecida imagen del Margrave Sikrosio. Rodeados de sus lebreles y halcones, de sus sirvientes —tan groseros y sucios como ellos, y por añadidura ladrones—, eran aborrecidos por todo el mundo. (p. 71.)

Desde pequeños, los Soeces se manifiestan como seres sucios, vulgares y viles, además de brutales y poco listos. Estos niños decepcionarán mucho a su padre, pues ve en ellos el reflejo del suyo, Sikrosio. Sin embargo, cuando son puestos a prueba, Volodioso descubre que son buenos para las maniobras militares, motivo por el que los acepta bajo su tutela pues piensa que le servirán como soldados más adelante. Hay que recordar que las cualidades guerreras son las más apreciadas en un reino belicoso como Oiar:

El rey no se sintió en absoluto complacido con aquel envío. Desde un principio experimentó una irreprimible repugnancia por tan sucios y obtusos vástagos. Pero apenas comprobó que eran fuertes y muy bien dispuestos para el manejo de las armas, los entregó a su Maestro en tal menester. Pronto se confirmó que aprendían bien y rápido, y que el mayor daba incluso pruebas, si no de verdadera inte-

²⁴¹ Pita, *Op. cit.*

ligencia, si de una taimería páfida y poco común que le valió el sobrenombre del Zorro. Entonces los admitió y reconoció como sus hijos y, aunque en espera de alguna decisión más categórica sobre su futuro, los alojó en la herrumbrosa y húmeda Torre del Sur. (p. 73.)

Sin embargo, la misma naturaleza violenta de los Soeces que les permitirá ser buenos soldados, les ocasiona también problemas desde sus primeros años de vida. Los gemelos Bancio y Cancio, por ejemplo, se mutilan mutuamente durante una pelea entre ambos, en la que se atacan con gran saña:

En cierta ocasión —y siendo aún muy niños— arrojáronse el uno contra el otro animados por una misma idea entre las cejas y los dientes, de suerte que salieron de esta empresa cada uno con una oreja de menos. Esto es: Bancio había arrancado de cuajo la derecha de Cancio, cuando Cancio aún mordisqueaba la diestra de Bancio; y de esta guisa, estupefactos y doloridos, comprendieron la similitud prodigiosa con que se ponían en movimiento sus impulsos agresivos. (p. 182.)

En cuanto a los hermanos Dacio y Encio, sus instintos agresivos los llevan a morir muy pronto cuando intentan hacer daño a unos animales:

Los otros dos hermanos —Dacio y Encio— que siguiéronles en edad, habían muerto. Dacio, a causa de las desgarraduras que causara en sus carnes de infante un enloquecido mastín a quien el pequeñuelo, incautamente, intentara sacar los ojos con un punzón. Y Encio —algo más crecido que su difunto hermano— pereció miserablemente ahogado en una hedionda charca, por culpa del airado desplante de un raposo —animal que era muy ducho en atraer mediante ingeniosas trampas— a quien, sin cerciorarse previamente de su conformidad, destinaba idéntica suerte. (p. 183.)

Por otra parte, Furcio, el menor de los seis hermanos, es un ser extrañamente lascivo para sus seis años. Es el único que ha heredado la belleza de su madre, pero es tan vil y grosero como sus hermanos. Es un niño precoz en su desarrollo, por lo que parece tener más edad: "[...] revelóse este niño tan lujurioso como un mono, y a despecho de su tierna edad, tales inclinaciones podían apreciársele sin rebozo alguno y de forma muy evidente." (p. 183.)

La vida de los niños Soeces en el castillo no es placentera. Son casi ignorados por su padre, excepto en los asuntos de armas y entrenamiento militar. Sus habitaciones son las

menos agradables de todo el castillo y además el pequeño Furcio tiene que vivir escondido pues aún no tiene edad para presentarse a su padre. A Volodioso le molesta la presencia de los niños pequeños y sólo le interesan cuando muestran edad para comenzar su formación militar. A pesar de que Matute da cuenta detallada de la naturaleza envilecida de los Soeces, no deja de hacer notar que a pesar de todo son niños marginados, y muestra un atisbo de compasión hacia los repulsivos muchachos:

Pese a que para nadie era un secreto las indigentes condiciones de sus departamentos —un verdadero nido de suciedad, inclemencia y abandono—, lo cierto es que el conde Tuso, encargado de su alojamiento y educación —por llamar a esto último de algún modo—, no proveía como era debido las necesidades de los príncipes, en verdad postergados. Cualquier soldado distinguido en sus campañas merecía más atenciones por parte del rey que aquellos desdichados pelirrojos. (p. 187.)

Matute llama la atención además sobre la relación paradójica entre los gemelos Cancio y Bancio: como no son niños queridos sino por el contrario, muy odiados por todo el mundo, parecen encontrar en su vínculo fraterno una suerte de sustituto afectivo. A pesar de sus constantes peleas y la animadversión que en apariencia se profesan, siempre se les ve juntos y entre los dos maquinan muchas de sus fechorías. De alguna manera y a pesar de su esencia artera y maligna, Matute encuentra en ellos una básica necesidad de amor que es de alguna manera satisfecha por su relación, la cual les permite también trascender las condiciones adversas del entorno:

Bancio y Cancio, aun resistiendo heroicamente, como baqueteados cueros, a tiros, cortes, humedades, sequías, latigazos y tensiones, nacieron escuálidos; y su piel amarilla, cubierta de pecas, en nada recordaba la lozanía de las manzanas. No obstante —unos hablaban de su mutuo y extraño afecto, otros de una misma sustancia venenosa—, lo cierto era que resistían, con nervio indomable, con huesos más duros que lanzas, todo rigor, inclemencia, despego y crueldad circundante. No eran amados, y lo sabían. Así, entre insulto e insulto, de amenaza a amenaza, de golpe a golpe, enviábanse quizá briznas de un tímido —tanto que ni sabía nacer— y fraternal amor. Pero estas cosas ¿quién podía asegurarlas? Nadie. Y menos que ninguno, ellos. (p. 188.)

La turbulenta infancia de los Soeces anuncia la vida adulta que llevarán. En este caso, puede hablarse más de un determinismo natural, pues en realidad los hermanos nunca han sido niños, por lo que en ellos no es posible encontrar una transición entre la etapa infantil y la madurez. Como su infancia, todos encontrarán muertes violentas y significativamente, tres de ellos a causa del cainismo. Ancio y Furcio caerán bajo la espada de su medio hermano Gudú después de una lucha encarnizada por el trono de Olar; y Cancio matará a Bancio porque cree que su hermano lo ha traicionado. Es reveladora la siguiente expresión que describe el momento en que Gudú pelea cuerpo a cuerpo con Ancio: "[...] Ancio y Gudú luchaban con saña, como sólo dos hermanos son capaces de atacarse en este mundo". (p. 337.) Sin duda, otra manifestación clara de la filtración de la guerra fratricida española en la obra.

4.1.4. La infancia enterrada por voluntad de venganza: Ardid

Ardid es el personaje femenino con más peso en la obra, tal vez el verdadero hilo conductor de la historia —aunque el título haga referencia más bien a su hijo, Gudú—. Ardid aparece en la novela cuando Volodioso decide incursionar en las tierras del Sur para expandir los dominios de Olar. Las tropas guerreras del este rey belicoso sembrarán la desolación y el terror a su paso, sin excluir las propiedades del barón Ansélico, padre de Ardid. Ardid es muy pequeña todavía cuando su padre sufre la invasión del ejército de Volodioso: "Cinco años tenía esta criatura cuando llegaron a tierras de Ansélico malas nuevas portadoras de la invasión inesperada del lejano rey de Olar". (p. 90.)

El dominio del barón Ansélico es, en oposición al reino de Olar, una tierra hermosa y rica, por lo cual despierta la codicia de Volodioso. Aunque el barón ostenta características

similares a las de Volodioso —como la ambición, la obstinación y la arrogancia— es, en cambio, un padre amoroso, en especial con su pequeña hija. La niña es muy apreciada por el barón y sus tres hermanos mayores, quienes redoblarán las atenciones hacia la niña al morir su madre, cuando Ardid cuenta tan sólo tres años de edad:

Tenía Ansélico tres hijos varones, robustos, turbulentos y buenos catadores de vino como él. Y con gran diferencia de edad, una hijita a quien todos adoraban, pues era lista y graciosa como una ardilla. Añadíanse a estos dones personales la triste circunstancia de que la madre murió cuando la niña contaba apenas tres años, y, acrecentada por tan malaventura, la escondida ternura de padre y hermanos se centró totalmente en ella. (p. 29.)

El entorno de protección y cariño que envuelve a Ardid, sin embargo, es destruido con la llegada de Volodioso a sus tierras. El barón Ansélico y sus dos hijos varones se ven obligados a tomar las armas para defenderlas, no sin antes asegurar la integridad de la pequeña Ardid: el cuidado de la niña es entregado a un anciano muy respetado en la corte de Ansélico, llamado por todos el Hechicero:

Cuando llegó la devastadora noticia del avance de Volodioso y su ejército hacia tierras de Ansélico, éste llamó aparte a su Maestro Hechicero y le dijo: "Grandes luchas, de incierto resultado, se avecinan. Tengo, como sabes, tres hijos varones, adiestrados en el honor y la espada, y conmigo los llevaré para que cumplan con su deber. Pero a mi hijita, quiero preservarla de todo mal. Dime, pues, qué debo hacer para protegeros a ti y a ella de toda calamidad, pues desde este momento te nombro su Guardián". (p. 95.)

El anciano Hechicero experimenta un profundo cariño hacia la pequeña Ardid, nacido con el descubrimiento del interés de la niña por la ciencia y las artes ocultas. Ardid observa un avance tan asombroso en esos ámbitos, que el anciano confirma que es un ser especial: posee los "ojos de goteo estelar o lunar", es decir, una inteligencia portentosa y la capacidad para ver más allá de la realidad aparente. A partir de este punto, Matute establece la naturaleza especial del personaje y comienza la introducción de los elementos mágicos que serán comunes a lo largo de la obra:

En verdad, quedó maravillado de la rara y aun prodigiosa inteligencia de tan menguado ser. No sólo había aprendido a leer y escribir ella sola —meramente oyendo y observando a sus desaplicados hermanos—, sino que a partir de aquel día y bajo sus enseñanzas, a los cinco años conocía el latín, algo de griego, amén de ciertos conocimientos de geografía y botánica. Y aún más: la inició —vista la fruición de la niña en aprender— en otras disciplinas y atisbos que iban más allá de la astrología y las matemáticas, materia en que, por otra parte, dio evidentes muestras de aprovechamiento. Y al fin llegó al descubrimiento maravilloso: en el fondo de sus redondas y bellas pupilas, aquella niña poseía la luz especial y muy raramente concedida —de milenio en milenio— a ciertos seres: la luz secreta y prodigiosa que proviene del ardiente Goteo Estelar. (p. 47.)

Al ser nombrado guardián de Ardid por el barón Ansélico, el anciano Hechicero liga de forma irremediable su destino al de su discípula. Una vez que las huestes de Volodioso entren al país, él y la niña se esconderán en una gruta cercana al castillo y ahí aguardarán hasta pasado el peligro. Antes de acudir a su bien planeado refugio, Ardid se despedirá de su padre y hermanos, una ocasión más para que éstos demuestren el gran cariño que tienen por la niña:

Llegado este desdichado instante, su padre y hermanos la besaron, y con mucho pesar la despidieron. Y precisa señalarse —pese a desvelar con ello la pudorosa intimidad de tan rudos guerreros—, que temblaban sus labios con mucha emoción al hacerlo. Entonces, el hermano menor, aquel rubio y fiero niño, a quien la suerte destinó morir horrorosa, aunque digna y altivamente junto a su padre, dijo: "No olvides llevar contigo el soldado que te fabriqué". "No lo he olvidado", respondió la pequeña: y extrajo del cofre un soldadito tallado en madera, cuyas piernas y brazos mediante ingeniosas cuerdas, podían moverse con gracia". (p. 98.)

El pequeño soldadito hecho por su hermano es el único juguete de Ardid y el primero que aparece en la novela. Este hecho es muy significativo pues llama la atención sobre los niños carentes de espíritu lúdico que hasta ese momento han llenado las páginas de la historia: ni Sikrosio, ni Volodioso, ni los Soeces, son niños que jueguen o que posean juguetes. Además, tampoco los niños olarenses han disfrutado del trato cariñoso que Ardid recibe de su familia. Sin embargo, Ardid no disfrutará mucho tiempo de su pequeño muñeco. En un principio, bajo la protección de la gruta y en compañía de su maestro parece conservar to-

davía algo de su niñez, pues a pesar de sus circunstancias adversas, juega despreocupada con su soldadito. Mientras tanto, el Hechicero, pasados los albores de la batalla, llora al descubrir las calamidades que han caído sobre el barón Ansélico y su dominio:

Sólo cuando la humareda se esponjó y huyó hacia el Este, se hizo visible entre tanta ruina la bandera de Olar con sus odiadas enseñas en la torre más alta del castillo, y ensartadas en lanzas, se recortaban contra el cielo las cabezas de Ansélico y su hijo menor. [...] El corazón del Hechicero desfalleció y, lívido, cayó cuan largo era [...], gimiendo como un pájaro a quien arrebataban su nido. La niña, que dentro de la cueva se entretenía jugando con el soldadito fabricado por su hermano, contempló con estupor aquellas inusitadas demostraciones. (pp. 99-100)

Cuando el hechicero explica a Ardid la forma cruel en que han sido derrotados por Volodioso y ella constata con propios ojos lo sucedido a su padre y su hermano, pierde su infancia de forma súbita. Es otro caso de "endurecimiento prematuro",²⁴² reafirmado por el deseo de venganza que nace dentro de sí. A partir de este momento, las motivaciones de Ardid girarán alrededor de la revancha contra Volodioso, lo que determinará el devenir de la novela:

La niña le escuchó atentamente, sentada en sus rodillas. Y cuando al fin comprendió cuanto había ocurrido, salió corriendo y se detuvo, muda y pálida, a la entrada de la gruta. Lo primero que distinguió en el ansiado cielo fue a silueta de dos cabezas que negreaban sobre el camín del crepúsculo. [...] Estuvo ahí, con ambas manos apretadas en los espinos que hasta entonces la ocultaban, sin sentir el dolor ni la sangre en sus dedos. Y, transcurrido un tiempo, cuyo silencio azotaba sólo la ira del mar, dio pruebas de ser —si bien que la única— muy auténtica heredera de una indómita como dura estirpe. Con sus labios gordezuelos tan blancos como jamás se viera antes, se sentó en la hierba y, sólo entonces, cerró los ojos. Ni una sola lágrima brotó de ellos y jamás nadie la vio llorar aquellas muertes [...].

—No llores más, Maestro —dijo, al fin—. Yo te juro que, un día u otro, nos vengaremos de Volodioso. (p. 101.)

El endurecimiento que ha llevado a Ardid a dejar de forma intempestiva su niñez se manifiesta por primera vez en su contención emocional ante la horrible muerte de su padre y

²⁴² Menéndez Lorente, *Op. cit.*, p. 270.

hermano y en el tono imperativo y la frialdad con la que pide a su anciano maestro recuperar las cabezas de su padre y hermano para enterrarlas: "[...] Haz lo que te ordeno —respondió Ardid, por todo comentario. —Baja esas cabezas". (p. 102.)

Como un acto simbólico del crecimiento anticipado que ha sufrido, Ardid entierra su único juguete, el soldadito que su hermano le había hecho, en la tumba de las cabezas de su padre y hermano. Ardid es consciente de la brevedad de su niñez, pues sabe que no ha podido jugar lo suficiente y aunque apenas tiene cinco años, ha perdido la capacidad para hacerlo:

En tanto, Ardid había bajado al llano. Recogió unas cuantas flores silvestres, que azuleaban cándidamente entre cenizas y muerte, y de regreso a la cueva las depositó con gran cuidado en la misera y mal cavada tumba. Luego, tomó el soldadito de madera, lo contempló con ojos pensativos y lo enterró al lado. "Tuve poco tiempo para jugar contigo —murmuró—. Ahora ya es tarde para recuperarlo". (p. 103.)

Ardid entierra su infancia con el soldadito, acto que se asemeja al del personaje principal de "El niño al que se murió el amigo", de la colección de cuentos *Los niños tontos*. En este relato, el niño protagonista crece súbitamente al enterarse de la muerte de su amigo e inicia una búsqueda "que culmina con el desprecio de los juguetes, símbolo de la infancia perdida [...]".²⁴³ Ardid es también, como lo fuera Volodioso en su tiempo, una víctima de los adultos, responsables de las situaciones desafortunadas que ha tenido que vivir; y como para él, también la venganza será su motor primordial. Sin saberlo, Ardid se parece mucho a su enemigo.

Muy pronto demostrará Ardid que ya no es una niña en su interior, aunque en su exterior así lo parezca. Su prematura sensatez se manifiesta muy pronto en las firmes decisiones que toma para mantenerse a salvo mientras espera el momento de cumplir su venganza

²⁴³ *Ibidem.*, p. 269.

contra Volodioso. Los papeles se invierten y toca el turno a Ardid de dirigir a su maestro en sus nuevas acciones, encaminadas a lograr la supervivencia de ella y su maestro:

Éste es un mal lugar para vivir, Maestro. Volvamos al castillo, y allí, de alguna manera, podremos arreglarnos mejor. [...] Pero grande fue su desolación al contemplar de cerca las humeantes ruinas de lo que fuera recia y aun bella fortaleza: todo lo que de valor hubo allí fue saqueado por las huestes de Volodioso, y tan sólo muerte, despojos y miseria les rodeaba. No obstante, el Torreón principal parecía mejor conservado que el resto.

—Aquí, por lo menos, podremos guarecernos de la lluvia, el frío y el viento
—resumió Ardid, dando muestras de mucha sensatez. (p. 103.)

Ardid vivirá entre las ruinas del castillo abandonado de su padre junto a su maestro Hechicero. Él será la única compañía de la niña, además del Trasgo del Sur, personaje con el que Matute introduce la fantasía del subsuelo en la obra. Gracias a sus ojos de goteo estelar o lunar, Ardid logra ver al Trasgo. No todos los seres humanos pueden establecer contacto con estos personajes, pero la naturaleza especial de Ardid sí se lo permite. El Trasgo del Sur se horroriza al creer que la niña puede verlo por su avanzado estado de "contaminación", término que refiere a la pérdida de poderes que sufren los seres del subsuelo por amar a un ser humano o beber su vino. El trasgo es un borracho empedernido y teme estar ya muy contaminado por su afición a la bebida, pero se tranquiliza cuando descubre el don de la pequeña Ardid:

—¡Ah, Maestro, qué descubrimiento tan grande! Ahora atino a comprender que mi contaminación no es tan grave ni muchísimo menos: pues si la niña puede ver mi subterráneo y sus resplandores —que no sufren contaminación alguna—, es que posee en el fondo de los ojos el Goteo Lunar (cosa que me pasó por las mientes y que estúpidamente deseché, por demasiado extraordinario: sólo se concede una vez cada milenio, siglo más siglo menos). De modo, que aun en el caso de que yo me hallara en estado de prístina pureza, ella me habría visto igualmente aquel día en la viña. Y en cuanto a ti, huelgan explicaciones, puesto que sufres a tu vez una suerte de contaminación de nuestra sustancia. Por todo lo cual, amigo mío, te ruego me alcances unos traguitos para celebrarlo. (p. 120.)

El Hechicero y el Trasgo del Sur serán la compañía y los maestros de Ardid hasta el final de sus días, además de sus cómplices en sus afanes reivindicatorios. Durante el tiempo que

comparten los tres en el Sur, Ardid disfruta de una época de bonanza cercana a la felicidad: "Fueron aquellos tiempos, verdaderos tiempos felices. Aunque ellos no lo supieran entonces. Sólo al cabo de años y años, los recordarían como una época muy hermosa, aunque ya imposible". (p. 121.) Sin embargo, la idea de venganza nunca abandona la mente de Ardid y éste es el principal síntoma de su niñez perdida. El maestro y el trasgo le ayudarán a urdir el plan que la llevará a tierras de Olar, donde la niña conseguirá desposarse con Volodioso mediante una serie de argucias y engaños. Para lograrlo, Ardid hará uso de su prodigiosa sabiduría, ganada gracias a las enseñanzas tanto de su maestro como del trasgo. A sus escasos años, es una niña extraordinariamente sabia:

En tanto que el Trasgo aprendía de la niña, y el Hechicero del cultivo y cuidado de la viña, la niña aprendía del Trasgo muchas cosas. Y entre lo que éste aprendía y lo que su Maestro le enseñaba, a los seis años era la criatura más prodigiosa en conocimientos que pueda imaginarse. (p. 122.)

Como sólo cuenta siete años en el momento de presentarse ante el rey de Olar, Ardid hace gala de todos sus recursos para hacerle creer que es mayor: llega hasta la corte montada en un caballo y cubierta con un velo, el que sólo se quitará hasta después de finalizada la ceremonia nupcial:

Apenas terminó la ceremonia [...], todas las campanas de la ciudad voltearon. Y entre el alborozo general, el rey alzó los brazos, tomó por la cintura a Ardid y la bajó, por fin, del caballo. Entonces, al verla en el suelo y comprobar que apenas alcanzaba más allá de sus rodillas, una gran ira le llenó, y, desenvainando la espada, gritó, rojo de furor:
—¡Bellaco, embustero viejo! ¡Sinvergüenza, maldito, que me has casado con una enana! (p. 148.)

Pasada la primera sorpresa por la estatura de Ardid, Volodioso escucha las sagaces explicaciones de la niña y acepta conservarla como esposa en el palacio hasta que tenga edad para cumplir con sus obligaciones maritales. Mientras tanto, da ordenes a su consejero para que

aproveche los conocimientos de tan peculiar ser para el beneficio y enriquecimiento de su reino. De esta manera, a sus cortos siete años, Ardid se convierte en la más joven reina:

—Tuso, siempre que te sea preciso, guíate por los grandes conocimientos de nuestra sabia reina. Por lo demás, guardadla bien, hasta que tenga edad de darme un hijo. Y cuando este día llegue, avisadme, pues tal vez para entonces, entre una cosa y otra, la haya olvidado. [...]
Así se hizo; y de este modo, la pequeña Ardid se convirtió, a los siete años de edad, en la reina de Olar. (p. 150.)

Ardid ha demostrado una astucia y perspicacia impropias de tan poca edad. Sin embargo, hay que recordar que es una niña especial y por añadidura endurecida prematuramente. Al casarse con Volodioso ha cumplido la primera parte de su plan de venganza, que culminará cuando su hijo Gudú sea coronado rey. Mientras tanto, Ardid se mantendrá a la sombra en el castillo de Volodioso, a la espera de hacerse mayor para consumir su revancha:

A decir verdad, como reina, Ardid sólo disfrutaba el nombre. No estaba aún preparada para todo aquello que su pequeño y ambicioso corazón anhelaba, tanto en cuestiones de venganza como de poder. "Destruiré a Volodioso; y mi hijo será el rey más grande de cuantos el mundo ha conocido —soñaba—. Mi familia quedará vengada: mi sangre llevará la corona del que arrebató la vida a mi padre y mis hermanos y, a mí, todo lo que poseía en la tierra." (p. 151).

Su labor primordial durante este tiempo será la de espiar la actividad del castillo —ayudada por el Trasgo— para hacerse de información útil para sus fines, mientras asesora al consejero Tuso para mejorar la economía del país:

Con mucha frecuencia, el Trasgo del Sur trepaba por los pasadizos del castillo, y tomando la ruta de los tiros de la chimenea, entraba en la cámara de Ardid. Entonces, organizaban ambos grandes correrías y juegos a través de chimeneas y subterráneos pasadizos: y de este modo, la pequeña oía cuanto se hablaba en la Corte, cuanto se urdía, decía o criticaba a sus espaldas. Y todo lo guardaba en su prodigiosa memoria para utilizarlo cuando fuera conveniente. (p. 154.)

Ardid maneja a la perfección las poco nobles artes del engaño y la mentira —habilidades generalmente atribuidas a los adultos—, como puede comprobarse en el éxito del plan urdido contra Volodioso y en la hipocresía con la cual la joven reina se maneja en la corte.

Aunque el consejero Tuso no es de su agrado y las damas de la corte le parecen tontas y superficiales, su trato hacia ellos es siempre amable y cordial porque así conviene a sus fines:

Y siempre animada por los idénticos propósitos y sentimientos que hasta ahí la llevaron, aunque el Consejero Tuso le inspiraba repulsión, ella fingía amistad hacia él [...]. Y aunque las damas que la visitaban la llenaban de irritación y hastío, no mostraba ante ellas este sentimiento: con todas aparecía amable, juiciosa y correcta en sus modales, de forma que si ninguna podía considerar que había ganado su estima y confianza, tampoco podía creer que resultaba desagradable a la reina. (p. 155.)

Cuando apenas ha cumplido trece años, Ardid se presenta ante el rey con actitudes seductoras para iniciar su vida marital. Aunque es aún muy joven, muestra un precoz desarrollo y a Volodioso le parece muy atractiva: "[...] observando detenidamente a la reina, [Volodioso] dio en pensar que, efectivamente, no era en modo alguno una niña. La juzgó alta y muy bien proporcionada, amén que semejaba toda ella una hermosa fruta". (p. 166.)

Además, Ardid parece estar muy bien informada en cuestiones de amor:

Y efectivamente, el rey comprobó que Ardid no era solamente una mujer, sino de las más suaves, astutas y ricas en recursos de amor —cosa que, a decir verdad, le era a Volodioso cada día más necesaria—. Con lo que, como es presumible, quedó sumamente complacido. (p. 168.)

A partir de entonces, Volodioso y Ardid compartirán el lecho hasta engendrar a Gudú, en quien la reina pondrá sus esperanzas para continuar con su revancha. Ardid se muestra muy satisfecha al conocer su embarazo, pues sabe que éste será el único hijo legítimo del rey de Olar y, por tanto, el heredero al trono. Sus planes parecen caminar muy bien, sin embargo, todo está a punto de perderse porque en una jugarreta del destino, Ardid se enamora de Volodioso. En un ataque de celos, Ardid desenmascara a una mujer que su marido ha llevado a Olar como trofeo de guerra desde el Este, y a quien ha tomado como concubina. La mujer está a punto de asesinar al rey y Ardid, en lugar de dejarla acabar con el que siempre

ha considerado su enemigo, la detiene. Después, la ayudará a escapar del reino, lo que originará la ira de Volodioso y su confinamiento en una de las torres del castillo, donde Ardid tendrá que vivir aislada muchos años:

Entonces el rey perdió toda la paciencia que le quedaba, y llenándose de furor como de un vino más poderoso que ninguno, llamó a grandes voces venir la Guardia, y ordenó que la reina fuese encerrada de por vida en la Torre Este. Y que jamás oyera hablar de ella. Luego, llamó a su hermano Almíbar —por ser el único en quien confiaba, y por haberlo dotado de soldados muy bien dispuestos y aguerridos—, y díjole:

—A ti te confío el cuidado de esa arpía, a quien no mando decapitar por dos únicas razones: primero, porque sus consejos son necesarios para la economía del país (y en su encierro, deberá seguir proporcionándolos); segundo, porque está a punto de traer al mundo un hijo mío, y nadie sabe aún cómo será. [...]. No quiero oír su nombre en lo que me resta de vida. Y cuando el hijo que lleva —si es varón— tenga edad de presentarse a mí —y juicio suficiente para responder a mis preguntas, y fuerza para manejar la espada—, me lo traéis; y si veo en él alguna cosa buena, lo tendré conmigo. Y si no, decidire a tiempo cuál será su destino. (p. 180.)

De esta forma, Ardid ha dado un vuelco a su bien tramado plan de venganza, debido a su sentimiento amoroso hacia un hombre que debía odiar. Su debilidad la llevará a vislumbrar el amor como una emoción perniciosa, hecho que determinará en muchos sentidos la vida de su hijo Gudú:

—¡Ay, niña mía!— dijo al fin el viejo, secándose las lágrimas con el borde de la túnica—. ¿Qué te ha trastornado de tal guisa? ¿Cómo no cumpliste estrictamente un plan tan bien trazado, y dejaste vivir y colear a tu verdugo? ¿Qué es lo que falló?

—Dejemos eso —dijo Ardid, con evidente desazón—. ¡Ya pasó el maleficio!

—¿Maleficio? —se asombró el viejo—. No sabía que en este castillo alguien poseyera (descontados el Trasgo y yo) tales conocimientos.

—No se trata de un maleficio a vuestro uso —dijo Ardid, sino un maleficio que suele atacar a infinidad de seres humanos. Pero dejemos eso, os lo ruego: ya pasó. Por contra, la maligna raíz de ese mal se ha convertido en poderosa rama, de muy distinta y más eficaz especie; el odio.

—Entiendo, entiendo— dijo entonces el anciano—. Le amasteis. (p. 195.)

4.1.5. La infancia manipulada: Gudú

Ardid permanecerá prisionera en el castillo y ahí dará a luz a su hijo Gudú. En contraste con la infancia de otros niños en la novela —en la que la madre está ausente o muere cuando sus hijos son muy pequeños—, la niñez de Gudú —y su vida entera— estará marcada por la fuerte presencia de Ardid. Incluso antes de su concepción, Gudú está predestinado por los deseos de venganza de su madre, quien no ve otro futuro para su hijo que el de ser rey. Aunque Ardid amará a su hijo, será mayor su anhelo de verlo en el trono de Olar para resarcir las múltiples afrentas que ha sufrido de Volodioso, circunstancia que la cegará y convertirá a Gudú en un simple instrumento de su revancha:

[...] en la actualidad, sólo llenaba sus pensamientos el pequeño Príncipe, en quien había reunido toda la capacidad de amor y esperanza de que era capaz. Hacerlo rey era, pues, su única ambición y anhelo en este mundo. Y por ello, se veía capaz de cualquier cosa. (p. 205.)

Ardid y el trago creen ver en Gudú el mismo don que ella ha recibido: el de los ojos de goteo estelar. Sin embargo, el niño no da muestras de percibir al Trago, hecho que revela su ausencia: "A pesar de todos los vaticinios del Trago sobre sus ojos, el pequeño Gudú jamás dio muestras de enterarse de su presencia". (p. 209.) Aunque no posee las cualidades especiales de su madre, Gudú muestra otras características que hacen de él un ser peculiar. Resalta en especial su mirada, demasiado incisiva y analítica para su corta edad, característica que lo asemeja a su padre Volodioso: "Por contra, la vista de Gudú era aguda para todo lo demás. Encaramado al antepecho de la ventana, distinguía claramente cuanto se ofrecía a su escrutadora mirada". (p. 209) Desde su nacimiento, Gudú mostrará rasgos de precocidad que se acentuarán con el tiempo: "[...] La reina dio a luz, sin complicaciones de ninguna clase, a una criatura robusta y de abundante pelambre negra —que, al decir de las mucha-

chas, no era corriente lucir en recién nacidos—". (p. 193.) Aprenderá a estar de pie y a correr antes de lo previsto para los niños de su edad: "El niño aprendió muy pronto a mantenerse sobre sus piernas, largas y firmes, y mucho antes de lo acostumbrado aprendió a corretear sin ayudarse de manos y rodillas". (p. 208.) Además, su robustez y salud serán extraordinarias, a pesar de las precarias y poco higiénicas condiciones del castillo de Olar:

Era una criatura de aspecto tan robusto que, aun a pesar de la palidez de su piel —como criatura crecida a espaldas del sol [...]— presentaba un aspecto tan fuera de lo común —los niños de las damas cortesanas solían crecer enfermizos e incómodos entre refajos y puntillas—, que hubiérasele tomado por un campesino, a no ser por la pulcritud de las dos doncellas que de él cuidaban. (p. 210.)

Además, desde muy pequeño también, Gudú evidencia su naturaleza agresiva y poco respeto hacia el prójimo, características que se reflejan en su rostro, demasiado fiero para sus pocos años: "Sus ojos inquisitivos parecían taladrar cuanto miraban, y había una especie de fiera en su semblante totalmente impropia en un niño tan pequeño." (p. 210.)

Gudú crecerá sin lujos de ningún tipo en las habitaciones de su madre. Cuando tiene apenas tres años, aprovecha los descuidos recurrentes de la guardia que se encarga de mantener su cautiverio y se aventura por los pasillos y recovecos del castillo. Nadie cuidará sus andanzas, pues a pesar de ser amado por Ardid, el Trasgo y el Hechicero, éstos están tan imbuidos en sus propias obsesiones y preocupaciones que no notarán su ausencia. Así, Gudú explorará a sus anchas el castillo y su presencia será notada por algunos sirvientes y soldados, sin saber que se trata del pequeño príncipe. Como manifestación de su salvaje esencia, el niño tomará por costumbre lanzar objetos a la gente que encuentra a su paso, por lo que recibirá a cambio maltratos:

[...] su presencia empezó a hacerse notar por criados y soldados, y tomándosele por el hijo de alguno de ellos, en más de una ocasión recibió un puntapié en sus tiernas posaderas: humillación correspondida con mordiscos que, a su vez, mostraban un desarrollo y una fiera en la dentadura del niño equiparable a su puntería. (p. 211.)

Así, la infancia de Gudú transcurrirá en el olvido y el maltrato de los habitantes del castillo, incluyendo sus medios hermanos los Soeces. Sin embargo, encontrará protección en Predilecto, otro de sus medios hermanos, caracterizado por su buen corazón y su sentido de justicia: "—No me importa quién sea —dijo Predilecto—, y si es cierto lo que dices, mi hermano es, y como hermano lo he de defender y respetar". (p. 216.). La estancia de Gudú en el castillo será un poco más placentera gracias a Predilecto, a quien el pequeño seguirá como un cachorro fiel. Predilecto a su vez le tomará mucho cariño, y será el único por el que sienta verdadero amor fraterno. Este vínculo contrasta con los malos tratos de los Soeces, para quienes el niño es una pequeña amenaza en su carrera al poder.

Por otra parte, Gudú vivirá ignorado por Volodioso, quien de hecho no sabe de su nacimiento pues con el tiempo se ha olvidado de la reina Ardid y de su embarazo. Además, Gudú aún no tiene la edad suficiente para demostrar sus cualidades guerreras, momento en el que podría ser llevado a la presencia de su padre como él mismo lo ordenara al determinar la reclusión de Ardid en la Torre Este del castillo. Por este motivo, cuando se plantea la sucesión al trono, Volodioso sólo piensa en los hermanos Soeces y Predilecto, es decir, sus hijos conocidos:

[...] Volodioso no se acordaba ni por asomo del último y menor de sus hijos — que además era el único habido de matrimonio y, por tanto, legítimo—. Este hijo contaba entonces cuatro años de edad. Pero no lo había visto nunca, y sabido era que a tal edad, Volodioso no distinguía un niño de una gallina. (p. 88.)

El rey no ha tomado todavía una decisión acerca de este asunto, cuando sufre un accidente mortal que precipita la resolución del problema, circunstancia que Ardid se encarga de inclinar a su favor y el de su hijo Gudú:

Existía una remota tradición —que no ley—, usada a la sazón por otros monarcas, que decidía y daba como válido sucesor, en casos semejantes, a aquel sobre cuya cabeza se posara la mano del monarca moribundo.

[...] ya con gran fatiga, el rey levantó al fin la mano y la avanzó, con indudable intención, hacia la inclinada cabeza de su hijo Predilecto. Pero aún no se había posado en sus brillantes y suaves cabellos, cuando sucedió algo totalmente imprevisto: de bajo las coberturas del lecho, entre las pieles, emergió una cabeza hirsuta, oscura y rizada — que mucho recordaba, en verdad, a la de Volodioso en su juventud—. Y unas torpes manos infantiles alcanzaron una pelota azul que, surgida a su vez del mismo lugar, y dando botes, pretendía huir de ellas. La cabeza del niño se alzó entonces, con tal oportunidad y precisión, que la mano ya casi inerte del rey se posó en ella. Y en ninguna más.

La reina se volvió entonces a todos los presentes [...]. Con voz llana y suave, pero indudablemente firme, dijo:

—El Príncipe Gudú, único hijo legítimo de nuestro amado y difunto rey Volodioso, ha sido por él designado, como todos los aquí presentes hemos podido presenciar, sucesor a la corona de Olar. Así se cumplirá, a fe mía, y pongo a todos por testigos. Pues juro defender sus derechos, si preciso fuera, tanto con la razón como la espada. (pp. 232-233.)

De esta forma, Gudú se ha convertido en el heredero de la corona de Olar, aunque su hermano Predilecto era el verdadero elegido de Volodioso. El pequeño príncipe ha cumplido con el destino marcado por Ardid desde que la reina decidió convertirlo en su instrumento vengador. Las manipulaciones de Ardid, sin embargo, no han concluido. La mayor y fundamental será la extirpación de la capacidad de amar de su hijo, con el objeto de asegurar su acceso al trono una vez cumplida la edad necesaria para ello. En este sentimiento ve Ardid un obstáculo para el desempeño de un buen soberano, y basada en esta idea, condiciona a su hijo a no amar a la corta edad de seis años:

—Queridos, ha llegado el momento de tomar una importante decisión respecto a Gudú. Y no es otra que el asegurarle de forma rotunda y definitiva la corona y el esplendor del reino. Y como las enseñanzas por vosotros recibidas y mi propia experiencia me han mostrado, una condición indispensable se ha hecho muy patente para dotarle en este aspecto de una especial virtud. [...] la cuestión es simple y complicada a la vez, y para ello necesito imprescindiblemente de vuestras artes y sabiduría. Trátase, lo digo de una vez, de incapacitar totalmente a Gudú para cualquier forma de amor al prójimo. (p. 242.)

El hecho de arrancarle la facultad de amar implica también imposibilitar a Gudú para experimentar cualquier tipo de afecto o incluso la amistad. También implica la privación de la posibilidad de llorar, con la advertencia de que si por alguna razón derramara una lágrima,

su vida y su reino desaparecerían para siempre. Todo esto le parece a Ardid poco con tal de convertir a su hijo en el más grande rey del mundo. Renuncia incluso a la posibilidad de ser amada por Gudú con tal de conseguir sus fines. Así, ayudada del Hechicero y el Trasgo del Sur, realizarán un ritual mágico mediante el cual encerrarán el corazón de Gudú en una copa de cristal:

El día del cumpleaños de Gudú, la reina lo llevó a su cámara, y sentándolo en un escabel, le dio a beber de una copa donde habían diluido adormidera en una dulce bebida de aguamiel y algunos misteriosos requisitos. Una vez dormido el niño, llamó al Trasgo y al Hechicero. Con toda suavidad lo tendieron en el suelo. Avivaron las llamas de la chimenea, y cuando el fuego tomó el color del atardecer sobre el Lago, el Hechicero pronunció sus palabras rituales. Después el Trasgo tomó con sumo cuidado la cabeza del niño, sopló en su frente y ésta se abrió con la dulzura y suavidad de una flor. Lo mismo hizo sobre su pecho, cuando afloró el corazón, el Hechicero lo encerró, con gran habilidad, en una copa transparente y dura a un tiempo. La frente del niño ofrecía sueños de caballos, un gran sol burdo y rojo, entrechocar de espadas y un álamo mecido por la brisa. "Nada peligroso —dijo el Trasgo—. Dime, estamos a tiempo, ¿le quitamos algo más? : ¿inteligencia...?, ¿inocencia...?". Súbitamente la reina sintió un gran dolor, y tapándose los ojos con las manos, prorrumpió en llanto: —Basta— dijo, basta. Ya está bien. (pp. 253-254.)

Ardid sufre un destello de remordimiento cuando la operación de su hijo ha sido completada, al ver la facilidad con la que podría privarse a Gudú de otros atributos. Parece darse cuenta de la manipulación a la que ha sometido a su hijo. Sin embargo, continúa con sus planes. Las consecuencias de la extirpación de la capacidad de amar a Gudú se verán reflejadas en su extrema racionalidad y su sentido pragmático. Ya elegido como rey de Oiar pero sin acceso todavía al trono por su corta edad, Gudú vivirá bajo el cuidado de su madre, del Hechicero y Predilecto. Ardid se preocupará por su educación, y aunque el niño demuestra una gran inteligencia, se manifiesta poco inclinado a las artes y las cuestiones filosóficas. Le interesan, en cambio, la historia y las matemáticas, en las cuales parece intuir una utilidad futura:

Gudú era muy distinto a su madre. A menudo, el Hechicero quedaba perplejo ante sus atinadas observaciones, pero éstas eran siempre de carácter práctico y sobremanera lógico, a ras de tierra y muy consciente de lo que resultaba útil o inútil para moverse entre los hombres que le rodeaban y que —a todas luces— no gozaban de instrucción, ni tan sólo remotamente parecida a la suya. Una de las cosas que más interesaron al niño, desde el primer momento, fue la relación de hechos acontecidos en la más lejana antigüedad, a reyes y a países, a pueblos y gobernantes. También le despertaban particular interés —como a su madre— las matemáticas. Pero enseguida demostró gran indiferencia y escasísima aptitud para la poesía, la música y las artes en general. (p. 256.)

Gudú no muestra inclinación hacia la fantasía o aquello que vaya más allá de los sentidos. No es, pues, un niño con la capacidad de trascender las barreras de la realidad. Todo aquello que a su madre resultaba de tanto interés, como las artes ocultas, los hechizos y adivinaciones, le resultan aburridas. Sin embargo, Gudú muestra, como su padre, una gran curiosidad por lo desconocido —siempre que se trate de asuntos terrenales— y grandes aptitudes para el combate y el uso de armas, a despecho de su corta edad:

Sin embargo, y sobre todo esto, era un niño dotado de una particularidad, a todas luces heredada de su padre: la curiosidad por lo desconocido —siempre que este desconocimiento perteneciera a esta tierra y las criaturas que en ella habitaban—. [...] Muy tempranamente también dio muestras de su habilidad y destreza en el manejo de las armas, de su puntería y de su certera forma de combatir. (p. 257.)

Su precocidad para el razonamiento de los asuntos guerreros es sorprendente, como lo muestran sus comentarios al observar los torneos desarrollados en el castillo como parte de los entrenamientos militares. Su lógica anuncia ya al estratega militar adulto que será:

Apenas había cumplido ocho años, cuando, con motivo de celebrarse en el castillo unas justas entre caballeros, manifestó tan atinadas observaciones, que cuantos le rodeaban y oían quedaron materialmente pasmados. Expuso, con claridad de expresión y sucintas palabras —que recordaban vivamente las de la niña Ardíd calculando las cuentas al revés y al derecho—, las razones por las que el vencido había sido vencido; y las razones por las que, si él hubiera estado en su lugar, hubiera salido vencedor. Aquel alarde de claridad y justeza no manifestaba verdadera marrullería, como Ancio, Bancio y Cancio, sino simple y pura lógica, y verdadera inteligencia. (p. 257.)

Es Gudú, pues, también un niño sin infancia, cuyo destino ha sido tergiversado por la ambición de su madre y marcado por el ambiente guerrero y hostil en el que ha tenido que crecer. Es una víctima de sus mayores, en especial de su madre y sus motivaciones vengativas. Apenas tiene catorce años cuando es experto en el engaño y la mentira, habilidades que lo ayudarán a hacer realidad la conspiración que lo llevará a ser coronado antes de los dieciocho años, la edad establecida por las leyes de Olar par que los soberanos accedan al trono. Con este acto, sin saberlo, Gudú toma la estafeta de la venganza de Ardid. A partir de este punto, será él quien abrace con determinación el destino de rey al que ha sido encaminado, y su objetivo será el de convertirse en el monarca más poderoso y vanagloriado del mundo conocido. En su empeño, poco le importarán los medios y en el más puro estilo maquiavélico, beneficiará a aquellos que le sean útiles y eliminará a todo aquel que se oponga a sus planes. Nunca experimentará afecto alguno por nadie, y será un padre interesado solamente en los atributos guerreros de sus hijos. Gudú será un reflejo también de todo lo recibido en su infancia. Ya adulto, y después de varias batallas y territorios conquistados, duda sobre su verdadero destino: por un momento se pregunta si tal vez ha sido instrumento de los deseos de alguien más, de aquella cuyas manos lo empujaban por los pasos cuando niño y lo llevaron hasta el lecho de su padre para ser designado su sucesor:

Y por primera vez se preguntó quién era realmente. ¿Sólo aquel que su madre había decidido que fuese? ¿Y qué había decidido para él? Ser, acaso, el arma esgrimida de otro deseo, de otro misterio, de los muchos que le empujaban siendo niño, por pasillos prohibidos, en pos de algo que no comprendía, ni sabía si ansiaba o aborrecía. Acaso algo que quería destruir o aniquilar para siempre. O, por el contrario, algo que secretamente anhelaba sobre todas las cosas conocidas. (p. 696.)

Al final de su vida, Ardid se arrepiente de haber privado a su hijo de la facultad de amar después de ver todo el dolor, muerte y destrucción causadas por él. Demasiado tarde e in-

fructuosamente, en su mente Ardid implora a Gudú romper la dura coraza que envuelve su corazón:

Luego, poco a poco, distinguió a un niño de negro y revuelto cabello, de ojos de hielo azul —ojos que nadie haría brillar de llanto, ni de amor— que clavaban en ella su impía y glacial mirada, más dura que la roca. Y mostraba en la palma de su mano un corazón menudo, rojo y palpitante como una ave malherida, encerrado en una copa igualmente dura y transparente: una doble copa, donde, uno a uno, inexorablemente, caían sobre el tembloroso corazón los dorados granos de arena, y se clavaban en él, y lo perforaban [...]. Entonces, con su propio corazón inundado de pesar, le llamó, una y mil veces: "Gudú, rompe el cristal del tiempo, rompe el cristal del desamor y la impiedad: vierte la arena sobre la tierra y llora, llora, Gudú, hijo mío". Pero Gudú no la oía, sólo la miraba con sus terribles ojos de hielo azul [...]. (p. 911.)

4.1.6. La soledad infantil: Gudulín

Gudú procreará seis hijos, tres de ellos producto de su matrimonio con Gudulina, y el resto de su relación con otras dos mujeres. El primer hijo legítimo de Gudú es Gudulín, un niño que desde la cuna estará marcado por la soledad y la indiferencia adulta. Gudú no se muestra deseoso por conocer a su vástago cuando es pequeño, pues los niños —como a su padre Volodioso— sólo le interesan por sus facultades guerreras. Así, al rey parecen importarles sólo los chicos más crecidos que conforman su escuela de soldados —los denominados "Cachorros":

Gudú no regresó de inmediato a Olar. A pesar de que Ardid envió un emisario con la noticia del nacimiento de Gudulín, el Rey no mostró excesivos deseos por conocer a su hijo. Antes bien, ya sabedor del hecho, se mostró satisfecho: especialmente porque tratábase de varón. Con tal noticia pareció conformarse. Como su padre; si bien no llegaba en su exageración a confundir los niños antes de los doce años con conejos o gallinas, lo cierto es que las criaturas de tan corta edad no excitaban ni su curiosidad ni su entusiasmo; aunque se tratara de su propio hijo. Mucho más le atraían las andanzas y progresos de sus Cachorros— en quienes parecía depositar más esperanzas que en su propia dinastía, al menos mientras no advirtiera que los miembros de ésta estuvieran capacitados para desengañarle, enorgullecerle o decepcionarle. (p. 665.)

Tampoco la madre de Gudulín mostrará una gran devoción hacia su hijo. Mortificada por la partida de su marido a las estepas para guerrear, Gudulina dedicará la mayor parte de su tiempo a añorarlo, sin prestar la atención adecuada a su retoño. Ella es la única mujer que realmente ha amado al rey de Olar y al no encontrar reciprocidad en él, sufrirá un desequilibrio emocional que más adelante en la novela degenerará en locura. Mientras tanto, la inestabilidad de Gudulina como madre se manifestará en la alternancia de periodos de completa negligencia y de desconcertantes arrebatos de cariño hacia su pequeño hijo:

Gudulina se había retirado y casi recluso en sus habitaciones. Bajo la disimulada vigilancia de Ardid, languidecía y sollozaba, o era víctima de extraños raptos de amor y alegría hacia Gudulín, de suerte que el niño pasaba bruscamente del desapego y la ignorancia materna, a sus extremados mimos, halagos y transportes de cariño. Y con todo ello, su educación no era precisamente edificante. (p. 740)

Ardid intentará suplir la figura materna sin mucho éxito, pues Gudulín, a pesar de su angelical rostro, pronto se manifiesta como un niño agresivo y desconsiderado, feliz de martirizar a la gente con objetos afilados. La reina poco puede hacer para detener los abusos de su nieto:

Gudulín, que cumpliría pronto tres años, era una linda criatura de grandes ojos negros —que recordaban a su abuela— y crespos cabellos —que recordaban los de su padre—. Y mostraba una rara afición: clavar cuanto objeto punzante hallaran sus inquietas y gordezuelas manos, en la carne de quienes se prestaran a tal cosa. Con deleite singular observaba el dolor, y con más deleite aún buscaba y guardaba en sus bolsillos agujas, punzones y espinos, cuando aún apenas se mantenía sobre sus piernecillas— que mucho recordaban, también, las del otrora ignorado o despreciado Príncipe Gudú, objeto de la burla de criados y parientes—. Cuando recorría, como su padre, unas veces a cuatro patas, otras apoyándose torpemente en los muros, los vastos pasillos, un mismo espíritu aventurero y curioso parecía guiarle. Y muy vigilantes debían andar su aya, las doncellas y la propia Reina —pues Gudulina parecía ignorar su presencia, excepto para rechazarle por importuno y molesto—, para conseguir que no se zafara de sus cuidados y escapara como una ardilla de sus visitas. (pp. 681-682.)

Las andanzas del pequeño Gudulín recuerdan a las de su padre, también repudiado por los habitantes del Castillo a causa de los continuos ataques por él perpetrados contra cualquiera

que se cruzara en su camino. Así, Gudulín —como Gudú— crecerá en un entorno poco placentero y despertará animadversión desde muy pequeño. Con el pasar del tiempo, en el joven príncipe se recrudecerán las características poco edificantes mostradas casi desde su nacimiento: crueldad y cinismo. Ardid tampoco logrará experimentar afecto por su nieto, sin embargo, intentará proveerlo de instrucción, pues no desea que sea un rey iletrado y bestial. No obstante, la reina se desalentará pronto al advertir que Gudulín es cobarde y flojo, aunque también listo y malicioso:

Cuando Gudulín cumplió cinco años, Ardid creyó llegado el momento de pensar seriamente en su educación, tal como hiciera en tiempos con su propio hijo. No quería verle convertido en un Rey brutal e ignorante, aunque valeroso —si es que lo era, porque hasta el momento sólo había dado muestras de cobardía y pereza—. No parecía exento de malicia y astucia, pero tampoco de crueldad. (p. 741.)

Gdulín es además un ser enigmático, pues a su corta edad su personalidad es tan grave y sombría que los habitantes de Olar llegan a apodarle el "Príncipe de la Oscuridad", sobre nombre que además refiere a su afición por los sitios escondidos y lóbregos:

Era un niño extraño, que apenas hablaba con nadie, y aun así lo hacía con monosílabos. Nadie le había visto sonreír, y había en toda su persona una tristeza muy profunda, o una gran oscuridad. Tanto que, a escondidas, los criados y la gente del Castillo empezaron a nombrarle el Príncipe Oscuro o el Príncipe de la Oscuridad. Y era cierto que huía de la luz y del sol, y se refugiaba en la penumbra de rincones de los que, por cierto —y bien lo aprendió su padre, a su misma edad—, no faltaban en los intrincados pasillos del Castillo. (p. 741.)

Puede decirse que el pequeño príncipe es el antónimo de la alegría y la luminosidad de la infancia, aquella que en Olar sería reconocida por primera vez con la llegada de Tontina:

Era algo extraño, como un perfume sutil y rumoroso, que hacía flamear los tapices de las ventanas y paredes, y que levantaba los cabellos de las damas y los niños con dulzura y encanto muy particular; y daba a la luz una transparencia —a juicio de Almíbar— musical. (p. 355.)

De esta manera describía Matute el momento en que la ligereza de la niñez idílica irrumpía en la cargada atmósfera del reino. Sin embargo, en la época en que Gudulín nace, ya Ton-

tina ha desaparecido del reino y con ella, ese aire resplandeciente y gozoso: "La Tristeza ascendía desde la capa de hielo que cubría el Lago, y trepaba y se filtraba en la ciudad y en el Castillo por ranuras, resquicios y ventanas o puertas". (p. 642.) Éste es el entorno melancólico en el que Gudulín tendrá que desarrollarse, circunstancia que agravará la esencia umbría del príncipe.

Como sus antecesores, Gudulín tampoco será un niño que juegue, y además mostrará una especial crueldad hacia los animales. Cuando descubre la forma de realizar escapadas del castillo, con su pequeño carcaj y flechas se dedica a torturar animales del campo. Con gran saña, el príncipe martiriza a unos murciélagos hallados en una caverna:

Así, Gudulín llegaba hasta una gruta donde anidaban murciélagos y, cuando él entraba, ellos volaban en tropel, y alguno chocó contra su cara. Por fin, un día atrapó a uno, extendió sus alas y contempló su carita de diablo; lo llevó hasta un abedul, y allí lo clavó, sirviéndose de agudas ramita y utilizando una piedra como martillo. Luego, lentamente, lo torturó con el punzón de hueso, del que jamás se separaba. Pálido, con los labios blancos de placer, regresaba anochecido. (p. 753.)

Este incidente recuerda a otro personaje de Matute, el personaje central de "El niño que no sabía jugar", de la colección de relatos titulada *Los niños tontos*. Este niño sufre su incapacidad lúdica con la tortura de bichos, a los que decapita con aparente gran frialdad:

Quando el niño llegó al borde del estanque, se agachó, buscó grillitos, gusanos, crías de rana y lombrices. Iba metiéndolos en una caja. Luego, se sentó en el suelo, y uno a uno los sacaba. Con sus uñitas sucias, casi negras, hacía un leve ruidito, ¡crac!, Y les segaba la cabeza.²⁴⁴

Como ya lo comentara Celia Berretini a propósito de los protagonistas infantiles de este conjunto de cuentos, Gudulín es, como ellos, una víctima "de la incomprensión del mundo adulto que no ve su soledad [...]".²⁴⁵ También Raquel Flores -Jenkins²⁴⁶ apunta como rasgo

²⁴⁴ Ana María Matute, "El niño que no sabía jugar" en *Los niños tontos*, *Op. cit.*, p. 57.

²⁴⁵ Berretini, *Op. cit.*, p. 317.

²⁴⁶ Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p. 186.

consistente de la obra de Matute el reconocimiento de esta "patética soledad" en la base de la "maldad incipiente" de varios de sus personajes infantiles. Así, la brutalidad de Gudulín puede ser explicada como un reflejo de su soledad, pues el joven príncipe es ante todo un niño olvidado y solitario:

Pero Gudulín no tenía madera de Rey, y Ardid, que contemplaba en silencio [...] los sombríos ojos de su nieto, lo sabía. Y sabía que nunca llegaría a reinar, como intuía que Gudulín era sólo el Rey de los Sombríos Parajes y pasadizos donde agonizan los animales torturados; despedazados sapos y murciélagos, únicos testigos de la soledad de un niño que no quiere o no puede ser amigo de alguien, que se siente solo, quizá enemigo de sí mismo. (p. 770.)

Gudulín carece de la facultad de hacer amigos, y es por ello un niño predestinado a estar solo. Su único compañero incondicional es el Trasgo, a quien el príncipe puede ver gracias a que ha heredado los ojos de goteo estelar o lunar de su abuela. Este don librará al príncipe de la soledad completa, aunque nunca logrará estimar al trasgo, por el contrario, él también sufrirá las consecuencias de la amargura y sadismo del niño:

Sólo alguien no solía separarse —y podía hacerlo— del pequeño Príncipe: el viejo Trasgo, que en él y por él vivía. Y como las punzadas no podían dañarle, antes bien le producían regocijo, a gusto y con hartura clavaba el niño en él cuantos punzones o agujas le placían. Desde la cuna, Gudulín podía verle. (p. 682.)

Pero tampoco el fervor del Trasgo hacia Gudulín es mérito del propio muchacho, pues en realidad el personaje del subsuelo lo ha confundido con su padre, Gudú. Debido a su cada vez más grave estado de contaminación, el trasgo no logra identificar al pequeño príncipe como hijo de aquel al que amara tanto cuando pequeño, y piensa que es Gudú mismo, niño para siempre. Como hiciera con Ardid, el ser del subsuelo guiará a Gudulín a través de los pasillos y laberintos del castillo, y será el precursor de un hábito poco edificante en el niño: la ingesta continua y excesiva de vino:

El Trasgo, ahora, golpeaba con su martillo bajo las torpes pisadas del pequeño Príncipe, y era el verdadero causante de sus continuas escapadas y su continuo

perderse por los vastos pasillos del Castillo desde que, un día, viera el niño cómo el Trasgo apuraba con deleite su pequeña ánfora de vino y, arrebatándosela de las manos, agotara en su boca las últimas gotas. Esto regocijó de tal manera al Trasgo que, poniendo un dedo sobre los labios, dijo al niño —que por su edad, aún no entendía a los humanos pero sí el Lenguaje Ningún— que de un buen y ahora compartido secreto se trataba. (p. 683.)

A partir de su primera degustación, Gudulín desarrollará un gusto cada vez mayor por la bebida y con frecuencia se embriagará. Esta inclinación —por otra parte totalmente impropia para sus años— puede interpretarse también como un intento de aliviar su sentimiento de aislamiento y abandono. No obstante, el alcoholismo incipiente del príncipe repercutirá en su aspecto físico, cada día más deteriorado a pesar de su belleza natural:

[Gdulín] tomó tal afición al vino, que solía ir cada vez más a menudo en su busca. Y ambos, ocultamente, se embriagaban de mala manera. Pero como estas cosas ocurrían de noche, cuando se suponía que el Príncipe dormía, nadie se apercibía de ello. Sólo veían que el niño, cuanto más crecía, más extraño se tornaba. Su aspecto, por otra parte, era agradable, con sus enormes ojos negros y aterciopelados, y sus cabellos brillantes y sedosos. Pero su piel se volvió pálida, y profundas ojeras aparecían en su rostro, y se afilaba extrañamente la pálida naricilla. (p. 742.)

Como puede verse, la existencia solitaria de Gudulín será aligerada sólo en parte por su vínculo con un ser perteneciente a la fantasía del subsuelo, situación que se repite con muchos de los personajes infantiles de Matute. Sin embargo, como ya se ha dicho antes, el príncipe no será capaz de experimentar afecto ni por el Trasgo ni por nadie, excepto por un caballo que su madre le regalará a petición explícita del niño:

Gdulina consiguió para su hijo un caballo joven, negro, de crin blanca y ojos de color miel. Gudulín, al verlo, palideció. En aquel instante su corazón sufrió un brusco estremecimiento: el amor lo llenó, y casi afloraron a sus grandes ojos de pirata niño y borracho, lágrimas tan puras como el primer rocío. Corrió hacia él, y colgándose de su cuello permaneció así, sin hacer caso del susto del corcel, que no le correspondía. (p. 762.)

Si se considera la particular crueldad de Gudulín hacia los animales, resulta insólito que exhiba un cariño tan desbordado por el corcel. Sin embargo, su afecto hacia el animal es

genuino aunque no recíproco, pues éste le teme. Este amor no correspondido será el origen de un gran sufrimiento para el príncipe, y servirá a Matute para acentuar el carácter de aislamiento de este turbador personaje, quien no logra ser querido ni por los que él ama:

Su rosado belfo temblaba y sus ojos del color de un dulce licor conventual, se inundaron de terror. Tal vez regresaban a él viejas historias de sapos, ranas, murciélagos y escarabajos mutilados, y al sentir en su cuello las grandes y sucias manos del Príncipe, se sintió sacudido por tal temblor, que Gudulín creyó navegar sobre un mar de espuma aterrorizada, como sangre inocente. Y como había heredado el don de su abuela en el centro más hondo de sus pupilas [...] sabía que el corcel le temía. Así, tembloroso él también, murmuraba en su oreja de terciopelo: "Caballito, caballito mío". Pero el corcel no le entendía, sólo temblaba. [...] Gudulín sollozó sin lágrimas, diciendo: "Caballito, amigo, amigo mío." Y nadie era amigo de Gudulín, y nadie podría jamás ser amigo suyo. Excepto un pobre Trasgo, que él despreciaba. (p. 762.)

Gudulín llorará cada noche por el resto de su vida por el desamor de su pequeño caballo, sin poder encontrar consuelo en el cariño del Trasgo:

Y después lloró, y regresó; y aquella noche, en su lecho, volvió a llorar. Cuando el Trasgo asomó por la chimenea y vio a Gudulín tan anegado de tristeza, fue a acariciarle la negra y suave cabellera y, besándole en los ojos y labios y orejas, intentó consolarle como mejor podía. Pero Gudulín no le escuchaba, ni sentía sus inútiles besos. Y desde aquella noche, todas las noches de su vida —en verdad corta— lloró, dormido, o medio dormido, en la frontera de la vida y la muerte que, tan sedienta y paciente esperaba bajo su lecho. (p. 763.)

Gudulín es pues un niño sin infancia, solitario y triste, y el crecimiento empeorará su situación. Como otros miembros de su estirpe, su desarrollo físico es precoz, y todavía no alcanza los ocho años cuando su corpulencia le impide seguir al Trasgo por túneles y pasillos para realizar sus escapadas al Sur, donde ambos disfrutaban del vino de esas tierras. La inminencia del crecimiento entristece a Gudulín, al tomar conciencia de la imposibilidad de continuar las aventuras al lado del ser fantástico al que desprecia pero es su única compañía. Su soledad en este momento se intensifica más que nunca y como una salida a su dolor, tortura de nuevo a los murciélagos:

Gudulín, te llevaré al Sur— susurraba en su oído [el Trasgo]—.

Pero ahora no pudieron arrastrar al corcel, y sin el corcel no había viaje y el sueño se hacía imposible. De todos modos, intentaron penetrar en el túnel subterráneo. Pero Gudulín no cabía. Se llenaba la boca, y los ojos, de tierra roja y humedad; las raíces del mundo se introducían en sus oídos. Ya estaba crecido, crecido, irremisiblemente crecido. Y Gudulín, al notarlo, lloró en silencio, amparado por la oscuridad.

—Nunca volveré a ver el Sur —dijo, quedamente—. Nunca tendré amigos. Y no sentía las lágrimas ni los besos del Trasgo. Retornó al lecho, y se durmió sollozando. Al día siguiente montó en su corcel, le castigó duramente con los talones, y lo llevó al bosque. Allí, penetró en la cueva de los murciélagos, atrapó cuantos pudo e hizo con ellos un escarmiento memorable para aquella sufrida raza. (p. 767.)

La apesadumbrada niñez de Gudulín tendrá una triste conclusión: la muerte temprana del príncipe. A excepción de dos de sus tíos Soeces —los gemelos Dacio y Encio—, ninguno de sus antecesores ha muerto siendo niño, lo que añade dramatismo a la historia del patético personaje. El responsable directo de su muerte será su propio padre, al que Gudulín odia sin conocerlo. Después de una larga campaña en las estepas, Gudú regresa a Olar y cuando Gudulín escucha la noticia, sólo pasa por su mente la idea de destronarlo:

Al entrar en el Castillo, con gran alborozo. Un emisario anunciaba la llegada de su padre, victorioso. [...]

Pero Gudulín no sentía amor hacia Gudú; sólo un temblor convulso, que contagió a su corcel, y le avisó de un raro placer de antemano paladeado: Gudú era su enemigo, y como enemigo le miraría, y vencería. (p. 768.)

Sin embargo, cuando por fin se encuentra cara a cara con su padre, la fiera mirada de Gudulín esconde una emoción más profunda que Gudú no logra reconocer. Lo que el rey de Olar no alcanza a comprender —pues fue incapacitado para ello por su madre— es que su hijo es un niño solitario que clama por un amor que él no puede darle:

Miró a sus ojos, y le parecieron como nacidos de una antigua y feroz noche, que le traía a la memoria el viscoso trepar de ciertas criaturas húmedas, en los oscuros pasillos de su infancia. Porque Gudú no podía ver la sed, si la sed provenía del deseo de amor; y este deseo, aun sin luz, aun en la tiniebla, estaba allí, en la sombra de su mirada, en la lastimosa e indefensa inactividad de sus manos de niño; a pesar de su estatura, superior a la de los niños de su edad —en lo que no desmerecía la raza de Volodioso— al fin y al cabo Gudulín aún no había cumplido los ocho años. (pp. 775-777.)

La ceguera paterna para los asuntos afectivos será la perdición de Gudulín, pues el niño no posee cualidades guerreras, las únicas que podrían haberle granjeado si no el aprecio, al menos el respeto de su padre. Así, al poco tiempo de acudir a su escuela de soldados, Gudú advierte las deficiencias de su vástago y lo declara una deshonra para su estirpe. Desde su perspectiva, el niño es muy parecido a los hermanos Soeces y su repulsión es tal, que desafía a su propio hijo a duelo:

No tardó mucho Gudú en darse cuenta de los defectos y cualidades que acumulaba el Príncipe: era terco, fuerte, y no carecía de cierto arrojo, pero en lo profundo de su naturaleza era tan cobarde y perezoso como jamás muchacho alguno pisó la Corte Negra. Sólo bastaron dos días para que Gudú lo apreciara: su primogénito era indigno de su casta y le recordaba violentamente a los hermanos Soeces. Y así, llegó un día en que le retó él mismo a duelo, si bien todos sabían que entre los Cachorros, y en general, en la Corte Negra, estaba prohibido un duelo a muerte.

—Tú a caballo, con lanza, yo de pie, con daga corta— dijo el Rey, para espolearle. —Y su risa, breve y dura, taladró de tal forma a Gudulín, que sintió una súbita sordera, de suerte que sólo un rojo zumbido llenaba sus oídos. (p. 780.)

Gudulín experimenta pavor por esta desigual lucha, e intuye su propia muerte cuando por su mente cruza el recuerdo de todos los bichos a los que él mismo ha liquidado:

Era una mañana de frío sol, pálido, y aunque solos —el Rey no quería exponerle a la vergüenza de su derrota, de la que estaba seguro, ante los otros muchachos—, sintióse Gudulín atravesado por mil ojos: y con terror irrefrenable, reconoció los ojos de todos los sapos, lagartijas, murciélagos, culebras, insectos y multitud de criaturas por él asesinadas. (p. 780.)

El príncipe no llega a enfrentarse a su padre pues su corcel se desboca y él pierde el equilibrio, cae y queda herido de muerte. Segundos antes de este suceso, Gudulín parece reconocer por primera y última vez al Trasgo como su único amigo, demasiado tarde pues poco después entrará en agonía:

Así, buscó en torno, y halló, por fin, encaramado en la crin de su caballo —que de improviso estaba inundado de un atroz júbilo, que le hacía estremecer sobre sus negras patas—, al Trasgo.

—Trasgo, Trasgo... —murmuró—. ¿Eres en verdad amigo mío?

—Sí, borrachito amado— dijo el Trasco; y vació en sus labios un frasquito de vino añejo. Entonces, súbitamente, el caballo partió. Pero en dirección a la muralla. Y allí se estrelló, y cayó. Y cayó Gudulín, y su cabeza, con un terrible chasquido —como una inmensa nuez aplastada entre dos piedras— se abrió. (p. 780.)

Como un símbolo de su solitaria infancia, Gudulín tomará después de su muerte la forma de una isla errante, la cual vagará sin descanso por todos los océanos:

Y el mar llegó por fin un día: porque el mar es tan grande y generoso, como terrible. Y lo llevó con él, y lo hizo isla: pero isla sin raíces, flotante como una nave que surca, sin parar, todos los mares del mundo. Y desde entonces, Gudulín—isla navega y navega, tan solitario como fuera en su vida de niño. (p. 783.)

Es así como Matute concluye la historia de Gudulín, niño solo por antonomasia. La figura del pequeño príncipe ha servido a la autora para profundizar sobre el tema de la soledad infantil, presente en la mayor parte de su trabajo. Gudulín es, como sus predecesores, un niño sin infancia y más que ninguno, una víctima de la indiferencia adulta.

4.1.7. Los niños como instrumentos de venganza: Kiro y Arno

Los hijos más pequeños de Gudú son los gemelos Kiro y Arno, nacidos de su relación con Urdska, la reina de las estepas a la que el rey de Olar derrotara en una de sus aventuras incursiones a esas tierras. Urdska es la encarnación de la mayor obsesión de la estirpe del conde Olar: la atracción irrefrenable por lo desconocido. Las estepas habían sido impenetrables por mucho tiempo y los antecesores de Gudú planearon innumerables veces descifrar sus misterios, pero nunca lo lograron. Será hasta la llegada del hijo de Ardid cuando sus fronteras se traspasen y sus poblaciones sean dominadas. Así, tanto para su padre Volodioso como para Gudú, Urdska es la realización de un sueño de poder más que una mujer de carne y hueso: "[...] la Princesa de la Estepa no era una mujer, sino el largo sueño de los

hombres, que nace con el veneno del poder, el triunfo y el dominio de sus semejantes". (p. 793.)

Lo anterior explica la extraña fascinación que la mujer ejerce sobre Gudú, imposibilitado para amar pero no exento de otras formas de atracción. El rey desarrollará un apego inusitado hacia la reina esteparia y la colocará en el centro fundamental de su atención, asunto realmente insólito pues Gudú nunca antes había puesto por encima de sus afanes expansivos a mujer alguna:

Así comenzó una nueva etapa en la vida del Rey. Ya no atacaba, ya no aparecían enemigos en el horizonte, donde plantó nuevamente sus enseñas. En Gudú había nacido y crecido un nuevo sentimiento. No era amor lo que le encadenaba —aunque él no reconociera esta cadena—. Tal vez odio, tal vez un oscuro rencor cuyo origen no podía alcanzar, lo cierto es que ya no podía prescindir del objeto que lo inspiraba. La vida parecía carente de todo interés sin aquella pasión. Urdska era la encarnación de todo cuanto deseaba, y la conservaría a su lado costase lo que costase, como otros desean encadenar el amor. (p. 736.)

Urdska se convertirá en la concubina de Gudú, y Kiro y Arno serán el producto de esta extraordinaria pasión, por otra parte no correspondida en absoluto por la reina de las estepas. Por el contrario, a partir del momento en que descubre su poder magnético sobre Gudú, comenzará a maquinarse su venganza, en la cual sus hijos serán personajes centrales. En primer lugar, Urdska finge enamorarse del rey para que éste baje la guardia y la lleve a Olar. Después, queda encinta de los gemelos, a uno de los cuales trama colocar en el trono al derrocar a Gudú. La suspicacia natural del rey de Olar no funciona de forma adecuada en este caso y no logra entrever las verdaderas intenciones de la mujer, a quien cree verdaderamente preñada de él. Por este motivo, cuando Urdska le comunica de su embarazo, Gudú muestra una alegría extraordinaria, indicio para la reina esteparia de que sus planes caminan bien:

—Espero un hijo de vos— dijo Urdska. Y suspiró de tal suave y dulce manera, que ni el bosque inundado de rocío, ni el manantial bajo el primer roce de la aurora podían comparar forma tan radiante como delicada.

—¿Es cierto? —dijo Gudú. Y sintió un júbilo tan vivo, que casi parecía clavársele como cien dagas en su carne. Bruscamente, se arrodilló y acercó el oído a su vientre [...]. (p. 795.)

Al contrario de lo sucedido con sus otros hijos, Gudú siente curiosidad por conocer a los bebés gemelos de Urdska. Al verlos, es tal su regocijo que promete a la flamante madre convertirla en la nueva reina de Olar. Urdska se regocija al ratificar la influencia que tiene sobre Gudú y como hiciera Ardid en su tiempo, reafirma su convicción de utilizar a sus hijos para vengarse de Gudú:

Los dos gemelos gritaban con todas sus fuerzas, y movían sus piernas y brazos —de dorada y dura piel— de tal forma, que Gudú, por vez primera, se sintió atraído por seres tan minúsculos. Se inclinó sobre ellos, y rió de tal forma que el Castillo entero pareció temblar. Luego besó a Urdska en los labios y dijo:

—Eres la mujer que necesita mi Reino. Ten paciencia, y entre los dos, devoraremos la tierra.

Urdska no dijo nada pero sonrió de forma misteriosa y dulce, y, cuando el Rey salió, miró a sus dos hijos y murmuró:

—Entre los tres vengaremos a mi raza, Kiro y Arno, hijos míos. Y así, desde ahora el nombre de mi padre y mi hermano asesinados llevaréis vosotros. (p. 796.)

El rey de Olar pretende desposarse con Urdska para dar legitimidad en la sucesión al trono a Kiro y Arno. Los niños, aunque muy pequeños, le parecen más prometedores que los gemelos Raigo y Raiga —hijos también de Gudulina—, porque su madre es una guerrera salvaje y cree que heredarán su sangre belicosa y fuerte. Gudú decide entonces rechazar a su esposa Gudulina por considerar que su descendencia no es lo suficientemente buena para su reino como la que le ofrece Urdska:

[Gudú] se entrevistó con su madre, para decirle:

—Reunida a la asamblea, y comunicadle que repudio a la Reina Gudulina y a sus hijos. Devolvedla a la Isla de Leonia, con los niños. Cuando regrese de esta estúpida guerra, tomaré a Urdska por esposa, y los hijos que ella me ha dado serán mis herederos.

—¿Qué dices hijo mío? —se aterró Ardid—. ¿Estás en tu sano juicio?

—Jamás lo estuve tanto. Madre, nuestra raza necesita sangre nueva, gente dura y guerrera; y una vez muerto Gudulín, en nada pueden compararse con ese par de ardillas sin nervio y poco seso. Haced lo que os digo, y no se hable más. (p. 796.)

Urdska logrará finalmente convertirse en la esposa de Gudú, y aguardará a que sus hijos crezcan para consumir su bien urdida revancha. Mientras tanto, los niños serán sometidos desde muy pequeños por su madre a una severa disciplina en la escuela de soldados de Olar, sin la posibilidad de disfrutar de los juegos y el ambiente relajado de una infancia normal:

Kiro y Arno crecían y se educaban en el rigor de la Escuela de los Cachorros, con más severidad, si cabe, que el resto de los muchachos. Pues cuando las prácticas y lecciones de éstos acababan y podían descansar, Urdska les aguardaba en su estancia, y allí les sometía a más duras pruebas aunque las que sufrían en la famosa escuela. Aunque acababa de cumplir cuatro años —cuatro, desde la partida del Rey, su padre—, ellos, por su corpulencia y agresiva naturaleza, comenzaron a entrenarse desde los tres años. (p. 807.)

Urdska impondrá a sus hijos una educación muy severa, en la que no tendrán cabida las manifestaciones de cariño y ternura. Su instrucción estará circunscrita al adiestramiento guerrero y al condicionamiento ideológico sustentado en la venganza y el odio, dejando de lado cualquier otro tipo de conocimiento:

Urdska tampoco perdía el tiempo: si disciplinado era Gudú en la formación de sus hombres, benigno podía considerarse su rudo trato hacia éstos comparado con la severa educación que daba la Reina a Kiro y Arno. Jamás posó sus labios en la frente de ninguno de sus hijos, que nunca recibieron de ella — y, por tanto, de nadie— una caricia. Habían cumplido ya diez años y parecían tan fieros y salvajes como dos lobeznos. La instrucción recibida por vía materna, al revés que la impartida por Ardid a sus hijos, despreciaba la letra y la cultura en general: tan sólo la fuerza, la astucia y el odio eran los pilares que sustentaban la escuela de los Jóvenes Príncipes. (p. 853.)

El trato de Urdska hacia sus hijos refleja la rudeza de su personalidad belicosa y de su mente centrada en afanes reivindicatorios. Los niños además darán muestras muy pronto de su naturaleza agresiva y su disposición para los asuntos de armas:

[...] Estas dos criaturas prometían emular, si no superar, el arrojo, la fuerza y el valor, y en lo que al manejo de la espada, en seso y astucia equiparábanse, a sus mismos padre y abuelo. (p. 806.)

Así, Kiro y Arno crecerán en un entorno de intrigas, revanchas y ambición, adoctrinados por Urdska en el resentimiento hacia su padre y en la determinación de reivindicar el reino arrasado de las estepas. De nueva cuenta, la infancia de estos niños es corrompida por intereses adultos, como también sucederá con su medio hermano Raigo y su propio padre. En este sentido, puede decirse que Urdska y Ardid comparten rasgos, pues ambas han utilizado a sus hijos para lograr la consecución de sus oscuros fines sin importarles el bienestar de los niños, aunque ambas dicen —y creen— amarlos. La mente de los niños aleccionados en la revancha no tiene lugar para los juegos y la fantasía y sus aspiraciones son las de su madre. Así puede apreciarse en la conversación que Kiro y Arno sostienen con Urdska:

[...] en la oscuridad y secreto, Urdska instruía a sus cachorros Kiro y Arno en la venganza hacia Gudú. De manera que ambos muchachitos, a la par que se encendía su imaginación al calor de las historias que les contaba Urdska de su tierra, añoraban destruir a aquel que les despojara y desterrara de su verdadera patria originaria. [...] Y cuando Kiro y Arno preguntaban a su madre: "Madre, ¿cuándo llegará ese día?, ¿qué hemos de hacer?" Ella contestaba —igual que cuando Ardid intentaba aplacar a Raigo—: "Tened paciencia. El día señalado, confiad en mí: mi mente no deja pasar un solo instante inactiva, y todo lo llevo escrito en mi memoria y en mi corazón". (p. 819.)

Como ya sucediera antes con otros miembros de su dinastía, Kiro y Arno sufrirán las calamitosas consecuencias de la interferencia de los conflictos adultos en su infancia. Tan concentrada está en sus temerarios planes, que Urdska no alcanza a percibir que el cultivo de las ambiciones de poder y el odio en sus hijos ha propiciado el desarrollo de una gran rivalidad entre ellos:

Pero en su feroz empeño de venganza, no atinaba Urdska a ver en sus hijos que si en todo parecían iguales, tanto en la pelea como en la forma de sentir y mirar, no toleraba ninguno de los dos la supremacía del otro. Si podían repartirse equitativamente cuantas cosas lograban entre ambos, mostrábanse conformes; pero apenas algo era logrado por sólo uno de ellos, levantaba la codicia y el odio en el

otro, aunque se tratase de la cosa más fútil. Y así, era fácil suponer cuán duro sería decidir cuál de los dos llegaría a reinar —tanto en Olar como en la estepa—. (p. 853.)

Kiro y Arno no experimentarán cariño fraterno entre sí, por el contrario, con el tiempo sus enfrentamientos serán cada vez más encarnizados. Ambos alimentarán el sueño de suceder a su padre en el trono, y saben que solamente uno de ellos podrá lograrlo. Esta situación será la perdición para los gemelos y para los planes de la reina de las estepas, pues en lugar de dirigir sus armas contra Gudú, las utilizarán para darse muerte mutua:

[...] los dos príncipes, Kiro y Arno, gritaban a la vez:

—¡El Rey, mi padre, ha regresado! ¡Voy a unirme a él, porque sólo yo soy su heredero!

Se lanzaron entonces el uno contra el otro; y atravesándose con sus espadas, cayeron, enlazados en cruel abrazo.

Cuando Raigo llegó a la Torre, los lobos devoraban los despojos de los hermanos Kiro y Arno. (p. 916.)

Como puede verse, como tantos otros miembros de su dinastía, Kiro y Arno son también víctimas del cainismo.

4.1.8. Los sueños de poder de los niños olvidados: Gudrilkja y Raigo

La infancia de Gudrilkja, fruto de la relación de Gudú con una campesina de las estepas llamada Lontananza, no ocupa muchas páginas en la obra. Sin embargo, los datos proporcionados por Matute permiten delinear los rasgos más importantes de la primera etapa de la vida de este personaje.

Gudrilkja nacerá antes que los hijos de Gudulina, y como ellos, también sufrirá la indiferencia de su padre. En su caso, el abandono paterno será producto de su condición femenina, pues como ya se explicara reiteradamente, las únicas cualidades que interesan a Gudú en su descendencia son las guerreras y una mujer —desde su perspectiva— no está hecha

para el servicio de las armas. Así, cuando Lontananza enteró al rey de Olar de su embarazo, éste le advierte que si el hijo que espera es mujer, no estará interesado en conocerla jamás:

—No es mala idea la tuya: vete en buena hora al departamento de las mujeres y ten allí a tu hijo. Y si éste crece fuerte y sano, como espero, mándamelo decir. A la edad conveniente, ingresará entre los cachorros. Pero si es enfermizo o tarado, o mujer, guárdalo contigo o tíralo a los perros, según desees o juzgues, y no vuelvas a molestar en lo que te reste de vida. (p. 561.)

De esta manera, Gudrilkja será repudiada desde la cuna por Gudú y vivirá su niñez sin conocer su identidad. En contraste con Ardid, Lontananza tratará por todos los medios de evitar que su hija desarrolle ambiciones y sueños de poder, y procurará mantenerla oculta a los ojos del rey. Sin embargo, la niña se mostrará desde muy pequeña como víctima de un determinismo natural, pues sin saber quién es su padre, desarrollará una obsesión por convertirse en "rey" y experimentará una atracción inusual hacia los soldados y los asuntos belicosos:

Mientras tanto, la ignorada hija del Rey y Lontananza despertó y asomó su cabecita por la tienda. Y como viera en la lejanía a los hombres armados, y bajo el cielo y el naciente sol resplandecer el casco de Gudú, corrió hacia ellos, dando gritos de júbilo. Su madre salió en su persecución, azorada. Y llegó a tiempo de sujetarla para que no se metiera bajo los cascos de los caballos.

—Nunca te acerques a ellos, Gudrilkja —dijo—. Nunca, hija mía.

—¿Quién es?— preguntó la niña, en su media lengua. Y vio Lontananza que sus azules ojos tenían la misma expresión colérica y centelleante de los ojos de Gudú.

—El Rey —dijo Lontananza—. Vámonos; el Rey siempre está lejos, y nadie le puede alcanzar.

—Yo seré Rey —dijo la niña.

Al oírlo, la madre se estremeció, y le tapó la boca con la mano.

—Las mujeres no son Reyes— dijo—. ¡Y creo que es una gran suerte para nosotros!

Pero la niña estuvo tres días diciendo a sus amiguitos y a todos cuantos la escuchaban, que con los años crecería, montaría en un caballo negro, su cabeza reluciría como el sol y sería Rey. (p. 703.)

Es posible afirmar que Gudrilkja es una niña predestinada por la herencia sanguínea. Ésta puede ser la única explicación a su insólito comportamiento, pues en las latitudes donde habita no es común que las mujeres muestren dichas aspiraciones, y además el vínculo con

su padre le es desconocido. El legado paterno también se traslucirá en los rasgos físicos y el temperamento de la chiquilla, quien muestra parecido tanto con Gudú como con su abuela:

Gudrilkja [...] no era muy bella, ni muy fuerte, pero tan salvaje y casi tan despiadada como su propio padre. Y amén de tales cosas, heredó de su abuela la astucia, la inteligencia y el tesón. Flaca y desgarbada, tostada por el sol, los negros y crespos cabellos al viento, la vencía su natural debilidad para montar, como jinete estepario, los más indomables potros y corceles, y sobre sus lomos, sin montura alguna, recorría la estepa, a menudo con peligro de su vida. Pues además de estas nada aconsejables incursiones en unas tierras nuevamente enemigas, perdidas y ganadas con exasperante monotonía, proclamaba, ante el terror de su madre y de quienes la oían, que ella era el Rey. (pp. 864-865.)

Las pretensiones de Gudrilkja se robustecerán con los años, a pesar de los esfuerzos de su madre por borrarlos de su mente. Aunque pasará mucho tiempo antes de que se sepa hija de Gudú, la niña desarrollará una gran admiración hacia él, al grado de rechazar su género por excluirla del entrenamiento guerrero. Gudrilkja sabe que Gudú aprecia poco a las mujeres y en cambio pondera mucho las facultades militares masculinas, por lo que intentará cambiar su aspecto físico parecerse lo más posible a un guerrero estepario:

Lontananza había trenzado desde muy niña sus largos y negros cabellos al estilo de los guerreros de la estepa, y en cuanto su madre no podía impedirselo, vestía ropas hurtadas a los soldados de ambos bandos. Y así vestida, tan delgada y fuerte como grácil, parecía en verdad un jovencísimo guerrero. Sus ojos eran azules y profundos como los de Gudú, cuya paternidad ignoraba. Pero cuando le veía de lejos, le admiraba de tal modo, que una maligna pasión se adueñó de ella. Pues había observado que el Rey sólo apreciaba el valor de los guerreros, y que poca importancia daba a las mujeres —dijérase que como apreciaba la comida o el vino—. Cuando le veía pasar en su negro caballo, recortándose sobre la llanura, deseaba de todo corazón poder incorporarse a su ejército. (p. 865.)

Gudrilkja es una niña desdenada por su padre, al igual que Raigo, su medio hermano. Mate establece un paralelismo entre la historia de ambos muchachos y bajo el significativo título de "Niños olvidados se disfrazan en los desvanes", los convierte en el centro del ca-

pítulo XXIV. Ambos comparten el anhelo de convertirse en reyes, de sustituir a su padre en el trono —aunque Gudrikja desconoce que Gudú es el suyo—:

Y entre tanto, un niño rubio jugaba, a escondidas, en la medio ruinoso Torre Azul, y una niña galopaba, como un furioso soldado, en las estepas. Pero, en el viento de los juegos uno, y en el viento de la soledad otra, gritaban al unísono —aún sin saberlo— unas mismas palabra: "¡Yo soy el Rey!".

El verdadero Rey guerreaba —pues la llamada Revuelta del Sudeste fue guerra, y guerra tan cruel, que duró cerca de ocho años —, e ignoraba a una, y creía en verdad muerto, u olvidaba, al otro. Sólo Lontananza miraba con temor a su hija, y Raigo y Contrahecho a Raigo: y ni una ni los otros entendían nada. (p. 805.)

La indiferencia de su padre no es impedimento para que estos niños desarrollen el deseo de ocupar la silla real, aunque el detonador de esta aspiración sea distinto en cada caso: en Gudrikja, el legado sanguíneo, y en Raigo, la influencia de su abuela Ardid. Desde aquel momento en que Gudú desconociera a Gudulina y sus hijos y tomara por esposa a la reina de las estepas, el pequeño Raigo comenzaría a ser percibido por Ardid como un nuevo instrumento de venganza y reivindicación, y a pesar de que el niño mostraba rasgos de una infancia verdadera —como la capacidad de jugar o de acceder al mundo de la fantasía—, pronto su abuela se encargaría de cultivar en él anhelos adultos:

[...] Eres el centro de mi propia ambición y orgullo. Y aunque no te amara (que sí te amo) tú serías, y no otro, el afán de mi vida; y no cejaré en el empeño de que tú seas el siguiente Rey de Olar hasta el fin de mis días. (p. 823.)

La reina se encargará de la educación de su nieto con la determinación de colocarlo en el trono en lugar de los hijos de Urdska, Kiro y Arno. De esta manera, como sucediera antes con su propio hijo, Ardid instruirá a Raigo y fijará en su mente la semilla de la ambición de poder, la cual rendirá amargos frutos con posterioridad en la vida del muchacho:

—Raigo, querido, ven, y escucha: tú eres el heredero del Trono, y tu vida es preciosa. Debes cuidar tu vida por encima de todo.

—Sí, sí —dijo el niño, un tanto asombrado. (p. 800.)

En consecuencia, la infancia del príncipe no podrá cumplir con su ritmo natural de maduración y en cambio se verá acelerada por los sueños de grandeza y poder transmitidos por su abuela.

A pesar de las diferencias de los fundamentos de sus aspiraciones, lo que sin duda asemejará más a Raigo y Gudrilkja es que ambos estarán siempre condicionados por su infancia solitaria y marginada, origen de un vacío existencial que engendrará a su vez un deseo irracional de alcanzar el poder a toda costa, al punto de cometer fratricidio. En efecto, Matute enlazará las vidas de Raigo y Gudrilkja para ilustrar una manifestación más del caínismo, generado por intereses encontrados. El encuentro de los hermanos tendrá lugar cuando ambos ya han dejado la infancia, lo cual no significa que las repercusiones de lo vivido durante esta etapa no sean importantes. A pesar de haber sido desamparados por él cuando eran niños, tanto Gudrilkja como Raigo buscarán el reconocimiento de su padre de mayores, como un reflejo de la necesidad de enmendar la ausencia paterna. Así, cuando Raigo se presenta ante su padre en las estepas y éste se entera de quién es, Gudú teme el reproche y el odio de su hijo pero en su lugar encuentra un fervor inusitado:

Un soplo de vago temor llegó hasta Gudú; mas enseguida, casi sin transición, advirtió la admiración hacia su padre que iluminaba los ojos de Raigo cuando le miraba, tan parecidos a los de Ardid, que se tranquilizó. Porque Gudú no sabía que a veces, los niños olvidados se disfrazan en los desvanes, y que estos disfraces pueden fabricarse igualmente bajo una cúpula azul, que bajo el verde techo de los bosques o el cielo implacable de la estepa. (p. 889.)

La devoción del príncipe se esfumará cuando no encuentre en Gudú la retribución que busca, y el resentimiento guardado por años lo llevará a urdir un golpe de estado en Olar:

Raigo sintió una profunda decepción cuando Gudú, en lugar de llevarle con él, le encomendó, durante su ausencia, la regencia de Olar. [...] En ausencia de su padre, ensoberbecido y dolido, había tomado el poder. (p. 930.)

Por su parte, Gudrilkja, ignorante del lazo que los une, confundirá la admiración con un deseo incestuoso hacia su padre, lo cual se traducirá en gran sacudida emocional cuando finalmente la verdad salga a relucir:

Pero Gudrilkja no entendía, no comprendía las palabras de su padre, sólo veía en él a un hombre, al que admiraba y deseaba. Le deseaba como hombre, y como Rey ansiaba sucederle. Ahora sabía lo que antes le había sido negado. Sabía por qué cuando era niña y le veía pasar con su caballo al frente de sus huestes, recordada su silueta contra el rojo atardecer de las estepas, una escondida voz gritaba en su interior: "¡Yo soy el Rey!". (p. 931.)

Ante la revelación que le hace Gudú sobre su paternidad, Gudrilkja se muestra recelosa por su infancia abandonada —y porque además ama como hombre a su propio padre— y su primer impulso es ir en busca de Raigo —quien está a punto de ser coronado en Olar— para darle muerte:

Y sintió un repentino odio hacia su madre, por haberle ocultado durante tanto tiempo aquel secreto, y hacia Indra por haber sido su cómplice, e incluso hacia el pobre Krhin, a quien tanto había amado, por haber contribuido a aquel espantoso silencio que se había cernido sobre su vida. Su vida de niña, indefensa, solitaria niña que sólo podía encaramarse a un caballo y con él huir. Gudrilkja se encaminó hacia aquel Castillo donde hubiera podido ser, quizá, la sucesora de Ardid. Penetró en el recinto milagrosamente respetada por cuanto soldado halló a su paso. [...] Nada podía oponerse al galope furioso de su cabaigadura, e irrumpió como un trueno, justo en el momento en que iba a ser coronado Raigo e iba a serle entregada la espada de Volodioso. Ante el horror de todos, Gudrilkja arrancó la espada de las manos de Raigo y con ella asestó una herida a su hermano. (p. 932.)

Finalmente, ella morirá también a manos de los hermanos pastores, fieles a su hermano: "Los Hermanos le atravesaron el corazón, le arrancaron de las manos la espada de Volodioso, y retornaron a la desierta Sala de Ceremonias". (p. 933.) El desastroso final de Raigo y Gudrilkja puede interpretarse como el resultado del abandono que sufrieran en su niñez y del cultivo de la ambición de poder como medio para corregir sus privaciones. Su infancia no fue vivida plenamente por la intromisión de valores adultos que los proyectaron hacia un final cruel y violento.

La violenta muerte de Raigo y Gudrilkja es una manifestación más del cainismo, el mismo del que fueron víctimas también Kiro y Arno. Todos son niños sin infancia —aunque Raigo al principio poseía la capacidad de jugar e imaginativa propias de la niñez verdadera—, asimilados desde muy pequeños a los asuntos y pretensiones adultas. Los gemelos esteparios comparten con Raigo la desgracia de haber sido percibidos por su madre y abuela como simples instrumentos de venganza y no como niños, lo cual los llevó a cultivar desde su más temprana infancia el afán de poder que los ha destruido.

Puede decirse que con los niños analizados hasta el momento se ha establecido una sucesión de infancias perdidas caracterizadas por los sentimientos de venganza, la ambición de poder, la extrema racionalidad, la falta de inocencia, de espíritu lúdico y de fantasía. Son niños, por tanto, integrados por completo al universo adulto. Como contraste, en el siguiente apartado se estudiará el mundo de la infancia idílica.

4.2. La infancia idílica: Tontina y su séquito

La introducción del personaje de Tontina y su séquito en la segunda parte de la novela dirige la reflexión hacia el tema de la infancia idílica. Los niños descritos por la autora hasta este punto son seres sin infancia o con infancia trunca, por lo que la conducta pueril de Tontina y su comitiva acentúa la noción de niñez no vivida de aquellos personajes. La princesa y sus acompañantes muestran un comportamiento que para los habitantes de Olar es extravagante, pero que para el lector resulta familiar y lo refiere a la primera etapa de vida.

Tontina llega a Olar para casarse con Gudú después de ser elegida por Ardid y el Hechicero en *El Libro de los Linajes*, en el que esperaban encontrar a una princesa con verdadera sangre real que diera a Olar el prestigio y el verdadero donaire de un reino:

Era un libro muy 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 adúlteras, las supercherías: en fin, las auténticas y las falsas dinastías". (p. 302.)

Como lo explica Matute en una entrevista, en realidad este libro no tiene relación con los linajes, se trata de una invención de la autora que le sirve para aludir, por un lado, a las lecturas que la han nutrido desde niña y por otro, para condensar y hacer tangible la memoria histórica y literaria de la humanidad:

Es el libro donde vienen todas las historias de todos los príncipes, de todas las princesas de los cuentos de hadas. Es el libro de todas las dinastías de todos los reyes y las reinas. Es el libro de todos los cuentos y leyendas y de todas las viejas y brumosas historias de la antigüedad que constan y no constan en la memoria de todos los hombres. Es la historia del mundo, desde su nacimiento hasta su fin.²⁴⁷

Y precisamente de los cuentos de hadas europeos Matute toma los referentes necesarios para caracterizar el mundo de la niñez ideal, pues la autora liga el origen de Tontina a dos conocidos personajes de estos relatos: Blanca Nieves y la Bella Durmiente del Bosque.

Bien —dijo el Hechicero—. Al menos entendes una cosa: que por 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 cien años hasta que también, la despertó un beso de amor. (p. 316.)

Es así como la infancia idílica es vinculada por la autora a la atmósfera fantástica de aquellas narraciones, para ilustrar la idea de que en la niñez aquello que está en la imaginación forma parte misma de la realidad. Este mismo concepto sustenta la introducción de elementos mágicos alrededor de este personaje, como cuando la princesa se aproxima a

²⁴⁷ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 118.

Olar y su presencia es percibida de antemano gracias a los signos sobrenaturales que emanan del ambiente olarense:

A partir de aquel momento, una desconocida atmósfera, algo como una brisa ensoñadora, pareció adueñarse de la ciudad de Olar y sus cercanías, especialmente hacia el Norte. Era algo extraño, como un perfume sutil y rumoroso, que hacía flamear los tapices de las ventanas y paredes, y que levantaba los cabellos de las damas y los niños con dulzura y encanto muy particular; y daba a la luz una transparencia — a juicio de Almíbar— musical. (p. 355.)

De este modo, mediante el uso de elementos de la fantasía europea y de recursos mágicos, el mundo interior infantil es exteriorizado por Matute para hacerlo visible y enfrentarlo al entorno esencialmente adulto —y por tanto hostil y guerrero— de Olar. Matute utilizará el extrañamiento producido por la presencia de Tontina en Olar para tratar desde otra perspectiva la pérdida de la infancia de los habitantes de estas tierras. Así, cuando la princesa hace su aparición por primera vez ante la corte del reino, los olarenses se manifiestan admirados por su conducta:

Una vez abierta esta puertecilla, salió con gran presteza, salvando de un grácil salto que despertó un coro de risas frescas —diráse infantiles— en el séquito, una figura menuda, envuelta en un manto de blanquísimas pieles que le cubría enteramente, desde la capucha hasta el menudo pie calzado de piel blanca. Sin gran ceremonia y con paso verdaderamente gracioso —a su lado, el más insinuante correteador de las doncellas de Olar, se hubiera semejado al balanceo de una vieja oca—, avanzó hacia la reina. Pero, en vez de la delicadísima reverencia que todos esperaban ansiosos a tenor de lo visto, para retenerla en sus mentes y ensayarla en el secreto de sus cámaras, la princesa corrió hacia la reina y se colgó de su cuello. Y vieron unos delgados y armoniosos brazos enfundados en brillante azul surgir del manto blanco; y oyeron una risa muy particular, que tuvo el don de despertar un suave escalofrío en todos los presentes. (p. 363.)

El séquito de Tontina está conformado por niños de aproximadamente su misma edad, que retozan con gran desenvoltura ante los anonadados pobladores de Olar:

Pero más les sorprendió una docena, o dos, o sólo cuatro muchachos y muchachas de no mayor edad que su Señora, y que de tal modo se movían, y jugueteaban, y correteaban, y con voces quedas y quedas risas se llamaban entre ellos, que confundían a quien intentara entenderles o contarles. (p. 367.)

En una comunidad como la de Olar, endurecida por la violencia y cuyos miembros son encaminados desde pequeños a los asuntos de la guerra —con pocas posibilidades de disfrutar de los juegos y fantasía naturales de la niñez—, no parece normal el comportamiento desenfadado y bullicioso de Tontina y sus compañeros. En realidad, el proceder de Tontina es el natural de una niña de once años, sin embargo, para la confundida gente del lugar no parece congruente que alguien, y menos una princesa, proceda así. Debe entenderse que los códigos de conducta de la corte de Olar son muy rígidos y Ardid es muy estricta en cuestiones de protocolo. Además, Tontina sorprende no sólo por sus actitudes infantiles sino también por su filiación con los personajes y ambiente de los cuentos de hadas:

Entonces apareció la criatura más extraña, y a un tiempo más bella, que ojos de Olar habían contemplado. Pues si su vestido era mucho más sencillo, y sin adorno alguno, que el que lucía la reina, de tal forma sus pliegues se mecían al compás de sus movimientos, y en tal la gracia del cuerpo al que se ceñía, que no hubieran hecho otra cosa que estorbar en él frunces, galones, joyas, collares o aderezo alguno. (p. 364.)

Su aspecto y vestimenta recuerdan al de los personajes de estos relatos tradicionales, al igual que los de su guardia:

[...] Y todos aquellos soldados iban vestidos como verdaderos príncipes: corazas bruñidas; collares de refulgente pedrería; cascos brillantes como la plata, que ocultaban casi sus rostros, y lanzas que, al menos en la luz de la mañana, brillaban como si fueran de oro; y además, de sus cintos, también dorados, pendían espadas de empuñadura afiligranada —como ni los más ricos nobles osaban lucir, incluido el Rey—, y calzaban finos zapatos de antílope, teñidos así mismo de azul. (p. 360.)

Al referirse a este episodio, en el discurso de respuesta al ingreso de Matute en la Academia, Francisco Rico explica del siguiente modo la estupefacción de los residentes de Olar:

En el Rey Gudú, cuando Tontina aparece en la corte con su extraordinario séquito, provoca enseguida sorpresa y admiración (junto a un ligero sentimiento de inferioridad), entre otras razones porque la princesa es una niña que habita en un orbe de juegos y fantasías que los demás no alcanzan a interpretar.²⁴⁸

²⁴⁸ Rico, *Op. cit.*, p. 42.

Esta explicación concuerda con la idea de Matute de que la infancia es una etapa total y cerrada, con sus propios valores y una particular visión de la realidad:

Los niños de ficción de Matute viven inmersos en un mundo a hechura de su fantasía que los protege y aísla de la realidad temida. En efecto, a través de su obra los personajes discurren por el paisaje siempre encerrados dentro de un círculo mágico creado por ellos. Desde esta atalaya regida por sus propios valores, contemplan el mundo de los adultos, que presienten feo y malo y por eso lo rehacen para su uso exclusivo [...].²⁴⁹

La posibilidad de penetrar este mundo se pierde con el crecimiento, lo cual explica que la gente de Olar, saturada de niños sin infancia y de adultos belicosos, no puedan entender las actitudes de Tontina. En este universo propio, los niños parecen moverse en un tiempo y espacio distintos a los del adulto. Por este motivo, la comunicación con el reino de la princesa Tontina —el de la infancia— ha tenido que realizarse de forma mágica, por medio de dos palomas mensajeras que siguen las instrucciones del Trasgo del Sur. El establecer contacto con el lugar de origen de Tontina es, para los adultos de Olar, como acceder a otra dimensión:

El Trasgo volteó las palomas: primero al Norte, luego al Sur, al Este y al Oeste, diciendo: "Vientos del mundo, Tiempo que vienes con el Tiempo y regresas al Tiempo, Tiempo que galopas al derecho y galopas al revés, Tiempo de la Luz, Tiempo del Espacio, Tiempo Subterráneo y Tiempo Submarino, Vientos del Mundo y de Todos los Mundos: Luz de la Vida, Noche de la Vida, vuela a donde debiste volar, y regresa a las fuentes de la Historia de los Niños". (p. 304.)

"La Historia de los Niños", o también llamada más adelante "Historia de Todos los Niños", es la materialización del concepto de infancia como una entidad independiente del resto de la experiencia humana. Matute ha creado "la ciudad que es de los niños de todos los tiempos",²⁵⁰ situada en un tiempo y espacio legendarios, donde habitan al mismo tiempo los niños del pasado, del presente y del futuro. Esto coincide con la noción de tiempo espiral o

²⁴⁹ Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p. 185.

²⁵⁰ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 26.

circular que Margaret E.W. Jones encuentra en los trabajos previos de Matute, en la que las concepciones lineales del tiempo son dejadas de lado y es posible la superposición de acontecimientos ocurridos en distintos momentos: sucesos pasados pueden surgir en el presente y el futuro puede irrumpir también en el presente. Tontina ha sido "arrancada del tiempo", traída al presente de Olar desde una dimensión ubicada en el futuro, pues es una niña cuyo nacimiento no se esperaba todavía. El conjuro del Trasgo la ha hecho aparecer en Olar para casarse con Gudú aunque la princesa es aún una leyenda. Por lo consultado a su maestro y al Trasgo, Ardid sabe que Tontina proviene de otro tiempo:

No perdamos el control. No olvidemos que, según el Libro, esta princesa, princesa por excelencia, es una criatura rescatada al Tiempo y, en este caso, no al Tiempo Pasado, sino al Futuro. Así es que todas estas vestimentas y joyas, aún por nosotros desconocidas, no son más que leyenda, leyenda pura... Sí, todo parece envuelto en polvo de mariposas: aquel polvo de oro que cuando era niña dejaban sus alas en mis dedos, y desaparecían en un soplo... Porque están, pero ¿son o no son? Mientras mi deseo de ellos aliente, alentarán ellos: bien me lo advirtió el Trasgo. Y el Maestro dijo... ¿qué dijo? Sí. Acaso con un solo parpadeo de indiferencia, o de contrariedad, ellos y todo el Tiempo regresado del Futuro desaparecerán como polvo de oro al soplo de una niña descuidada o maligna. Ay Ardid, Ardid, tal vez te estás enfrentado a algo que, por vez primera, no puedas controlar. Y el Futuro, tan inventado, acaso recordado premonitoriamente (porque sé que el recuerdo puede venir del Futuro), ¿qué nos acarreará...? (p. 362.)

De este modo, Matute juega con los conceptos cronológicos tradicionales para resaltar la idea del mundo de la infancia como un universo regido por sus propias reglas temporales.

A lo largo del capítulo XI, Matute continuará con la caracterización de la infancia idílica haciendo uso de diversos elementos simbólicos. Uno de los más importantes es "El Árbol de los Juegos", piedra angular de la reflexión sobre el carácter lúdico y la sabiduría innata de la infancia:

Al fin, Tontina le llevó de la mano a la ventana y le mostró [...] el alto, resplandeciente, extraordinario Árbol de los Juegos: aquel cuyas hojas, todas y cada una de ellas, explicaban minuciosamente los juegos y las aventuras, las rosas perdidas y las no nacidas, el color de la maldad y la risa de la tontería adulta. En fin, la Historia de Todos los Niños. (p. 424.)

En este árbol se condensan todos los juegos existentes y los conocimientos propios de la ciencia infantil, que incluye historias maravillosas, el entendimiento con el mundo natural y la intuición sobre la estupidez adulta. "El Árbol de los Juegos" es plantado por Tontina y sus compañeros en uno de los jardines del castillo de Olar bajo la escrutadora mirada de Ardid, quien no alcanza a comprender el significado de esta acción. Al principio, el árbol es sólo un arbusto, pero crece de forma mágica cuando los niños comienzan a jugar alrededor de él:

Una vez estuvo plantado, tomáronse todos de las manos y, dando vertiginosas vueltas en torno —de forma que Ardid, que todo lo veía y espiaba entre tapices desde sus ventanas, se alarmó pensando que acabarían disparados y maltrechos—, entonaron una canción —según juzgó Ardid— estúpida y sin sentido alguno. Pero al mismo tiempo —se dijo—, aquellas voces, que no habían sido educadas en el canto, a menudo desentonadas y poco organizadas, formaban todas juntas un misterioso coro que llegaba al corazón. [...] Pero poco después mayor sería la sorpresa que le produjo comprobar que aquel arbusto iba creciendo, no sabía cómo, ya que no lo perdía de vista día a día, y no se apercebía de que aumentara de tamaño. Sin embargo, allí estaba convertido en árbol, en el centro del corro y de las voces, esplendoroso y magnífico, enteramente cubierto de hojas y de flores. [...] Luego, les vio deshacer el corro, y Tontina, como si se tratase de una chiquilla campesina, se descalzó y trepó por él, y desapareció en sus ramas. Y como ella hicieron el Príncipe Once y algunos muchachos y muchachas. (pp. 374—375.)

Tontina y sus amigos leen en las hojas del árbol los detalles de los juegos que después desarrollan a su alrededor, los que parecen ridículos y desconcertantes a la reina de Olar. Ardid ha sido una niña sin infancia —y en ese momento ya una adulta—, lo que puede explicar su incapacidad para comprender el quehacer lúdico de los niños verdaderos. La posibilidad de entender lo escrito en el árbol es patrimonio de estos niños:

[Ardid] Vio cómo arrancaban hojas de él y leían algo en ellas; y con gran desconcierto, los vio discutir entre sí. La princesa misma discutía; no por ser ella le daban fácilmente la razón, como estaba mandado y debía suceder, según entendía Ardid. Consternada, vio cómo la princesa se enfadaba, y en lugar de imponer su mandato, como hubiera debido ser —si no estuviera allí el mundo trastomándose

de forma tan increíble — se hacía a un lado y se quedaba sola, mohfna y como llorosa... (p. 375.)

A partir de su primera aparición, el árbol de los juegos servirá a Matute para representar las diferentes etapas de la infancia de los niños verdaderos, desde su esplendor hasta su final. Los diferentes estadios infantiles corresponderán a distintos estados físicos del árbol, desde su primera frondosidad en la plenitud de la niñez hasta su completo marchitamiento cuando la infancia desaparece. Así, por ejemplo, mientras Tontina es una niña inocente que juega, el árbol luce lleno de ramas, y cuando crece, el árbol se seca hasta quedar desnudo:

Era el antiguo Jardín de Ardid, aquel que más tarde vio crecer en su centro el maravilloso Árbol de los Juegos, escenario de los primeros tiempos de la princesa en el castillo. Pero del Árbol y sus doradas hojas ya sólo quedaban el tronco negro y las ramas desnudas. (p. 501.)

Cuando más adelante en la historia hagan su aparición los hijos de Gudú, Raigo y Raiga, y Contrahecho — todos niños con capacidad para jugar y fantasear —, el árbol renacerá:

[...] y a medida que Raigo y Raiga y Contrahecho crecían y el bufoncillo los llevaba ya de la mano en los primeros pasos que los dos gemelos daban en torno al Árbol de los Juegos, súbitamente éste volvía a florecer y crecer, y llenarse de hojas de oro. (p. 744.)

Y cuando estos niños crezcan a su vez, el árbol se secará de nuevo:

Llegó el último otoño — último en la espera del regreso del Rey —, y notó Ardid que, de nuevo, aquel Árbol de su Jardín, tan lleno de recuerdos y significados, aparecía mustio y tan marchito como el resto de sus flores.

—¿Qué ocurre con el Árbol de los Juegos, Contrahecho? — dijo la reina, desolada. Y alzando las manos recogió unas últimas hojas que, como polvo de oro, se deshicieron entre sus dedos. Y con asombro, que gran dolor contenía, oyó decir al muchacho [...].

—¿Qué árbol, Señora? No sé a cuál os referís; no veo ningún Árbol.

Entonces la reina le miró, con nueva mirada, y comprobó que no era un niño, sino un joven de tristes ojos y poco agraciada figura. (p. 812.)

Además del "Árbol de los Juegos", el Príncipe Once es otro personaje y elemento fundamental para la reflexión sobre la infancia en la novela, pues es el símbolo de la niñez eterna. Este personaje es tomado por Matute del cuento *Los cisnes salvajes* de Hans Chris-

tian Andersen e insertado en la historia como el primo de Tontina, a quien se le ha encargado el cuidado de la princesa:

—Tal vez no sepáis esto, Predilecto: Once es el menor de los Once Príncipes Cisnes que una malvada reina encantó. Su hermana, la princesa Leonor, empezó a tejer para ellos once túnicas de ortigas para devolverles su naturaleza humana, pero el Tiempo le jugó a Once una mala pasada, ya que Leonor no pudo, por falta de tiempo, terminar la manga de su túnica, y anda durante el día con un ala en lugar de brazo. Desde entonces, el Tiempo lo tomó bajo su tutela. Por eso puede montar en su corcel que galopa al derecho y al revés; al Norte y al Sur, al Este y al Oeste; y al revés nuevamente. (p. 421.)

El Príncipe Once ha sido rescatado del tiempo, es decir, sustraído del tiempo lineal para habitar en el ámbito de la infancia eterna, por lo que no crecerá más allá de la barrera de los once años, considerada por Matute como el "símbolo de la edad mágica en que [...] de una manera brusca, la mayoría de los niños mueren a la infancia al hacerse adultos".²⁵¹ Once se ha quedado varado en esa edad y esta imposibilidad de crecer es vista como una salvación, ya que evita su entrada al mundo adulto y por tanto le permite librarse de sus sinsabores:

[...] comprendió que el Tiempo, protector de Once, había salvado de él mismo a aquel niño cisne para siempre: le había detenido entre sus dedos y, a lomos de su corcel, galopaba sobre el mundo sin fin y sin freno, y así persistiría, niño en el tiempo mientras el tiempo exista. (p. 424.)

Como un ser arrancado del tiempo, Once tiene la posibilidad de obtener imágenes del pasado y del futuro, circunstancia que se vincula otra vez con la noción de tiempo circular antes comentada: "A veces, el Tiempo, cuando teje del revés, me cuenta historias de gente que aún no ha llegado. Y otras, cuando teje al derecho, de gente que nunca llegará". (p. 420.) Así, el Príncipe Once puede verse como la personificación de la rebeldía ante el hecho de crecer, de madurar en un mundo sórdido y cruel. Es la misma negación de Ana María Matute a dejar de ser niña ante el panorama hostil del universo adulto.

²⁵¹ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 26.

Otro aspecto relevante en la conformación del mundo de la infancia idílica en la novela es la idea de que los niños disfrutaban un lenguaje propio, con códigos distintos al del adulto, al cual, como ya se refirió en el capítulo previo, Matute llama "Lenguaje Ningún" o "Lenguaje de los Pájaros". Este lenguaje es compartido por los niños y los seres mágicos del subsuelo como el Trasgo del Sur, lo que les permite comunicarse entre sí aunque el niño sea muy pequeño y todavía no entienda las lenguas adultas:

Esto regocijó de tal manera al Trasgo que, poniendo un dedo sobre los labios, dijo al niño —que por su edad, aún no entendía a los humanos pero sí el Lenguaje Ningún— que de un buen y ahora compartido secreto se trataba. (p. 683.)

Cuando los nietos de Ardid y su amigo Contrahecho son todavía muy pequeños, y por tanto analfabetas para el lenguaje humano, pueden leer, sin embargo, las hojas del "Árbol de los Juegos" gracias a que conocen este lenguaje:

[...] Raiga y el pobre ex-bufón trepaban a sus ramas, arrancaban hojas y, entre los do —que jamás habían aprendido a leer—, leían en ellas la clave de innumerables canciones, y el aprendizaje de un sinnúmero de juegos que se apresuraban a poner en práctica. (pp. 759-760)

Aunque Ardid nunca fue niña en realidad, lograba entender el lenguaje ningún gracias a sus ojos de goteo estelar o lunar, es decir, a su capacidad de trascender las fronteras de lo material para acceder a lo intangible y lo sobrenatural:

—Nosotros, los habitantes del Subsuelo, hablamos el lenguaje Ningún —le contó un día el Trasgo—. Es el lenguaje tejido en el envés de las palabras. Sólo los humanos con gotas de luna en los ojos lo pueden descifrar. Aunque nosotros, por supuesto, conocemos todas las lenguas de los humanos. ¡Son tan simples!... (p. 120.)

Sin embargo, con el paso del tiempo, la reina de Olar va perdiendo poco a poco esta facultad, al grado de parecerle indescifrable el lenguaje que Tontina y los suyos hablan. Así lo manifiesta cuando intenta entender a sus nietos:

Y nada más preguntó Ardid: pues el lenguaje de los niños que aún no tienen uso de razón —y que, menos ella ahora, todos tomaban por ininteligible media len-

gua— era muy similar al Lenguaje Ningún. No estaba ya capacitada para describirlo en su totalidad. (pp. 771-772)

Pero para Ardid no sólo es ininteligible el lenguaje de la infancia, sino todo lo relativo a ella. No logra entender el comportamiento de Tontina, Once y el resto de su comitiva, a pesar de ser una reina cultivada en la ciencia y las artes ocultas. Su actividad lúdica le parece incongruente y vana, y como no logra ver más allá de las fronteras de la realidad aparente, no puede aprehender la naturaleza mágica de su escolta:

A pesar de que con mucha frecuencia interrogó a Almíbar, y a la misma Tontina, qué era lo que les entretenía durante todo el día, cuál era el lenguaje que hablaban —puesto que, a pesar de estar compuesto de la mismas palabras que el suyo, resultaba indescifrable su sentido— y de dónde venían realmente, tanto ella como Once, como todos sus acompañantes, incluidos los impávidos soldados —que a decir de los atemorizados soldados de Olar y de oda la servidumbre, jamás hablaban, ni comían ni parecían dar muestras humanas—, sólo le contestaban con tan vagas y enrevesadas formas —incluido Almíbar—, que acabaron por irritarla y hastiarla. (p. 383.)

También desconcierta a la reina el que los demás niños del séquito no respeten el rango real de Tontina y la traten como una más de ellos, con la aprobación de la misma princesa. Las jerarquías no funcionan de igual modo para los niños que para los mayores, y ninguno de los niños parece muy impresionado por el título real de la princesa ni por su poder. Por otra parte, Ardid no logra entender tampoco el significado de los pequeños objetos a los que los niños otorgan gran valor gracias a su imaginación, y que a ella le parecen inútiles:

Luego, vino un muchachito, la besó en la mejilla y le dijo: "No os enfadéis, princesa, que nos falta uno para el juego y sin vos no podremos jugar". Ella, mirando con el rabillo del ojo a los que muy raramente y sin aparente lógica jugueteaban bajo el árbol, dijo: "Una condición". "¿Qué condición?", preguntaron los otros. "Dadme la piedra verde que encontró Tulipa en el camino." "Ah no", dijo la llamada Tulipa con aire ofendido: "Ésa no". Y Ardid, sin salir de su estupor, les vio discutir, hasta que Tontina buscó en lo profundo de su bolsillo e hicieron extraños y totalmente insensatos intercambios: bolas de colores, piedras, huesecillos. (p. 375.)

Ardid se sorprende ante la profusión de objetos sin valor —desde su perspectiva de adulta— encontrados en la habitación de Tontina, pues la reina esperaba encontrar cosas propias de una princesa, como perfumes o cosméticos, no juguetes, muñecas, golosinas o piedrecillas:

Y cuando abrió, con íntima excitación, los innumerables tarros y cofrecillos que suponía repletos de maravillosos ungüentos, afeites y perfumes, grande fue su asombro al comprobar que estaban llenos, tan sólo, de cosas tan raras y peregrinas como arena, bien que fina y dorada, piedrecillas pulidas por el río de encantadores tonos e irisaciones, mariposas doradas que, milagrosamente vivas, huyeron volando, y dulces pegajosos que le mancharon los dedos. En el fondo de los cajones también había migajas de pastel y manzanas mordidas; pero no aparecían enmohecidas ni putrefactas, sino que todas tenían el suave aroma y la frescura de las que han sido recién mordisqueadas por limpios dientes de niño. (pp. 378-379.)

Tontina muestra desinterés por las piedras preciosas que porta su séquito y a las regaladas a la reina. Con su mirada de niña, no reconoce el valor que a las gemas atribuyen los adultos, por lo que le parecen igualmente interesantes las piedras menos valiosas del collar de la reina que las traídas por ella a Olar:

¿—Qué son esas piedritas?— dijo.

La reina quedó petrificada de asombro.

—Querida hija— dijo al fin, juzgando que este tratamiento tal vez era más adecuado a tan curioso personaje—, mucho me maravilla lo que decís, porque las piedras preciosas que habéis tenido la gentileza de ofrecerme, así como las que adornan a vuestros servidores, son mucho más hermosas que éstas.

—¿Qué? —respondió ella, con aire tan cándido e ignorante como sólo un niño podría expresar—. ¿Piedras preciosas? Ah, ya, ¿os referías a las de ese cofre y las que lucen mis amigos?— y estas palabras dejaron verdaderamente confusa a la concurrencia.

Dicho lo cual, hizo un gesto vago con hombros y cabeza —tan vago que nadie pudo interpretar si era de duda o de súbita revelación o de un gran desinterés [...].
(p. 366.)

Así, a Tontina no le importa que le sea devuelta la dote cuando decide dejar el reino de Olar, pues como niña, no posee los valores económicos de los adultos. Sólo le importa llevar consigo su "tesoro secreto", compuesto de cosas no valiosas transformadas en los bienes más preciados de la princesa gracias a la fantasía infantil:

En aquel momento un pequeño grito de auténtica desolación surgió de la garganta de Tontina: [...] aquel cofre, íntimo y precioso tesoro secreto, se deslizó de su falda y rodó [...] en dirección a las aguas del Lago. [...] La reina detuvo su montura. Descabalgó, y [...] se precipitó sobre aquellos relucientes objetos que, unos, se perdían entre la hierba y, otros, se hundían en el Lago.

Sólo cuando se agachó, uno a uno, entre las tímidas flores silvestres, bajo las zarzas y las ortigas, recogió aquello que componía el íntimo y precioso tesoro secreto de Tontina, un suave abandono la hizo sentarse sobre la hierba. Y, con una decepción que, curiosamente, la llenaba de melancolía, alineó en su falda piedrecitas de río, cuentas de vidrio de tonos irisados, un diente infantil... (pp. 408-409.)

De este modo, Matute se sirve de la mirada extrañada de Ardid para reflexionar sobre la honda división entre los mundos adulto e infantil. Desde su posición de adulta, la reina juzga insensatas las actitudes de Tontina, al punto de atribuir su "desatinado" comportamiento a alguna falla genética derivada de la costumbre de la nobleza de desposarse entre sus mismos miembros:

A veces —se dijo, con cierta angustia—, cuando, generación tras generación, se casan entre sí únicamente reyes y reinas, príncipes y princesas, sin darse reposo en otras sangres, surgen criaturas totalmente imprevisibles. Y a veces, como me advirtió mi amado Maestro, viene a reblandecerse un tanto sus seseras. (p. 367.)

Como el propio nombre de la princesa lo sugiere, Ardid considera a Tontina un ser "tonto", actitud que puede vincularse a la de los adultos de los relatos de la colección de *Los niños tontos*. Los niños protagonistas de estos cuentos y la misma Tontina no responden en realidad al significado del adjetivo, pues su "tontería", como ya lo reconociera Celia Berretini, es el reflejo de "la incomprensión del mundo adulto que no ve [...] sus sueños, sus pasiones, su mágica visión de la realidad, su vida en un misterioso mundo suyo; de esta incomprensión total nace su condición de 'tontos'"²⁵². De este modo, sin lograr penetrar en la verdadera esencia del modo de ser de Tontina, Ardid tratará de encaminarla inútilmente en los asuntos de la boda con Gudú:

²⁵² Berretini, *Op. cit.*, p. 317.

Un día, Ardid pensó que debía intervenir en sus ires y venires ya que, cosa sorprendente, ni una sola vez Tontina se interesó por la presencia o ausencia de Gudú. Así pues, la llamó, y dijo:

—Tontina, seguramente estás extrañada por la larga ausencia del Rey, tu futuro esposo y Señor. Creo que debo explicarte las circunstancias, en verdad importantes, que le retienen aún lejos de Olar.

—Bien— Tontina adoptó un aire de seriedad, a todas luces fingido: era la misma seriedad que adoptaba en los juegos, cuando éstos lo requerían—. En verdad, madre, no tengo prisa para jugar a la boda. Ya jugaremos a eso cualquier día.

—Nada de jugar— interrumpió Ardid, conteniendo su irritación—. Se trata de una boda real y verdadera, y espero que no lo tomes como cosa de juego. (p. 384.)

Para Tontina, cuya actividad entera está permeada por su espíritu lúdico, el desposarse con el rey de Olar no pasa de ser un juego más, el que reproduce con los miembros de su comitiva a su muy particular entender:

Tontina sólo se había interesado por la ceremonia que componía una boda real —cosa que le maravillaba y divertía a partes iguales, puesto que a partes iguales le parecía solemne y ridícula—. Y su forma de meditar sobre ello fue incorporarla a sus habituales juegos. Muy favorito era, ahora, el "Juego de la Boda". De suerte que el juego de la ceremonia —interpretado de muy particular manera, como en sus disimuladas vigilancias pudo comprobar Ardid— era llevado a cabo con todo lujo y por menor de detalles: unos aprendidos, otros malentendidos, otros deformados, otros inventados por ella misma. Y así, casáronse todos infinidad de veces y de las más variadas formas: Tontina y Once, Once y un paje, dos pajes y una paloma, la misma Tontina y tres pajes, un paje y dos muchachas, una muchacha y una codorniz... hasta un sinfín de variaciones que hacían hundir en el desánimo a Ardid. (p. 388.)

Así, puede afirmarse que los desencuentros entre el universo idílico de los niños y el de los adultos es producto de un enfrentamiento básico de cosmovisiones. Ni siquiera Predilecto —quien sí vivió una infancia verdadera— logra coincidir con la risueña visión de la vida de la niña Tontina, pues hace ya rato que es adulto y por tanto ha perdido la perspectiva infantil:

—Es muy hermoso —dijo ella, entonces, con una rara e insólita gravedad en la voz.

—¿Qué es hermoso?— preguntó Predilecto, suavemente.

—El mundo— dijo ella. El mundo es hermoso.

Aquellas palabras inquietaron a Predilecto. Pues, se dijo, sólo una niña podía hablar así: ya que él, en todos los años de vida recorridos, había comprobado, paso a paso, que el mundo era cada día transcurrido menos hermoso. (p. 422.)

Lo que sí logra entender Predilecto, en contraste con Ardid, es que el modo de actuar de Tontina corresponde al de una niña. Los juegos de la princesa y sus amigos le parecen conocidos, aunque ya no es capaz de entenderlos:

Poco a poco fue comprendiendo de qué se trataba aquello a que estaba jugando: y era aquel un viejo pasatiempo al que, en su niñez, cuando vivía en el Sur, solía jugar con los hijos de los viñadores. "¿Cómo se llamaba aquel juego?", pensó. Pero, por más que lo intentaba, no lograba recordar el nombre [...]. (p. 418.)

De este modo, si bien ya no goza de la facultad de penetrar la idiosincrasia infantil, Predilecto sí puede reconocer los rasgos de la niñez gracias que él disfrutó la suya con plenitud en el Sur, antes de arribar a las inhóspitas tierras de Olar. Al personaje de Ardid, en cambio, su infancia trunca la ha dejado sin referente al cual acudir al tratar de interpretar el proceder de Tontina y su comitiva, tan insólito en Olar. Así pues, Predilecto intentará tranquilizar a la reina de Olar exponiéndole la razón de las supuestas extravagancias de la princesa:

Señora— dijo el Príncipe, con sonrisa que denotaba un alivio indudable—, creo que estamos en un buen camino: lo que vi y oí en la cámara de la princesa, me ha hecho comprender la forma en que debo comunicarle las órdenes del Rey. Tened por seguro que no será difícil, pues, a lo que creo, todo lo extraordinario que parece rodear a la princesa, se debe a algo muy simple: la princesa es una niña. (p. 425.)

El Trasgo del Sur, con su conocimiento sobrehumano, también entiende las actitudes de Tontina, pues sabe que es una niña. Como se mencionó con antelación, los humanos, mientras son niños, comparten un vínculo especial con los "seres del subsuelo" pues su visión del mundo esta impregnada de fantasía. Así, Tontina logra ver al Trasgo unos segundos antes del sueño, facultad que no es una cualidad especial, sino común en todos los ni-

ños ordinarios. Ardid no comprende esta capacidad infantil, que se pierde con el crecimiento:

—Señora— dijo Tontina, con un bostezo ahora totalmente desprovisto de disimulo—, preguntadle al Trasgo, que os lo dirá mejor que yo...

Volvió a apoyar la cabeza en las rodillas de Ardid, y esta vez quedó profundamente dormida.

—¿Qué es lo que he oído? —murmuró Ardid, consternada—. ¿Acaso puede verte, Trasgo...?

— Me sorprende que no lo supieras, Ardid. Es del todo natural que así sea: aunque, por supuesto, sólo puede verme un instante antes del sueño. Una vez despierta, me olvida hasta el próximo sueño.

—¿Y cómo es eso?— Ardid notaba cómo un temor difuso se apoderaba de ella—. ¿Ha estudiado, como yo, en el libro de algún sabio maestro, y tiene así contaminados sus ojos como yo?

—No— dijo el Trasgo—. No es extraordinaria, es de una especie corriente. Sólo antes del sueño, hasta el despertar: y olvida, hasta el próximo sueño. Además, algún día también dejará de verme aun antes del sueño, y nunca más nos recuperará: ni a mí ni al Sueño. (p. 381.)

El decir que Tontina "perderá el sueño" equivale a decir que crecerá, lo que implica el término de su vínculo mágico con el mundo de la fantasía. En efecto, la presencia de Tontina y su acompañamiento servirá a Matute no únicamente para trazar los rasgos de la infancia idílica, sino para meditar también sobre el tema del crecimiento. Los niños que han cruzado hasta el momento el horizonte de la novela han perdido la infancia antes de tiempo, o bien no han sido niños nunca. Sin embargo, en el caso de Tontina, la princesa ha vivido su infancia en plenitud, inmersa en un mundo propio de juegos y fantasía, pero ya se encuentra en la edad fronteriza en la que de forma natural la niñez se deja para acceder al mundo adulto. De cualquier modo, como ya se mencionó en el capítulo anterior, el paso de la niñez a la madurez en la obra de Matute obedece a un horario extraño, así que aunque la transición a la edad adulta de la princesa Tontina parece inminente por sus años, ésta no implica un movimiento paulatino entre una etapa y otra, sino un cambio abrupto marcado por un acontecimiento definido: la decepción amorosa. Tontina crecerá de forma repentina

al percatarse de la imposibilidad de realizar su amor con el príncipe Predilecto, de quien ha quedado prendada después de varios encuentros. Predilecto también se ha enamorado de la princesa pero ella es la prometida de Gudú, su hermano, y su sentido de lealtad le impide traicionarlo. Tontina cambia su perspectiva de la vida cuando se da cuenta que el amor entre ellos es irrealizable: "Con súbita congoja, Tontina se dijo por primera vez que, acaso, contrariamente a lo que siempre creyó, el mundo no era hermoso". (pp. 429-430) Así, tras la constatación de que la realización de su amor es imposible, Tontina sufre una crisis que la sume en un estado similar al de la muerte:

Explicaron que su Señora, la princesa Tontina, se hallaba en verdad en trance de muerte. Desolada corrió la reina ante tales noticias; y en verdad que halló a Tontina tendida en el suelo, y tal ardor había en sus mejillas y tal brillo en sus ojos — que por otra parte no veían ni conocían—, que temió por un instante que aquellas desdichadas e insensatas emisarias no se hallaran lejos de la verdad. (p. 430)

Esta situación refiere a la noción de "muerte metafórica"²⁵³ encontrada por Raquel Flores-Jenkins en otros trabajos de Matute, la cual, como ya se expuso en el capítulo antecedente, responde a su vez al concepto de que la infancia es un ciclo cerrado y al crecer, el niño muere a esa etapa para "sobrenacer" al mundo adulto. Así, la "muerte" de Tontina es en realidad una alegoría del cambio fundamental de personalidad que sufrirá la princesa al despertar, ya convertida en mujer:

Al cuarto día de su extraña postración —en la que ni veía ni oía ni hablaba—, Tontina parpadeó, y el color volvió a sus mejillas. Pidió entonces que la llevaran al Jardín y la colocaran en la hierba, bajo el Árbol de los Juegos. [...] Los muchachos del séquito y el Príncipe Once vinieron a besarla en la frente. Luego jugaron a las prendas, hasta la noche. Pero Tontina no mostraba el interés anterior por esas cosas, y a menudo se distraía, como si pensara en muy distintas cosas. Once trepó al Árbol y, balanceando las piernas desde una rama, arrancó una hoja y leyó en ella algo que le hizo exclamar:

—¡Tontina, falta uno para que el juego sea completo...!

—Claro— dijo ella, súbitamente reanimada—. Falta el Príncipe Predilecto. (p. 440.)

²⁵³ Flores-Jenkins, *Op. cit.*, p. 188.

Los signos de la maduración de Tontina son claros: ya no muestra el entusiasmo de antes por los juegos y sus pensamientos se concentran en la imagen de su amado Predilecto. Como siempre le ha sucedido con respecto a la princesa, Ardid no alcanza a entender todo lo acontecido con ella, lo que, por el contrario, es claro para el Trasgo y el Hechicero:

El Trasgo y el Hechicero cambiaron impresiones en voz baja y, al fin, el Maestro dijo a Ardid:

—Verás, la vida humana está compuesta y condicionada por plazos que, de una u otra forma, pueden tener su prórroga o su fin. En este caso, un plazo ha vencido: pero a lo que parece, con ciertas prórrogas. En definitiva, y para elegir una fórmula que puedas alcanzar, te diré simplemente que la princesa Tontina ha abandonado a Tontina sin dejar de ser Tontina... Y créeme, no hay motivo, al menos por ahora, de alarma. Pasarán seis o siete días, a lo sumo, y Tontina volverá a levantarse del lecho, a ver, y oír, y hablar. En suma, a comportarse normalmente. Y tengo para mí, que al menos en el aspecto que a ti te place, se comportará mucho más normalmente de como lo ha hecho hasta el presente. (p. 433.)

Para ambos amigos, el cambio de la princesa es algo perfectamente normal y ordinario: tras el cumplimiento de un plazo, la Tontina-niña ha sido reemplazada por la Tontina-mujer, una virtual desconocida para la primera, de quien sólo quedan memorias imprecisas. Hay que recordar que para Matute, en cada adulto puede permanecer algo de lo que fue el niño, pero "el niño deja de existir, desaparece".²⁵⁴ De ahí que la autora se pregunte "¿Dónde estarán esos niños?",²⁵⁵ para aludir con nostalgia a aquellos que han sufrido esta muerte metafórica al crecer, no muertos corporalmente pero sí para el universo de la infancia. Este cuestionamiento es recurrente en la obra de Matute, articulado de distintas formas por varios personajes y *Olvidado rey Gudú* no es la excepción. Cuando Predilecto rememora su propia infancia en el Sur después del primer contacto con Tontina, el príncipe no puede evitar cierta añoranza. En su caso, su infancia no fue coartada y pudo vivirla a plenitud; sin em-

²⁵⁴ Gazarian-Gautier, *Op. cit.*, p. 32.

²⁵⁵ *Idem.*

bargo, como sucede con el crecimiento normal, al hacerse adulto el niño que fue desapareció, y el príncipe se pregunta por su paradero:

Sí, sí hubo un tiempo, allá en el Sur, en que la luz y los colores y aquel intenso y delicado perfume le pertenecían... ¿Quién se lo había arrebatado? ¿Quién se había apoderado de su infancia y la había arrojado lejos, como un despojo?... ¿Qué se había hecho de aquel niño que andaba entre viñedos y miraba el mar... ¿Uno que no murió, ni fue enterrado, y sin embargo, no estaba ahí? (p. 424.)

Más adelante en la obra, el Trasgo del Sur también recapitula el tiempo en que Ardid podía seguirle a través de los túneles y vericuetos del castillo, y se lamenta por la pérdida de esta niña:

—Bien, lo indagaré en recuerdo de aquellos días cuando podías deambular por mis caminos subterráneos... Niña, dime, ¿a dónde fuiste?, ¿dónde estás? Te busco muchas veces por el subterráneo y no doy contigo...

—Los niños que no mueren son tan misteriosos como la propia tristeza— dijo Ardid, con ojos pensativos—. No sé a dónde fui, querido Trasgo. No sé dónde, ni por dónde vagará aquella niña... (p. 765.)

Como puede verse, en este fragmento Ardid habla de sí misma como una niña desaparecida que no reconoce en el adulto que es. Esta declaración tiene lugar mucho tiempo después de que la reina diera indicios de comenzar a descifrar el modo de ser de Tontina, justo en el momento en que la princesa se encuentra en su muerte—sueño de transformación:

Pero no había pasado mucho rato cuando Ardid despertó sobresaltada. Contempló a Tontina a su lado, que parecía dormida. Arregló los pliegues de su vestido, alisó sus cabellos y, suavemente, colocó sus manos en posición descansada. Entonces, descubrió una cabecita negra que, bajo la almohada, parecía contemplarla. Con una honda y lenta ensoñación, tan vieja como el mundo, tomó aquel muñeco: lo examinó entre sus manos, le dio vueltas y, al fin, volvió a dejarlo junto a la princesa; al lado de la mano que permanecía tan fuertemente cerrada.

—Es extraño —se dijo—. Nunca pensé, hasta ahora, cuán pronto perdí mi infancia... si es que la tuve algún día.

Y recordó de nuevo aquel muñeco que había enterrado en la cueva, junto al mar; le pareció que apenas había transcurrido el tiempo desde aquel atardecer en que contemplara las siluetas de las cabezas de su padre y su hermano hincadas en las picas, sobre las ruinas del castillo. Algún día —pensó— iría allí y desenterraría aquel muñeco, y tal vez lo guardaría en alguna parte —en algún cajón, en algún saco, en algún secreto lugar—, donde nada, ni nadie, excepto su tímida y temblorosa memoria, pudieran encontrarlo. (p. 434.)

Gracias a las explicaciones de su maestro y Predilecto y a la semejanza entre el muñeco de la princesa y el soldadito que le regalara su hermano, Ardid piensa por primera vez en su infancia perdida, lo cual nunca había encontrado lugar en su mente, demasiado ocupada con sus planes de venganza. Tan remotos son ya los recuerdos de sus primeros años, que la reina se pregunta si alguna vez fue niña en realidad. De este modo, comienzan a filtrarse en la mente de Ardid las primeras nociones del significado de la verdadera infancia, las cuales, más adelante en la novela, serán reforzadas por la presencia de otros niños verdaderos.

Tontina, pues, ha crecido y esto se refleja no únicamente en la pérdida de su espíritu lúdico sino también en un repentino aumento de estatura y en cambios fundamentales en la forma de su cuerpo, tan sólo ocho días después de que despertara de su sueño de metamorfosis. Predilecto ha cuidado a la princesa a partir del momento en que ella recobrarla la conciencia, pero no ha advertido ningún cambio físico porque siempre ha estado recostada. Sin embargo, cuando finalmente Tontina puede levantarse, el príncipe no puede ocultar su asombro ante la contundencia y la rapidez de su transformación:

Cumplido el octavo día de su guardia, Tontina le dijo:

—Predilecto, creo que ya estoy bien, y por tanto, ayudadme a ponerme en pie.

Hasta aquel momento, sólo había permanecido recostada en una litera. Predilecto la tomó de las manos y ella se levantó sin ningún esfuerzo. Y saltó tan alegremente sobre la hierba, que todos quedaron muy asombrados. Pero más que nadie, los muchachos del séquito: de improviso, habían dejado de jugar, y la miraban con las bocas un poco abiertas y los ojos muy serios [...].

Un gran silencio se apoderó del Jardín. Inexplicablemente, cesaron el rumor del surtidor y el piar de los pájaros, y el arpa delicada que mueve los tallos mecidos por la brisa.

—¡Princesa! —dijo Predilecto, muy asombrado—. ¡Cuánto habéis crecido!

Así era. Tontina había crecido de tal forma que casi alcanzaba su misma talla, con ser él de estatura más que mediana. Y también su cuerpo era distinto. Por vez primera, contemplando su mirada, su contorno, su misma sonrisa, Predilecto pensó que no era una chiquilla, sino que se hallaba verdaderamente ante la futura reina de Olar. (p. 444.)

Los miembros de la comitiva de Tontina también se muestran consternados por su cambio, lo que marcará el principio del alejamiento entre ellos y la princesa:

Iba a cruzar el patio, cuando [Predilecto] vio sentados en las escaleras al séquito de la princesa, con el Príncipe Once a la cabeza. Permanecían en silencio, con triste expresión, insólito en ellos. Y con ellos permanecían en el entorno cuantos animalillos y criaturas les acompañaban. Todos revelaban el mismo ánimo decaído y melancólico. (p. 446.)

Cuando Predilecto tiene que partir para encontrarse en la estepa con Gudú, el Príncipe Once y el resto del séquito permanecerán al lado de Tontina, pero la princesa ya no participará en absoluto de sus juegos, y en cambio, sus rasgos de mujer se acentuarán día a día: su carácter desenfadado y extrovertido se volverá grave e introspectivo. Como un símbolo de esta transformación, el "Árbol de los Juegos" comenzará a perder sus hojas, como en una especie de otoño que indica el final de la estación más temprana, la infantil:

El primero de todos los cambios, por tratarse del más evidente, era el efectuado en la princesa y futura reina de Olar. A partir del día en que —por última vez— perdió su zapato, llorando y pidiendo a Predilecto que no la abandonase, su carácter, antes expansivo y al parecer desprovisto de toda regla que no fuera seguir sus propios impulsos, tornóse serio, meditativo y altamente majestuoso. Ciertamente, en los últimos tiempos, los juegos con su curioso séquito no parecían atraerla tanto como antes, pero desde el citado día, los rechazó por completo. Y así, por vez primera, una hoja se cayó del Árbol, luego otra y otra, y Once y los muchachos las recogieron y guardaron en el cofre de Tontina, puesto que, se decían, seguramente el otoño había llegado. (p. 483.)

Como lo consigna el fragmento anterior, los niños del cortejo, resignados a la pérdida de su amiga, encontrarán como nueva labor recoger las hojas perdidas del árbol para guardarlas en el cofre de Tontina. Además, su trato hacia la princesa cambiará hacia uno más congruente con su nueva personalidad, dejando atrás la irreverencia y cordialidad de los primeros tiempos:

[...] no sólo había crecido, sino que toda ella se había transformado de tal forma, que nadie —nadie que nunca se hubiera asomado antes y después al infinito túnel luminoso de sus ojos, transparente aún a través de la seriedad y grave compostura que la revestían— hubiera reconocido a la niña que, cubierta con una capa de piel

blanca, había llegado por vez primera al castillo de Olar. Ahora, ninguno de los muchachos de su séquito hubiera podido dar cariñosos tironcitos de las diminutas trenzas que, entonces, bailaban junto a sus sienes. Ni tampoco, por supuesto, nadie la contradecía ya, ni discutía, ni se enfadaba por cualquier otro motivo, ante tan imponente seriedad y digno porte. Tal y como no hubieran osado hacerlo con la propia reina Madre Ardid. (p. 483.)

El último vestigio de la infancia de Tontina se desvanecerá por completo cuando la princesa sea besada por primera vez por Gudú, a quien no ama pero al que debe entregarse porque es su esposo. Cuando los labios del rey de Olar se posan en los suyos y la hieren, la princesa toma conciencia de que ha dejado por completo la infancia, y como un gesto simbólico, dice adiós por última vez al Príncipe Once y el resto de su séquito:

De pronto, sin saber cómo ni por qué, en aquel momento, se despidió de Once, su primo, y de sus amigos, los muchachitos y muchachitas de su séquito, y de las perdices, las ardillas, los ciervos, los cachorros... A su vez, se apercibió de que hacía tiempo que no les veía, hasta el punto de no saber dónde moraban. Desde el día en que cesaron los juegos y recogieron del suelo las últimas hojas del Árbol, teníanlos por definitivamente perdidos; pero hasta el momento no había tenido clara conciencia de ello. Así, al recibir el beso de Gudú, se hizo más patente en ella el adiós que acompañaba el último jirón de su Primer Plazo; aquel Primer Plazo del que intentó hablar en su día a Ardid y ésta no había considerado importante. Supo que sus viejos amigos y sus antiguos juegos, junto a las palabras aprendidas y las palabras olvidadas, erraban sin rumbo, o regresaban sin ella a un país que en un tiempo le fue muy familiar y del que ahora ni aun acertaba a recordar el nombre. (pp. 498-499.)

Tontina rechazará al rey Gudú y éste la condenará a muerte por su desaire. Sin embargo, la princesa no morirá por esta razón, sino al ser besada por Predilecto, su verdadero amor. Para construir el episodio donde esto sucede, Matute utilizará el motivo del beso de amor presente en gran parte de los cuentos maravillosos europeos, pero con una inversión de su lógica tradicional: al contrario de sus antepasadas Blanca Nieves y la Bella Durmiente, este primer beso del amado acarreará a Tontina la muerte, en lugar de devolverla a la vida. De esta forma, Matute reafirma su visión pesimista del crecimiento y de su causa en el caso de la princesa, el primer amor frustrado:

[...] le abrazó de nuevo, y sus rostros se rozaron, y el mundo se borró alrededor. Predilecto olvidó su fidelidad a Gudú y a la reina, y a todo juramento que no fuera aquello que, como un dogal sutil y férreo a un tiempo, lo ataba a la princesa.

—Señora—dijo penosamente [Predilecto], pues muy cerca de sus labios estaban los labios de ella, y muy cerca de sus ojos, los ojos de ella—, no hagáis tal cosa: ya no sois una niña, y no debéis portaros como en el tiempo en que tal fuisteis, cuando nos contábamos historias y jugábamos juntos...

—No soy una niña, bien lo sé— respondió Tontina.

Y su voz parecía lejana y próxima a la vez: como si brotara del centro de su ser y, a un tiempo, huyera por sobre la línea del horizonte.

—No lo soy: el último minuto del Primer Plazo está acabado, y entraré en un Nuevo Plazo que colmará mi vida hasta la última gota. Por eso sé que soy una mujer y que os amo.

Y al oír el acento de aquella voz, Predilecto supo que todo cuanto él deseaba y temía decir estaba dicho. Sus labios se unieron por vez primera, y sus cuerpos se estrecharon uno junto al otro. Y al fin, Tontina dijo:

—Éste es el primer paso del fin, Predilecto: y os suplico, por lo que podáis amarme, que lo prolonguéis mientras sea posible. Pues si el primer beso de amor debiera ser el último, no quiero presenciar el fin.

—No habrá nunca fin —dijo Predilecto.

Y besándola una y mil veces, sintieron como si bajo sus cuerpos brotara un tiempo nuevo y vicjo a la vez: un tiempo en el que el Jardín de Ardid había florecido misteriosamente y el Árbol de los Juegos resplandecía. (p. 519.)

Tontina es ya una mujer cuando besa a Predilecto, pues el último resquicio de su infancia se había esfumado desde su encuentro frustrado con Gudú. Matute llama "Primer plazo" a esa niñez ya terminada, y "Nuevo plazo", al tiempo en que Tontina, ya una mujer, reconoce plenamente su pasión por Predilecto y espera la muerte después del primer encuentro amoroso entre ambos. Cuando el cuerpo de Tontina expira, Predilecto desespera e implora al Príncipe Once el regreso de su amada. Once le explica que la que tiene en sus brazos no es Tontina, pues la "verdadera", es decir, la Tontina-niña, habita ya en otra dimensión de la que no regresará jamás:

Entonces, vio dos piernas de muchacho balancéandose en el aire. Alzó la cabeza y descubrió, sentado en una rama, como solía, al Príncipe Once.

—¿Cómo puedes sonreír —dijo— si el mundo no responde ni ve ni oye?

—Eso pasó hace tiempo. Hace tiempo, desde el día en que tú te alejaste y ya no nos escuchabas. Tontina murió entonces, no ahora.

¡No murió! —dijo él—. Tontina no estaba muerta cuando sentía mis besos y respondía con su amor al mío.

—Pero ésa no era Tontina —respondió Once, con la tranquilidad que le distinguía—. Ésta que está en tus brazos es la que cumplió el Segundo Plazo: y como mujer, te amaba, y de ti recibió el Primer Beso de Amor y el Último... La verdadera Tontina ahora está jugando.

—¿Jugando? ¿Qué dices? No confundas más mi angustia, porque no puedo vivir sin saber dónde está, y qué piensa, y qué dice.

Nada. No dice nada. Está jugando a No Volver Nunca. (p. 522.)

De esta forma, a través de Once, Matute redondea sus conceptos sobre el tiempo y el fin de la infancia, etapa de la vida que se erige definitivamente como un cosmos distinto, con coordenadas espacio-temporales y percepciones vitales completamente diferentes a las del universo adulto. Para reafirmar todavía más esta idea, cuando Tontina-niña muere, Matute hace desaparecer con ella el halo de fantasía y magia que rodeaban a la princesa, como en aquellos hechizos de los cuentos de hadas que se revierten cuando un determinado plazo se cumple. De este modo, como ocurre con Cenicienta después de la media noche, la niñez se acaba, el encanto se rompe y la guardia de soldados perfectos de Tontina se revela como una pura formación de muñecos de paja, y su carroza de ensueño se transforma en calabaza. Así lo explica el sorprendido Yahek, jefe de la escolta de Ardid, a quien se le había encargado la misión de destruir a los centinelas de Tontina para evitar represalias después de su muerte:

—Y así, sin moverse ni alzar espada o lanza, de las que tan bien estaban pertrechados, les atravesamos sin esfuerzo alguno. Cuando, he aquí, que se desmoronaron. Y cuando sobre ellos caímos para despojarlos, pues sabéis que el botín nos está permitido por vuestro augusto hijo, y es la razón de nuestra fortuna destripándolos con lanzas y espadas, llegamos a apercibirnos que sólo había en su interior esto.

Y así diciendo, mostró un puñado de paja a Ardid.

—¿Esto?— dijo la reina, asustada—. ¿Cómo es posible?

—Tal como lo veís, Señora. Eran, ¿cómo deciros...?, igual que esos muñecos que fabrican los campesinos para asustar a los pájaros y evitar que devoren la simiente; espantapájaros.

Ardid tomó aquel puñado de paja, que se deshizo entre sus dedos.

—Y así— continuó Yahek—, nos repartimos sus vestiduras. Y he de deciros que, pese a su lujosa apariencia, estaban hechas de tan apolillada y efímera sustancia, que se deshicieron como polvareda entre nuestras manos. Y en cuanto a sus armas, ¡oh, Señora, qué horrible decepción!, dentro de sus vainas, las espadas eran verdes hojas de lirio, como las que a veces usan los chiquillos para fabricarse espadas con que jugar. ¿Y sus lanzas...?, sólo quebradizas cañas las mantenían enhiestas. Y así, tan sólo lumbre y ceniza, paja y polvo, quedó de tan imponente Guardia. Y lo mismo digo —añadió— de la carroza: pues sólo una corteza de calabaza había en su lugar y, a lo que vi, bastante reseca y pasada, como conservada durante muchos años. (pp. 527-528.)

También las piedras preciosas que entregara Tontina a Ardid como dote, se transformarán en pequeños y coloridos guijarros sin valor:

Ardid despidió a Yahek, precipitadamente. Corrió a su cámara, donde ella misma vigilaba los cofres que trajera, colmados de riqueza, la desaparecida Tontina. Los abrió, y con desfallecimiento, cayó de rodillas en el suelo. Allí la encontraron sus fieles amigos, deslizando entre sus dedos, con aire ausente, infinidad de piedrecitas de diversos y lindos colores. Una mariposa de oro escapó a ellos: volando alcanzó la ventana y huyó, aterida y desorientada, hacia el vasto mundo. (p. 528.)

Es así como los objetos y seres del acompañamiento de la princesa Tontina pierden la forma que la fantasía infantil les había proyectado para tomar aquella propia de la visión adulta, una carente de imaginación, desencantada y concentrada en valores materialistas. Con este episodio, Matute cierra el ciclo de la estancia de Tontina y su comitiva en Olar. Sin embargo, las nociones y símbolos utilizados para caracterizar a la infancia idílica surgidos a partir de la figura de la princesa y sus mágicos amigos no serán desperdiciados por la autora en la cuarta parte la obra, cuando el nacimiento de los hijos de Gudú la pueble de nuevo de personajes infantiles.

4.3. Niños verdaderos y niños especiales

4.3.1. Niños verdaderos y la recuperación malograda de la infancia perdida: Raigo, Raiga y Contrahecho

Gudulina también será la madre de Raigo y Raiga, gemelos nacidos algunos años después que Gudulín. En contraste con el período en que el primogénito de Gudú fue engendrado —tiempo de turbulencia emocional para Gudulina por la indiferencia de su marido—, la concepción de estos niños tiene lugar en una extraordinaria época en la relación entre los cónyuges, cuando ambos establecen una conexión insólita que incluso podría interpretarse como un lazo amoroso recíproco si Gudú no careciera de la facultad para experimentar tal sentimiento:

Pero lo cierto es que el amor estaba allí; que amor respiraba toda la estancia; que reposaba sobre las viejas pieles que cubrían el lecho, y que amor, en suma, cerraban los ojos de Gudulina. Y acaso, si no le hubieran incapacitado para tal cosa, también hubiera conocido el Rey Gudú, aquella noche, tan raro como extraordinario acontecimiento humano. (p. 675.)

Tal vez el hecho de que Raigo y Raiga hayan sido concebidos en momentos tan auspiciosos para sus padres es el origen de las profundas diferencias entre ellos y su hermano mayor, Gudulín. En contraste con el "Príncipe de la Oscuridad", los gemelos son de carácter afable y vivaces, y poseen ciertos rasgos físicos en los que Ardid cree reconocerse cuando era niña:

Raigo y Raiga eran en todo distintos a su hermano: despiertos de mente, de carácter dulce y hermosos cabellos rubios, como su abuela. Ardid hallaba en ellos un reflejo de sí misma, como una doble repetición de su primera infancia. (p. 740.)

Debido a este parecido con sus nietos, Ardid desarrolla un especial cariño hacia ellos. Sin embargo, Raigo y Raiga tampoco gozarán de las atenciones maternas ni las de su abuela en

sus primeros años. Por un lado, Gudulina ha tenido un parto muy difícil del cual se repondrá físicamente pero causará mucho daño a su ya de por sí deteriorada salud mental: "Ahora, un brillo siniestro lucía en su mirada, y a poco, todos —desde la Corte al pueblo— entendieron que la Reina Gudulina había perdido totalmente el seso". (p. 684) Además, Gudú la ha abandonado de nuevo y eso precipita su ruina. Ardid, por su parte, se encuentra muy imbuida en la fallida educación de Gudulín, por lo que Raiga y Raigo son relegados a la estancia de los niños al cuidado de una nana: "Y, confiados a una joven nodriza, fueron relegados a la estancia de los niños sin que merecieran gran interés, ni tan sólo de la propia Ardid —al menos por el momento—". (p. 684.)

Sin embargo, la soledad de Raigo y Raiga no será tan profunda como la de su hermano Gudulín, pues gozarán desde su nacimiento de la compañía mutua y de la de un niño llamado Contrahecho, hijo de un rey derrocado al que Gudú decidiera poner bajo custodia de su madre por motivos políticos y algunos años mayor que los gemelos. El pequeño príncipe, como su nombre sugiere, presenta defectos físicos notorios que lo hacen desagradable a la vista: "[...] era una criatura completamente desgarradora, pues su cabeza era grande y su cuerpo pequeño, y tan jorobado y contrahecho como no vi otro". (p. 301.) Cuando Ardid lo ve por primera vez, el pequeño despierta su compasión y la reina decide protegerlo incluso por encima de los planes oscuros de su hijo:

Cuando se asomó a la cuna del pobrecillo jorobado, una suave luz —en verdad poco usual en ella— endulzó sus ojos y murmuró:
—Pobre niño. Juro que, aunque mi hijo me lo pidiera un día —y algo le decía en su interior que eso sucedería—, nadie te hará daño mientras yo viva. (p. 314.)

Para salvarlo de la amenaza que se cierne sobre su cabeza —pues ya Gudú había ordenado su muerte cuando lo consideró inservible para sus fines—, la Reina lo esconde por un tiempo y después lo hace pasar como un bufón, situación que el pequeño acepta con agrado

pues se trata de un niño afectuoso y amable a pesar de su deformidad: "Como era criatura de gran bondad y dulzura, se mostró muy contento con su nuevo vestido". (p. 653.) Con el tiempo, Contrahecho será puesto al servicio Raigo y Raiga, junto a los que crecerá como amigo y compañero. Los tres niños compartirán una cualidad extraña en Olar hasta antes de la llegada de Tontina, la cual también será un paliativo ante las circunstancias solitarias y adversas que les rodean: saben jugar. Esta facultad se anuncia con el renacimiento del "Árbol de los Juegos":

En tanto, Ardid seguía cuidando cada vez con más esmero su Jardín [...]: y a medida que Raigo y Raiga y Contrahecho crecían y el bufoncillo los llevaba ya de la mano en los primeros pasos que los dos gemelos daban en torno al Árbol de los Juegos, súbitamente éste volvía a florecer y crecer, y llenarse de hojas de oro. (p. 744.)

A pesar de la evidencia del florecimiento del árbol, Ardid no se da cuenta de las actividades lúdicas desarrolladas por sus nietos y Contrahecho, aunque ya hace un rato que ha vuelto sus ojos hacia a los gemelos. La causa de esta falta de claridad es la total concentración de la reina en la educación de Raigo, en quien ha volcado sus esperanzas como sucesor de Gudú tras el descubrimiento de la falta de cualidades de Gudulín. Así, los gemelos y Contrahecho, como lo hicieran Tontina y sus amigos en su tiempo, disfrutarán de los juegos desplegados en las hojas del extraordinario árbol sin que su abuela llegue a notarlo:

[...] Raiga, aunque era dulce y encantadora, no parecía interesarse más que por corretear, de la mano de Contrahecho, bajo el Árbol de los Juegos. Y aunque Ardid, absorta en su entusiasmo por educar a Raigo, no se apercibía de ello, Raiga y el pobre ex-bufón, trepaban a sus ramas, arrancaban hojas y, entre los dos —que jamás habían aprendido a leer—, leían en ellas la clave de innumerables canciones, y el aprendizaje de un sinfín de juegos que se apresuraban a poner en práctica. Tras las lecciones con su abuela, Raigo se les unía: y llegaron a construir entre los tres una pequeña cabaña en las ramas del Árbol, y allí solían pasar gran parte de su tiempo. (pp. 759-760.)

Otro signo más del saber lúdico de los gemelos y Contrahecho es que conocen la manera de utilizar los juguetes y muñecos de Tontina que encuentran arrinconados en un desván del

castillo. Pasará algún tiempo antes de que Ardid descubra el nuevo uso que sus nietos y el pequeño jorobado dan a las posesiones de la desaparecida princesa, y cuando esto sucede su perplejidad es, mayúscula:

A través de las rendijas de los postigos, quemados por el viento, la nieve y la lluvia, entraba la luz. Y Ardid iba distinguiendo poco a poco, y uno a uno, los viejos cofres que fueron de Tontina, cuando oyó unas voces quedas, y sofocadas risas infantiles. Se acercó de puntillas, y en la penumbra descubrió a sus nietos y a Contrahecho jugando con los viejos tesoros de la Princesa muerta. Sintió desfallecer su corazón, hasta el punto de que tuvo que sentarse sobre una de aquellas polvorientas arcas.

—¿Qué hacéis aquí?, y ¿quién os ha dicho...?— empezó a decir. Pero al observar con qué naturalidad ellos la miraban, sonreían y proseguían en sus juegos, desistió de preguntarles nada. (p. 761.)

Ardid se sorprende por la espontaneidad con que los niños manipulan los viejos objetos de Tontina, pero parece avanzar en su aprehensión de esta faceta de la infancia cuando su propia niñez —carente de juegos— irrumpe de nuevo en su memoria. Como ya le sucediera cuando Tontina todavía vivía, la vista de un muñeco de la princesa muerta la reconecta con su propia niñez y le permite tomar conciencia otra vez de que nunca ha sido niña en realidad. Muy pronto ha tenido que enterrar, junto con el soldadito que le regalara su hermano, su inocencia y su capacidad para jugar. Sin embargo, la reina, ya adulta, intentará recobrar esa cualidad por medio de sus nietos:

Estuvo un rato allí, sentada, observando lo que hacían los niños Y, recordó que ella jamás había jugado ni había sido verdaderamente niña. Entonces, tomó entre las manos un muñeco y, escudriñando en sus ojillos de vidrio algo, algo que se le escapaba, permaneció mucho rato. Desde aquel día, tras la lección de Raigo, allí acudían los cuatro. Y la lección era doble, y mucho más rica, puesto que con ellos, la Reina aprendió a jugar, por primera y última vez en su vida. (p. 761.)

Poco a poco y gracias a Raigo y Raiga, Ardid parece comenzar a entender el sentido de la actividad lúdica y la sabiduría innata de la infancia, y a su mente acude el recuerdo de la legendaria ciudad llamada "Historia de Todos los Niños" de la que le hablan el trago y su maestro. De nuevo, la idea de la existencia de una dimensión paralela poblada por los

niños desaparecidos surge en la narración para apuntalarse como una de las nociones centrales en la configuración del cosmos infantil matutiano:

[...] A su muy madura edad —había ya cumplido cuarenta años— Ardid empezaba comprender, o al menos intentarlo, la vieja y despreciada sabiduría de los desvanes, allí donde van a parar los juguetes rotos olvidados y descoloridos de los niños que crecieron y ya no están en ninguna parte. Porque los años habían conseguido que olvidase aquella ciudad llamada La Historia de Todos los Niños. (pp. 770-771.)

Sin embargo, los gemelos y Contrahecho no solamente juegan, sino también gozan de la visión multidimensional propia de la infancia, es decir, de la posibilidad de trascender las barreras de lo material gracias a su mente abierta a la fantasía. Esto se manifiesta en el contacto que logran establecer con seres desaparecidos como Tontina-niña, quien les enseña cómo utilizar sus antiguos tesoros. Esta capacidad no es fácil de entender para Ardid, apenas reiniciada en los misterios de la ciencia infantil:

Y así, el día en que preguntó a Raigo:

—¿Quién os ha enseñado a venir a este lugar, quién os ha enseñado a jugar con estas cosas tan llenas de polvo y tiempo?

Raigo y Raiga la miraron con irónico reproche, como si creyeran que estaba burlándose de ellos. Y al fin, el pequeño Contrahecho dijo:

—Oh, Señora, bien sabéis que sólo podemos jugar aquí porque sólo así nos lo enseñó aquella niña que murió.

—¿Qué niña? —se inquietó Ardid.

—La niña Tontina. (p. 771.)

A pesar de que en su momento Ardid era capaz de trascender los límites de lo concreto gracias a sus ojos de goteo lunar, su ímpetu por hacer realidad sus sueños de poder y venganza ha mermado esta capacidad. Por este motivo no puede entender que sus nietos accedan a otra dimensión y se acerquen a personajes que ya no habitan en el tiempo presente pero que existen en una especie de tiempo paralelo situado en el pasado pero simultáneamente omnipresente. Matute plasma de nuevo sus conceptos sobre el tiempo circular vinculados con el universo infantil al atribuir la posesión original de los juguetes de Tontina a

sus nietos, aun antes de que éstos nacieran. Además, los niños conocen la historia de la princesa y Predilecto, sucedida mucho antes de ser concebidos:

—Ah, sí— se dolió Ardid ante los niños—, murió cruelmente: pero no debéis hacerle caso, porque la quemó el Rey, por bruja.

—Abuela, qué tonterías dices —se impacientó entonces Raiga—, murió porque recibió un primer beso de amor.

Y quedó así tan muda y perpleja, sin saber qué contestar, hasta que el sol se despidió sobre el ala polvorienta del Árbol, y se entretuvo en una hoja de oro. Entonces dijo:

—Niños míos, decidme si algo tuvo que ver en esta historia el Príncipe Predilecto.

—Sí— dijo Raigo—, el Príncipe Predilecto fue el causante. Pero no importa; gracias a todo eso, Once nos pudo devolver los cofres que habíamos perdido.

—¿Cuándo, niños míos, perdisteis estos cofres, si existieron antes de que nacierais?

—Oh, abuela, qué cosas tan tontas dices: de sobra sabes que mucho antes de asomar por aquí, estos cofres eran nuestros.

Y nada más preguntó Ardid: pues el lenguaje de los niños que aún no tienen uso de razón —y que, menos ella ahora, todos tomaban por ininteligible media lengua— era muy similar al lenguaje ningún. No estaba ya capacitada para descifrarlo en su totalidad.

(pp. 771-772.)

Ardid comienza a estar consciente del detrimento de sus facultades especiales, pues reconoce que cada vez se le hace más difícil descifrar el lenguaje que comparten los seres del subsuelo y los niños verdaderos. Sin embargo, después de la convivencia constante con sus nietos podrá ver de nuevo al Príncipe Once, indicador del regreso de sus poderes. No obstante, el reencuentro con el antiguo guardián de Tontina no sucederá en las mejores circunstancias, pues coincidirá con el repudio de Gudulina y los gemelos por parte de Gudú, tras la muerte de Gudulín. El rey de Olar sustenta su rechazo en la falta de cualidades guerreras de su primogénito, defecto del que responsabiliza a su madre. Gudulina regresará al Sur —su tierra de origen— pero Raigo y Raiga permanecerán en Olar, escondidos por Ardid en el desván del castillo donde han desarrollado sus juegos. Ahí se quedarán hasta el fin de su infancia, custodiados por el Príncipe Once, a quien la reina nombra su protector. Sin

embargo, Once parece saber de antemano que debe cuidar a los príncipes y a Contrahecho, como si su labor primordial, en su carácter de niño eterno, fuera la de custodiar a todos los niños verdaderos:

—Once, Once querido—murmuró. Y avanzó hacia él, le tomó en sus brazos y lo estrechó contra su corazón. Y sentía cómo sus lágrimas caían sobre los dorados rizos del Príncipe Once, en tanto le decía:

—Jamás, querido Príncipe, llegaste más a punto.

—Lo sé, lo sé, Señora—dijo el niño, intentando desasirse de su abrazo, que parecía ahogarle. [...] Luego, Once secó sus lágrimas. Frotaba sus mejillas con las palmas de sus manos, mientras decía:

—No lloréis, Señora, no hay razón par llorar.

—Sí hay razón, queridos niños: sabed que mis nietecitos Raiga y Raigo están amenazados de muerte, y por tanto, deben permanecer tan ocultos que todos crean que aquí nadie vive, ni alienta... ¿Cómo podremos conseguirlo?

—Es fácil—dijo Once—. Trae aquí a tus nietos y yo estaré con ellos, mientras sea preciso. Conozco bien no ser oído ni visto; y sé muy bien lo que es ser olvidado.

—Querido mío—dijo Ardid, abrazándole de nuevo, sin reparar en que su broche de esmeraldas se clavaba desconsideradamente en la naricilla de Once—. Cuida a mis nietecitos, te lo ruego.

—Así lo haré, es mi obligación—dijo él—. Y no lloréis, por favor, ni me abra-
céis. (p. 800.)

El encierro será más llevadero para Raigo y Raiga —y su inseparable Contrahecho— gracias a que pueden jugar y utilizar su imaginación. La reina los seguirá visitando con asiduidad pero ya no con la tranquilidad de antes, pues la estancia de los niños en el castillo es ilegal. Debido a esto, su reencuentro con su alma de niña se detendrá, y en su mente renacerán los deseos reivindicatorios que la condujeran hasta Olar, pero esta vez encarnados en el pequeño Raigo.

Mientras tanto, los niños crecerán recluidos y pasarán sus días entre juegos y las visitas de su abuela, hasta que varios signos den cuenta de su despedida de la infancia. Como ya se refiriera en el apartado previo, uno de las primeras manifestaciones de esta transición es el marchitamiento del árbol de los juegos, del que es testigo una anonadada Ardid:

La Reina no dejó ni un solo día de visitar, secretamente, a sus niños, en la Torre Azul. Y allí, conversaba largamente con Once —el eterno visitante al que el tiempo privó de ser adulto— y sus nietos. Sin reparar en que los años también habían transformado a parte de estas criaturas. Pues Contrahecho hacía ya tiempo que no participaba en aquellos juegos, y había llegado a suplicarle le tomase a su servicio, como paje y bufón. Llegó el último otoño —último en la espera del regreso del Rey—, y notó Ardid que, de nuevo, aquel Árbol de su Jardín, tan lleno de recuerdos y significados, aparecía mustio y tan marchito como el resto de sus flores. (p. 812.)

En contraste con el crecimiento de Tontina, percibido en su momento por Ardid como un hecho benéfico, el desarrollo de sus nietos y de Contrahecho le causa gran aflicción. El contacto con ellos parece haberla sensibilizado acerca de las bondades de la niñez auténtica frente a los sinsabores de la etapa adulta, por lo que grande es su pesar al notar la apatía imperante en el otrora alegre y desenfadado ambiente del cuarto de castillo donde sus nietos habitan. Sus juegos han terminado y con ello la posibilidad de enfrentar el encierro con buen ánimo:

Pero aquel otoño descubrió otras cosas Ardid, cosas en las que, por rutina y costumbre, no había reparado antes. Cuando llegaba a la buhardilla, ya no oía risas, ni correrías ni resplandeciente música y murmullos de viento entre hojas doradas. Ahora se daba cuenta de que una oscura tristeza saltaba de rincón a rincón, y que los cofres de Tontina aparecían cerrados, enmohecidos y polvorientos. Retornaba con verdadera pesadumbre a la buhardilla, y los muchachitos no la esperaban. (p. 812.)

Otro indicio del crecimiento de los mellizos y de Contrahecho es su incapacidad para ver al Príncipe Once, es decir, pierden la imaginación. Como sucede con otros personajes infantiles de Matute, para estos niños el dejar la infancia equivale a la muerte de la fantasía, circunstancia que agrava su penosa situación de confinamiento. Al no poder trascender ya los límites de lo tangible ni jugar, Raigo, Raiga y Contrahecho encuentran aburrida y poco acogedora la estancia en la que viven, y el primero incluso realiza arriesgadas escapadas por la ventana. Ante la contundencia de estos síntomas, Ardid certificará con gran pena el término de la niñez de sus nietos y Contrahecho:

Y siendo así, una noche, la sorprendió un gran silencio; y tan sólo descubrió a Raiga, dormida en un rincón, y en otro, a Contrahecho, sumido en graves pensamientos, y a nadie más. Al entrar y proyectar sobre ellos la luz de su antorcha, Raiga despertó sobresaltada, y también Contrahecho, que tendido ante la puerta estaba, entre los viejos cofres y tapices, ya tan deslucidos. Y Ardid dijo:

—¿Qué es esto? ¿Dónde está Raigo, y por dónde anda Once?

—¿Qué decís, Señora? —murmuró, soñolienta, Raiga—. Raigo se fue, como todas las noches... y tened por seguro que si no fuera por lo mucho que me lo habéis prohibido, y por el miedo que me da saltar por la Ventana hasta el abedul, yo le seguiría... Oh, Señora, qué tediosa es esta vida, aquí, en esta sucia estancia, siempre encerrados...

—¿Cómo es posible que Raigo haya contradicho mis órdenes? ¿Y cómo es posible que Once no se lo haya impedido?

—¿Once? —se extrañó Raiga—. No sé quién es, Señora.

—Contrahecho— dijo con verdadera angustia Ardid—, ¿adónde fue Once?

Pero se detuvo ante la atónita mirada de los dos muchachos. Raiga y Raigo —calculó rápidamente Ardid— cumplían ya quince años, y Contrahecho veintitrés. Y así, dejóse caer desolada sobre uno de los polvorientos cofres. Y sentía un gran frío en el corazón. (p. 812.)

Las aspiraciones de los muchachos ya no son tampoco infantiles, pues Raiga y Contrahecho se aman, y Raigo desea con fervor unirse a su padre para guerrear en las estepas, aunque sabe que Gudú lo ha desdeñado:

Es cierto; queridos míos —dijo al fin—, la rutina del tiempo, las preocupaciones y el egoísmo, no me han dejado ver nada... pero creo que no sois, en modo alguno, unos niños.

—Oh, no, desde luego —dijo Raiga, mirando significativamente a Contrahecho, que se ruborizó—. No somos niños.

—Y el Príncipe Raigo arde en deseos de unirse a su padre, el Rey —dijo entonces el antiguo bufón—. Señora, comprended sus aspiraciones, es muy lícito que así lo sienta, pues no es propio de un joven Príncipe y futuro Rey permanecer oculto como un viejo baúl inservible, entre tantos trastos y antiguallas que nadie quiere. (p. 813.)

Raiga y Contrahecho podrán realizar su amor gracias al apoyo de Ardid, se desposarán y huirán del castillo cuando éste sea arrasado por la guerra. Ambos fueron niños genuinos y disfrutaron cuando eran pequeños de la capacidad imaginativa y lúdica propia de la infancia, y de adultos, guardarán una cierta candidez y nobleza como un eco de esta niñez plena.

Debido a esta inocencia el árbol de los juegos no ha quedado reducido a cenizas como sucediera después de la desaparición de Tontina, y en cambio, permanece el tronco seco:

[Ardid] contempló melancólica el tronco muerto de lo que fue el Árbol de los Juegos, y dijo:

—Raiga, hija mía, ¿no sientes crecer un hijo dentro de ti?

—No, abuela —dijo ella, riéndose. Y los dos muchachos se miraban y se reían como dos inocentes. —No hay ningún niño... Ya no hay niños, Señora, todos se han ido.

Pero en aquella mirada y aquella sonrisa, Ardid comprendió que, si bien no esperaban hijo alguno, por su mismo candor aún no se había convertido en cenizas el tronco de aquel Árbol que ahora, sin acertar a comprender la verdadera razón, deseaba conservar ardientemente. (p. 856.)

El aferramiento de Ardid a los vestigios del árbol es indicador de su reconocimiento tardío de lo valioso de retener el espíritu infantil en Olar. Su añoranza por el crecimiento de sus nietos y el antiguo bufoncillo parece auténtica y en cierto modo congruente con su actuación hacia Raiga y Contrahecho, a quienes ayuda a casarse a despecho de las rígidas reglas de protocolo que antes le importaran tanto. La reina ha convivido con la pareja de enamorados desde pequeños y los ha tratado como niños verdaderos, no como objetos de venganza, lo cual se traduce en el desarrollo de un real amor maternal hacia ellos y un deseo ferviente de que alcancen la felicidad. Así se lo manifiesta a Raiga al notificarle su aprobación hacia su relación con Contrahecho:

Di a tu amado que se apreste a llegar a mi cámara, que allí ordenaré venir a un fraile Abundio para que os una en matrimonio; y juro que os amaré y protegeré el resto de mi vida. Y tanto le amo a él como a ti, y los dos sois como los hijos que no supe tener jamás... (p. 817.)

Puede decirse que debido al contacto con la infancia verdadera encarnada en sus nietos y Contrahecho y a la propia recuperación de una parte de su sensibilidad infantil, Ardid ha logrado encontrar un nuevo significado a la maternidad y por un momento parece cuestionar su actuación hacia Gudú. Incluso llega al punto de poner en duda sus nociones negati-

vas acerca del amor, sentimiento que despreciara tanto en otro tiempo y el cual parece comenzar a valorar:

—Raiga, tengo la certeza de que amas a Contrahecho.

—Oh, sí— dijo ella—, le amo, pero... es un sirviente, y sé que Raigo jamás me lo perdonaría.

—Niña querida, te voy a revelar algo: tal vez es un sirviente, tal vez no lo es, pero ¿qué puede importarte esto? Muchas cosas he aprendido en la vida y de muchas me he arrepentido. Pero la más amarga de todas es mi horror ante un sentimiento como el tuyo. No lo deseches tú, querida, pues sólo así conocerás un poco de la escasisíma felicidad que ofrece este mundo. (p. 816.)

Además, la reina ratifica su nueva perspectiva del amor cuando es testigo de su benévolo poder transformador en la relación de Raiga y Contrahecho. A la manera de los cuentos de hadas, Raiga descubre un día que su amado ha dejado de ser un feo jorobado para convertirse en el más apuesto de los príncipes. Esta maravillosa metamorfosis es en realidad producto de su visión de enamorada, pues para los demás, Contrahecho muestra la misma figura poco agraciada de siempre. Sin embargo, a Ardid esta desconocida faceta del amor le resulta prodigiosa, y no duda en hacérselo saber a Raigo, quien se opone a la boda de su hermana:

—No importa si es Príncipe o no...: es feo, es feo y monstruoso, mientras ella es la más bella criatura que vieron mis ojos.

—No es feo. Ella ha conocido el milagro de algo que tú ni siquiera sospechas: el amor. Y en virtud de ello, ha convertido en hermoso a Contrahecho..., al menos a sus ojos. (p. 847.)

Si se toma en cuenta esta nueva actitud, Ardid parece haber avanzado mucho en el conocimiento de una realidad más allá del poder y la codicia y aparentemente comienza a desplazar en su escala de valores principios que antes considerara inamovibles. Sin embargo, su proceder con Raigo mostrará las consecuencias de un aprendizaje trunco, pues como ya se adelantara en el primer apartado de este capítulo, su nieto no ha recibido el mismo trato que el par de jóvenes esposos. Es evidente que el amor de Ardid hacia Raigo no muestra el

desprendimiento de aquel prodigado a Raigo y Contrahecho, lo cual tendrá funestas consecuencias para este olvidado hijo de Gudú. Aunque la reina ha mostrado cierta comprensión sobre las peculiaridades de la infancia y parece apreciarlas, en realidad no ha alcanzado a penetrar la esencia de este aprecio y así lo confirma su contradictoria actitud hacia Raigo. Así, cuando el muchacho es finalmente enviado a encontrarse con su padre a las estepas, Ardid advierte que ha dejado por completo de ser niño, pues únicamente le mueve ya la ambición y el deseo de convertirse en rey. La reina intuye que su nieto ha perdido algo valioso, ya que no reconoce en él ni rastro del candor y bondad que guardarán Raigo y Contrahecho al crecer; además sabe que ella ha tenido mucho que ver en esto, pero se justifica pensando que la naturaleza humana es innoble y despiadada y su nieto debe estar dotado de recursos para enfrentarla:

Las amorosas penas de Raigo parecieron esfumarse. Un brillo nuevo iluminó sus ojos, y la Reina pensó: "He aquí otro que ya dejó atrás la infancia, hasta los últimos jirones... Nunca llegaré a saber si estas cosas suceden para bien o para mal de nuestra naturaleza." Pero se apresuró a borrar tales ideas de su mente. "Somos humanos, y hemos de aceptarnos tal y como somos: no con llantos ni temuras venceremos. Nadie pudo vencer con estas armas, que yo sepa, en este mundo nuestro. Otra cosa son los seres sobrenaturales, los ángeles, las hadas, los trasgos... e incluso los antipáticos Señores del Subsuelo. Nosotros somos criaturas de carne débil, y cien veces más débiles de espíritu.... Mezquinos, vanidosos, egoístas y cruces. Pero así somos. Luchemos, por tanto, con las armas que nos fueron dadas y dejemos atrás lo que aún no estamos capacitados para entender ni utilizar debidamente." (p. 849.)

Esta declaración muestra un claro retroceso en el proceso de apertura mental y emocional que la reina comenzara a partir de la convivencia con sus nietos, cuando el reencuentro con su sensibilidad infantil le permitiera acceder a ámbitos humanos antes desconocidos, en los cuales la sinceridad y la alegría eran posibles. Su percepción de la humanidad denota el mismo pesimismo y desencanto que con anterioridad sustentara sus actos inclementes y egoístas, y que ahora le sirve para justificar la manipulación de Raigo. Es así como, sin

saberlo, condena a muerte a su nieto, quien sucumbirá a manos de su propia media hermana Gudrilkja en una lucha encarnizada por el poder. Raigo será, pues, una víctima del egoísmo adulto, en concreto de la miopía de su abuela, de nuevo centrada en sus afanes reivindicatorios.

El papel central del adulto como proveedor del medio ambiente adecuado para el desarrollo armónico de la infancia es muy claro en este apartado, pues las diferentes actitudes de Ardid hacia tres niños que en principio mostraban rasgos de una niñez genuina han determinado distintas trayectorias vitales. Raiga y Contrahecho han logrado ser felices porque fueron amados sin condiciones por Ardid, y a pesar de las circunstancias adversas de su reclusión pudieron vivir su infancia a plenitud y madurar en el momento adecuado. Sin embargo, Raigo enfrentará una muerte temprana y dolorosa como reflejo de su infancia perturbada por anhelos adultos. El príncipe manifestará carencias afectivas no observadas en su hermana y su esposo, las cuales reprochará a Ardid:

Sí, Reina, es cierto que venías todos los días a la Torre, y que jugabas con nosotros, según dices —murmuraba para sí—. Pero no recuerdo más que eso: tu visita, no tu compañía. (p. 866.)

Como pudo observarse en el primer apartado, Raigo tratará de subsanar su vacío amoroso con la realización de sus sueños de poder, lo cual lo llevará a enfrentarse a Gudrilkja, hija también olvidada de Gudú.

4.3.2. Niños especiales: Almíbar y Predilecto

Matute incluye en la novela a dos personajes que aunque forman parte de la dinastía de Olar, presentan características muy distintas a sus demás miembros: los príncipes Almíbar

y Predilecto. El primero es medio hermano de Volodioso, y el segundo, su hijo y por tanto, medio hermano de Gudú y los hermanos Soeces.

Los rasgos que hacen de Almíbar un ser especial pueden encontrar explicación en la naturaleza mágica de su madre, un hada casada con el Herrero Mayor de Sikrosio. El Margrave, lujurioso y sin escrúpulos, queda prendado por la belleza extraordinaria de la mujer y aunque el herrero es uno de sus mejores trabajadores, la obliga a hacerse su concubina. El producto de esta relación forzada será Almíbar, quien a pesar de las circunstancias desafortunadas de su nacimiento, mostrará una naturaleza dulce y benévola:

Pero lo cierto es que el hijito de aquella encantadora criatura y del bestial Sikrosio creció, a partes iguales, fuerte como su padre y delicado como su madre. Mostró gran aptitud para toda clase de trabajos y era tan dulce y simple que, no habiéndole bautizado sus padres, todos empezaron a llamarle Almíbar, y con ese nombre vivió y murió. (p. 44.)

Almíbar posee un vínculo mágico con la naturaleza, cualidad —como se trató en el capítulo anterior— que es una singularidad de los niños especiales en la obra de Matute. Como una manifestación de la fantasía infantil —pero que en la novela se coloca en el mismo plano de realidad posible—, Almíbar tiene el poder de descifrar los signos naturales, es decir, entiende "el lenguaje de los pájaros", facultad que en el ámbito de la historia, Matute atribuye a su naturaleza semimágica. De este modo, Almíbar puede comunicarse con animales, plantas o seres mágicos:

Con el tiempo, todos notaron la rara intuición que el niño tenía para olfatear hechos y criaturas en el aire. Distinguía los menores movimientos de la arboleda en la más vasta lejanía, y resultaba evidente su aguda y misteriosa capacidad para descifrar la guarida de los vientos, la nieve, las heladas y el granizo. Así que Sikrosio decidió reservarlo como vigía. [...] Los campesinos aseguraban que estas dotes le venían al niño de su madre, pues, según las habladurías, aquella criatura de arrolladora belleza fue en verdad una hada que, prendada del Herrero, renunció a su condición para casarse con él. (pp. 43-44.)

Volodioso se sorprende mucho cuando descubre que Almíbar puede entender a los pájaros, capacidad que a él le está vedada porque aunque su edad no es mucha, hace ya tiempo que ha dejado de ser niño y por tanto no tiene la capacidad de trascender los meros hechos:

[...] Era una mañana de primavera y el sol se filtraba entre las ramas, de forma que venía a dar de lleno en la cabeza del joven Almíbar. De pronto, Volodioso creyó ver que sus cabellos resplandecían y que sus ojos se llenaban de un extraño fulgor, y aún más, le pareció que se elevaba sobre sus plantas.

—¿Qué te pasa?— gritó, sobresaltado.

—Escucho lo que dicen los pájaros— contestó Almíbar.

—¿Cómo lo que dicen...? —se impacientó Volodioso—. ¡Su lenguaje no es el nuestro! ¿Acaso tú, torpe, lo conoces? (p. 52.)

En otras circunstancias —de acuerdo a la visión de la infancia de la autora—, todos los niños deberían de poder disfrutar de esta cualidad, pero en el entorno hostil y guerrero de Olar no logra manifestarse y sólo un ser con los antecedentes mágicos de Almíbar parece estar capacitado para hacerlo. En este sentido, Matute utiliza la fantasía del subsuelo para reflexionar sobre la influencia de un medio adverso en la pérdida de las facultades infantiles, clara reminiscencia de su vivencia como niña en la Guerra Civil Española.

Almíbar también será de adulto el reflejo de lo vivido en su infancia. En contraste con sus medios hermanos, conservará la candidez de niño y la sabiduría natural de la infancia aun cuando, gracias a sus buenos servicios, Volodioso lo colme de honores y privilegios. Además, aunque bien adiestrado en maniobras guerreras y valiente, siempre aborrecerá la violencia y tratará de evitarla incluso cuando durante mucho tiempo tenga que servir como escudero a su hermano. Además, mostrará un especial interés por los libros y no por las armas:

Volodioso había eliminado de sus planes a sus hermanos legítimos, pero al bastardo Almíbar lo conservó siempre a su lado. [...] Almíbar, fiel escudero, le seguía a todas partes: incluso le servía el vino, la comida, y velaba su sueño. Pero ni los años ni los cargos más altos cambiaron su naturaleza: seguía inmerso en un mundo inexpugnable de inocencia y sabiduría mezcladas; un mundo donde platicaba con los arroyos y las hojas, con el viento, la hierba y la tempestad. Si había

que batirse, seguía de cerca el caballo del rey —y en cierta ocasión le salvó la vida—, pero aunque conocía el manejo de las armas, y su brazo era fuerte y su naturaleza robusta —aunque espigado y bello—, tomaba con más placer el libro que la espada. Absorto en un ensimismado reino de palabras y ecos, ingenuo y grave a un tiempo, Almíbar aborrecía la sangre. (pp. 62-63.)

Si los rasgos especiales de Almíbar pueden explicarse por la naturaleza mágica de su madre, los de Predilecto pueden atribuirse a las características benévolas del ambiente de su tierra de origen: el Sur, sitio que representa la "alegría de vivir" en la novela. Predilecto es producto de los amores de Volodioso con Lauria, hija de un margrave derrotado en una incursión expansiva del rey de Olar. Esta mujer es la única a la que Volodioso ama en su vida :

Desde aquel punto y hora, su amor se prolongó de tal modo y con tanta gloria, que el maduro Volodioso creyó reverdecían los años en que, jinete en su caballo, el halcón al puño, cabalgaba por los espesos bosques de una tierra que aún no era su reino [...] Y se dijo que ninguna mujer en el mundo mostró hacia él tan suave y graciosa conducta, atinada conversación, delicado y encendido amor. (pp. 83-84.)

Predilecto será engendrado en el punto más álgido de la pasión amorosa entre sus padres, y a pesar de que Lauria muere al dar a luz, su infancia será asegurada en su bienestar por Volodioso como un tributo a su amada:

Volodioso [dio] órdenes estrictas: "Que aquel niño, fruto de su amor con su amor, debía vivir y crecer como auténtico Señor del castillo y tierras, igual como lo fuera su madre. Sus tierras y sus vasallos quedaban eximidos de tributos, y debían cuidarle y educarle con el mismo amor con que su madre lo hubiera hecho". Y añadió: "A los doce años, cumplidas estas cosas, enviádmelo". (p. 85.)

Predilecto crecerá en el sur en un ambiente cálido y armonioso, en contraste con los demás hijos de Volodioso, obligados a desarrollarse en el entorno adverso y agreste de Olar. Con el tiempo, el muchacho destacará entre sus hermanos por su prestancia y nobleza de espíritu, cualidades que le granjearán el cariño paterno:

Predilecto fue, sin duda, el mejor hijo del rey. Aunque era un muchacho de casi trece años, en todo momento demostró tal inteligencia, prudencia y nobleza de

sentimientos, que no sorprendía a nadie la creciente ternura que por él sentía el rey. (p. 211.)

Aunque la infancia de Predilecto no es detallada en la novela, gracias a las remembranzas del personaje adulto es posible dilucidar que de niño gozó de la capacidad de jugar: "y era aquel un viejo pasatiempo al que, en su niñez, cuando vivía en el Sur, solía jugar [...]". (p. 418.) La facultad lúdica también lo distingue de sus hermanos, pues ninguno muestra indicios de poseerla.

Puede decirse que Predilecto también es producto de un determinismo educacional y social, pero en este caso de signo positivo, pues la atmósfera benéfica de su infancia lo convierte en un adulto íntegro y compasivo —atributos que no cambian al ir a vivir a Olar—, en contraste con el carácter agresivo y violento de sus hermanos. Sin embargo, Volodoso ve en estas cualidades un impedimento para que su hijo llegue a ser un buen monarca:

Al mismo tiempo, su padre, que mucho los observaba a todos, y aunque su corazón y admiración se inclinaban hacia Predilecto, la bondad del muchacho y su incapacidad para todo doblez o injusticia, le hacían abrigar serias dudas sobre la eficacia de un rey dotado de —a su juicio— taras semejantes. No tardó tampoco 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 [...]. (p. 212.)

En suma, Almíbar y Predilecto son seres especiales que escapan a la línea de infancias malogradas de su dinastía debido a que en su naturaleza o en su educación han intervenido elementos ajenos al reino de Olar, cuya atmósfera parece perniciosa para el desarrollo armónico de los niños.

CONCLUSIONES

Ana María Matute considera que la suya es una vida de papel, es decir, literaria. La autora reconoce además que la infancia es su etapa de más papel y la más importante de su trayectoria vital. Su vocación literaria se define en sus primeros años y a partir de la lectura de los cuentos maravillosos europeos, experiencia de la que deriva su gran inclinación por la fantasía. Estos relatos le permiten escapar de la soledad y aliviar sus carencias afectivas, al tiempo que le abren la puerta a la posibilidad de creación de un mundo propio. Otro acontecimiento importante que con posterioridad se reflejará en su obra son las visitas periódicas de la autora a Mansilla de la Sierra, en la provincia castellana. En este lugar la autora vive el despertar de su conciencia social, al entrar en contacto con la dura realidad de las condiciones de vida de los campesinos y sus hijos. Pero sin duda, el hecho más importante en su definición artística es la Guerra Civil Española (1936-1939), que estalla cuando la autora apenas contaba diez años. La conflagración deja en ella profundas huellas que condicionan su visión del mundo, convirtiéndola en una "niña asombrada" que se niega a crecer. La perspectiva del asombro infantil dominará su escritura, que estará poblada por niños que miran con desconfianza el mundo de los adultos.

Una revisión general a la obra de Matute en el segundo capítulo de este trabajo permitió el reconocimiento de la importancia que la infancia tiene en su creación literaria. La conclusión es que en la mayor parte de su trabajo narrativo, desde sus novelas, cuentos para niños, cuentos sobre niños y retazos autobiográficos, es posible encontrar protagonistas infantiles o bien adultos que mediante retrospectivas recuerdan su niñez.

Las primeras novelas de la autora se enmarcan en el período de la guerra civil o la posguerra, y en términos generales, muestran la forma en que los mundos de los jóvenes protagonistas se trastocan a causa del conflicto bélico, cuyas consecuencias se extienden más allá del período de la lucha armada. Los temas predominantes en estas creaciones son el cainismo o enfrentamiento entre hermanos —reflejo de la guerra civil— y la pérdida de la infancia. Una vez concluida la trilogía *Los mercaderes*, Matute cierra el ciclo narrativo en el que la guerra funciona como correlato histórico o eje argumental de sus historias y escribe una trilogía de novelas ambientadas en la Edad Media, de la que *Olvidado rey Gudú* es la segunda entrega.

Los cuentos sobre niños de Matute presentan personajes infantiles cuyas circunstancias vitales son en general desafortunadas, ya se trate de niños afectados por la soledad e incomprensión de los adultos o sometidos a injusticias sociales. Además del enfrentamiento entre los mundos adulto e infantil, en estos relatos sobresale el tema del crecimiento o maduración, aunado al de la fantasía como escape o refugio ante las circunstancias adversas.

Los cuentos para niños de Matute muestran la influencia de los cuentistas europeos, en especial de Andersen, los hermanos Grimm, Carroll y Barrie. La autora retomará y reelaborará elementos y situaciones propias de las obras de estos creadores para constituir sus propias historias, en las que sobresalen la mezcla de fantasía y realidad. Uno de los temas medulares de estos relatos es también el del crecimiento aunado al de la pérdida de la infancia y el de la oposición entre la infancia y la edad adulta, en la que se pierde la posibilidad de trascender las barreras de la realidad para acceder a un ámbito de fantasía y magia.

Por último, los retazos autobiográficos ofrecen un acercamiento a la formación infantil y los fundamentos del modo de pensar de la escritora. Destacan sus experiencias en Mansilla de la Sierra y las reflexiones sobre algunos de sus temas obsesivos, como el transcurrir

del tiempo, la incomprensión entre el niño y el adulto y la facultad infantil de utilizar la fantasía para crear mundos propios.

Aunque la crítica literaria ha enfrentado problemas para inscribir a Ana María Matute dentro de alguna corriente bien definida, el criterio más difundido es el que la considera parte de la "generación del medio siglo", debido los rasgos que comparte con varios de sus miembros: fecha de nacimiento, trauma de la guerra civil, formación autodidacta, vínculos de amistad entre ellos y editorial y crítica que los apoya. Sin embargo, la obra de la autora se aleja del tipo de literatura testimonial cultivada por ellos, pues no muestra los rasgos de objetividad y de reproducción fotográfica de la realidad que la caracterizan. Por el contrario, la subjetividad de la autora se manifiesta de varias formas en su escritura, como en la distorsión o personificación del paisaje para armonizarlo con las emociones de sus personajes o en el uso del color para recrear estados de ánimo. Además, en el tratamiento de la realidad, Matute hace uso del símbolo y del mito —en especial el cainita—, manifestación también del intrusismo del narrador que está ausente del realismo testimonial. Sin embargo, esta subjetividad no implica falta de compromiso, por lo que en su obra se plasman las injusticias sociales que atestiguara desde sus primeros años.

Los críticos han visto en la subjetividad de la autora el fundamento para elogiar su obra o descalificarla, pues mientras unos alaban su habilidad para "dislocar" la realidad, otros objetan su incapacidad para ajustarse a lo concreto. También se le ha reprochado el exceso de adjetivación en su trabajo, consecuencia de su sensibilidad extrema y su apasionamiento. Sin embargo, más allá de las opiniones encontradas, los estudiosos de la obra de la autora reconocen su originalidad basada en la creación de un mundo novelesco propio, construido alrededor de sus temas obsesivos: el cainismo, la infancia, la soledad, la injusticia social, la muerte, el paso del tiempo, la fantasía.

La primera parte del tercer capítulo de esta tesis tuvo como objetivo el situar la obra de la autora en el contexto de la narrativa de posguerra en España. Fue posible observar que a pesar de que Matute no se ciñe a los postulados de la estética del realismo social de sus contemporáneos, la escritora comparte con los autores de la generación del medio siglo su gran interés por la niñez. La Guerra Civil es considerada por varios estudiosos la razón de la gran frecuencia con la que el mundo de la infancia aparece en papeles protagónicos en la novela española de posguerra, en contraste con su posición secundaria en la literatura anterior a 1939. Este acontecimiento irrumpe en la vida de Matute y los de su generación cuando todavía eran niños, lo que significa una salida traumática y prematura de la infancia. El impacto de la conflagración los convierte en los "niños asombrados" que, como reflejo de su propia experiencia, incluirán a la infancia en sus creaciones desde la perspectiva de la pérdida del paraíso; en contraste con los autores que ya eran adultos al comienzo de la contienda —los pertenecientes a la generación del exilio y de la guerra—, para quienes la niñez encarna el ámbito de lo idílico y lo desproblematizado.

La pérdida del paraíso se traduce en la caracterización negativa del mundo infantil en la obra de Matute y sus compañeros de generación, en la que abundan los personajes con infancias truncas o en situación de víctimas frente a los adultos. Éstos son los responsables de las circunstancias adversas que rodean a los niños y de los finales trágicos que tienen que soportar, por lo que el mundo adulto es percibido con desconfianza y recelo. La victimización infantil también implica que los menores deben enfrentar la orfandad, pobreza y miseria, muerte y soledad, calamidades vinculadas a la lucha fratricida de sus padres.

En más de la mitad de la producción novelística de Matute, la guerra juega un papel determinante en el desarrollo de las historias y es el motivo que convulsiona la existencia de los jóvenes protagonistas, niños o adolescentes que ante la visión de los horrores de la

conflagración dejan la infancia de modo súbito. Sin embargo, aun en las creaciones de la autora en las que el conflicto bélico ya no aparece de forma explícita, sus consecuencias se seguirán manifestando a través de la perspectiva del "asombro infantil", encarnado en la representación negativa del universo adulto y en la noción de infancia perdida que colma su obra.

Una vez ponderada la importancia de la condición de niña de la guerra de Ana María Matute en la conformación de su visión del niño, en la segunda parte del tercer capítulo se procedió a delinear los principales rasgos distintivos de la infancia en su creación literaria. Se comprobó que la novelista concibe a la infancia como una entidad total y cerrada, separada de la etapa adulta. Para ella, el niño no es un pequeño hombre o mujer, sino un ser completo que habita en un tiempo y espacio distintos al del adulto. Una de las diferencias primordiales entre el universo infantil y el adulto es la facultad de los niños de trascender las barreras de lo concreto, es decir, de acceder a un mundo de fantasía creado por ellos de acuerdo a sus necesidades. La fantasía infantil en la obra de Matute trasluce la influencia de los cuentos maravillosos europeos, en especial sus cuentos para niños. Esta capacidad funciona como una defensa que protege al niño de las condiciones generalmente hostiles de su entorno, y también entraña el vínculo mágico de los niños con la naturaleza y con seres fantásticos como hadas, duendes y gnomos, a los que Matute denomina "seres del subsuelo". Los niños poseen un sistema de comunicación propio que va más allá de las lenguas conocidas, llamado por Matute "lenguaje de los pájaros" o "lenguaje ningún", con el que pueden hacer contacto con los animales, plantas e incluso con objetos inanimados, además de los referidos seres mágicos. Este lenguaje forma parte de la sabiduría innata de la infancia, que refiere a la capacidad de entendimiento que tienen los niños de su mundo propio, la cual va más allá de las explicaciones racionales y es inaccesible a la comprensión adulta.

La fantasía también permite la transfiguración de los objetos, capacidad muy ligada al juego infantil.

En cuanto a la inocencia o ingenuidad infantil, el investigador Darío Villanueva defiende una concepción roussoniana de la infancia de Matute, que atribuye al niño los sentimientos más puros y supone su desconocimiento de las nociones del bien y el mal. La aparición de la crueldad en los menores es entonces producto de una penetración del mundo adulto, que corrompe el ámbito infantil. Aunque Matute ha reconocido su creencia en la existencia de niños que no son niños porque muestran desde pequeños rasgos poco edificantes o propios de adultos, Raquel Flores Jenkins afirma que en el fondo de la maldad incipiente de estos personajes está la gran soledad que los envuelve, por lo que desde la perspectiva de esta investigadora, la mirada de la autora no deja de ser compasiva hacia ellos. Asimismo, para Willis Lancelot Allahar existen dos tipos de niños en la creación de Matute: el niño normal que es cruel, agresivo y carente de imaginación, por lo que puede equipararse al adulto; y el niño especial, solitario e inocente y con capacidad de fantasear, que representa la verdadera visión infantil de la autora.

Por otra parte, María del Mar Menéndez Lorente se ha encargado de ordenar los personajes que integran el cosmos infantil de Ana María Matute en dos categorías: niños especiales y niños normales, pero con connotaciones distintas a las de Allahar. Los primeros sufren de algún defecto o carencia que los margina de su entorno social, mientras que los segundos son niños sin problemas intrínsecos y sus problemas provienen del exterior. Los niños especiales pueden ser a su vez solos o carentes, predestinados o solos por decisión propia, mientras que los niños normales se dividen en niños-héroes, huérfanos, víctimas de la injusticia social y niños del campo frente a los niños de ciudad.

La soledad es una de las características más comunes de los niños en la literatura de Matute, derivada por lo general de la incomprensión del adulto hacia la idiosincrasia infantil. Aunque casi todos los personajes de la autora sufren de esta condición solitaria, la situación de los pequeños es más grave debido al carácter de microcosmos hermético que tiene su mundo. Es por este motivo que los niños que están solos por decisión propia deciden aislarse de un mundo que no los entiende. La predestinación implica la existencia de niños marcados para el sufrimiento y ligados a un fin trágico. No todos los personajes infantiles de Matute están predestinados en este sentido, pero varios investigadores encuentran en la obra de la autora un determinismo ligado a la idea de repetición de la vida, que consiste en la creencia de que los actos de adultos son una repetición de los realizados durante la infancia. Existen dos tipos de determinismo: el natural y educacional o social.

El niño-héroe no es muy común en la narrativa de la autora y se circunscribe a sus cuentos para niños, mientras que los niños huérfanos son muy numerosos en sus páginas. La inestabilidad familiar en la obra de la autora es muy frecuente, en especial la ausencia de la figura materna. La orfandad acarrea la falta de amor y la complicación de las circunstancias de vida de los niños. Los niños víctimas de la injusticia social reflejan las experiencias de la autora en Mansilla de la Sierra, y son generalmente seres endurecidos de forma prematura debido a los rigores de la lucha por la supervivencia. Finalmente, los niños del campo en los libros de la autora muestran un vínculo cercano —casi mágico— con la naturaleza, del que no gozan los niños de la ciudad.

A pesar de la variedad del repertorio de los niños matutianos, la mayor parte de ellos está marcado con el signo de la infancia perdida, por lo que es raro que alcancen finales felices en las historias de la autora. Solamente algunos de los protagonistas de sus cuentos

para niños logran trascender su triste realidad, pero el resto tiene que enfrentar pérdidas materiales o espirituales o el crecimiento, que significa la expulsión de su mundo.

El del crecimiento también es un tema muy recurrente en las creaciones de Ana María Matute, ligado a la noción de niñez perdida y a la visión sombría del mundo adulto, por lo que generalmente adquiere significados negativos. Los niños que están a punto de dejar la niñez manifiestan un deseo de huida al presentir que el nuevo periodo que les espera solamente les traerá más sufrimiento. El crecimiento en la obra de la autora no responde necesariamente a la evolución biológica natural de los seres humanos, sino más bien a causas psicológicas o externas que originan el crecimiento súbito del niño. No existe una continuidad entre una etapa y otra, sino que el niño "sobrenace" o vuelve a nacer a la etapa adulta y muere para la niñez, hecho que se denomina "muerte metafórica". Esta idea se relaciona con la concepción de la infancia como una entidad total y cerrada. Sin embargo, los niños desaparecidos parecen seguir existiendo en una especie de universo paralelo al que se puede acceder dadas las condiciones adecuadas, lo que sugiere una concepción espiral o circular del tiempo. La pérdida de la fantasía es el síntoma más evidente de que la infancia se ha dejado atrás, es decir, cuando el niño reemplaza su mente imaginativa por una racional y esquemática. En suma, Ana María Matute concibe al niño como un ser diferente al adulto y como poseedor de un mundo propio con su particular visión de la vida, lo que puede explicar la oposición e incompreensión existente entre ambos.

Las características del mundo infantil en la obra de Ana María Matute antes delineadas, reconocidas por la crítica literaria y aquí recogidas, pueden considerarse constantes narrativas que sirvieron de base al análisis de *Olvidado rey Gudú* en el cuarto capítulo de este trabajo.

En un primer apartado de este capítulo se examinaron los niños de la dinastía Olar que, en términos generales, se acogieron bien a la noción de infancia perdida. El conde de Olar, fundador del linaje, no es un padre amoroso ni cercano a sus hijos y su ocupación principal es la guerra, por lo que Sikrosio, su primogénito, no disfruta de una infancia apacible y se convierte en un ser agresivo y desconfiado. Sikrosio es además un niño huérfano de madre y sufre de una gran soledad, además de responder al concepto de determinismo social y educacional, pues al ser obligado a crecer en un ambiente hostil y al ser educado en el odio y la ambición, se convierte a su vez en un adulto abusivo y violento, lo cual le acarrea muchos sinsabores e incluso la muerte a manos de su hijo, es decir, a consecuencia del caninismo. Es una víctima de sus mayores, y con respecto a la siguiente generación, un victimario, pues será el responsable de las condiciones adversas que tienen que enfrentar sus hijos.

Volodoso, el hijo de Sikrosio que continúa con el linaje, sufre también las consecuencias del ambiente convulsionado de Olar y del hecho de ser hijo de un ser irascible y vulgar. Aunque durante los primeros años de su vida goza de la protección de su madre, sufre un gran choque cuando ésta muere a manos de su padre, acontecimiento que lo endurece y lo arroja de la infancia de forma prematura. Volodoso se convierte en un niño huérfano de madre y sus deseos de venganza lo afianzan en la etapa adulta aunque es todavía un niño físicamente. Es además un niño predestinado, pues su futuro como rey se anuncia mediante un signo sobrenatural. En su caso, el determinismo se manifiesta de forma natural, pues sus rasgos de personalidad, voluntariosa y curiosa, lo encaminan al trono aunque no era su turno por las leyes de sucesión, pero también es consecuencia de un determinismo educacional y social, pues el entorno violento en el que es obligado a crecer lo convierten en un guerrero y conquistador despiadado. Es también, como su padre, una víctima de sus mayo-

res, pues de ellos dependen las situaciones desfavorables y trágicas que como niño debe enfrentar.

La infancia de Ardid también responde a la idea del paraíso perdido. Sin embargo, sus circunstancias iniciales son diferentes a la de los niños olarenses, pues sus primeros años se desarrollan en el Sur, su lugar de origen, un lugar más apacible y agradable para vivir que el reino de Olar. Aunque Ardid es también huérfana de madre, recibe mucho amor de sus padres y hermanos, quienes la miman y cuidan de ella, y además posee un pequeño muñeco, lo que la convierte en el primer personaje infantil de la historia que utiliza juguetes. Este hecho es un elemento de contraste importante en el análisis, al dirigir la reflexión hacia la falta de la facultad lúdica de los niños de Olar y la falta de cariño y comprensión con que son tratados. Ardid es una niña de la guerra: cuando la violencia bélica irrumpe en su mundo y su padre y hermanos son asesinados, crece de forma intempestiva y se endurece de manera prematura a la corta edad de cinco años. El acto simbólico revelador de este crecimiento anticipado es el entierro de su pequeño soldadito de juguete en la misma tumba de sus familiares. Aunque al quedar huérfana Ardid goza de la compañía de un hechicero y de un trasgo que se convierten en sus amigos y maestros, la niña nunca recupera su niñez perdida y los deseos de venganza la llevan hasta Olar, donde será totalmente asimilada al afán de ambición y poder que caracterizan a esas tierras. Ni su naturaleza especial, llamada por Matute "ojos de goteco estelar o lunar", que le permiten atravesar las barreras de lo tangible y comunicarse con seres fantásticos ni su sabiduría prodigiosa, le permitirán escapar de la dinámica del reino de Olar: a los siete años se convierte en reina y como si fuera adulta, maneja a la perfección el engaño y la mentira. Su precocidad la lleva al lecho de Volodioso a los trece años, y engendra a Gudú, a quien utilizará para consumir su venganza.

Gudú es un niño cuyo destino es manipulado por su madre. Ella se encarga de arrancarle por completo la infancia al extirparle la capacidad de amar, además de interferir en el proceso de sucesión hasta lograr que su hijo sea coronado —aunque el trono correspondía a su hermano Predilecto—. Aun cuando desde pequeño muestra rasgos de precocidad, al ser privado de la facultad amatoria Gudú se manifiesta como un ser completamente pragmático y sin capacidad lúdica o imaginativa. Sus primeros años transcurren en la soledad y el anonimato absoluto de los pasillos del castillo de Olar, olvidado por su padre y bajo el relativo cuidado de su madre, preocupada más por utilizar a su hijo para cumplir su venganza que por hacerlo feliz. Gudú es un niño agresivo que ataca a los habitantes del castillo y recibe agresiones a cambio. Aunque es odiado por sus hermanos los Soeces, goza de la protección de otro, Predilecto, al que respeta por su utilidad pero nunca llega a amar. Gudú será un rey práctico y duro, reflejo de su infancia condicionada por su madre. Es pues, una víctima también de sus mayores, predestinado a cumplir la revancha de su madre y obligado a vivir en un ambiente hostil.

Los hijos de Gudú sufrirán las consecuencias de tener un padre que no puede amar. Gudulín, el mayor, encarna al niño solo por excelencia. Este personaje no disfruta de cuidados maternos adecuados ni de la presencia paterna, y no logra despertar simpatía en persona alguna. Es un niño carente, pues está privado de la facultad de hacer amigos, y la conciencia de su soledad lo convierte en un niño triste. Su único vínculo afectivo se da con un ser de la fantasía del subsuelo, el Trasco del Sur, pues posee, como su abuela, los ojos de goteo estelar o lunar, es decir, la capacidad de trascender los límites de lo tangible, pero no goza de la facultad lúdica. Con el trasco, Gudulín huye de su dura realidad a través del consumo excesivo de vino, afición impropia de sus pocos años. Sus privaciones emocionales se manifiestan en la extrema crueldad que muestra hacia pequeños animales, a los que marti-

riza y asesina. Este niño encarna el opuesto de la luminosidad de la infancia y simbólicamente es llamado por Matute "El príncipe de la oscuridad". Su muerte temprana es responsabilidad de su propio padre, a quien odia y ama a un tiempo, pero Gudú nunca alcanza a descifrar las demandas de amor de su retoño. Gudú lo rechaza porque no reconoce en su hijo las únicas cualidades que aprecia: las guerreras. El símbolo de su niñez solitaria es su conversión, después de su muerte, en una isla flotante.

Kiro y Arno son hijos de una mujer que los percibe como simples instrumentos de venganza. Aunque no sufren el rechazo de su padre, sino por el contrario, son vistos por él como dignos sucesores al trono por sus facultades guerreras, su madre condiciona su pensamiento y su vida para odiar a su progenitor. Son víctimas de un determinismo educacional, pues desde muy pequeños, su educación se circunscribe al entrenamiento guerrero y el trato de su madre no es cariñoso sino severo y disciplinario, por lo que desarrollan una personalidad agresiva y despiadada. Víctimas también del caninismo, se darán muerte mutua en la carrera por el poder. Su infancia ha sido también afectada por las intrigas y obsesiones adultas, por lo que pueden decirse también víctimas de sus mayores.

Gudrilkja es una niña olvidada y rechazada por su condición femenina por su padre Gudú. Aunque sí goza del amor y el cuidado de su madre, Gudrilkja es víctima de un determinismo natural, pues su herencia paterna la condiciona a engendrar deseos de poder a pesar de que ignora su vínculo con el rey de Olar. Su historia se entrecruza con la de su medio hermano Raigo, niño que goza de la capacidad lúdica e imaginativa de la infancia, pero cuya mente infantil es envenenada por los anhelos de ambición, poder y venganza de su abuela Ardid. Gudrilkja y Raigo son niños rechazados y olvidados por su padre, por el que experimentan una mezcla de sentimientos de amor-odio. Gudrilkja, desconocedora en un principio de su vínculo filial con Gudú, llega al grado de desarrollar una atracción inces-

tuosa hacia él. En esencia, ambos niños luchan por el reconocimiento de su padre y por su derecho de sucesión, y en la carrera por ocupar el trono, mueren víctimas del cainismo.

En la dinastía de Olar hay personajes infantiles que responden a la idea de Matute de que hay niños que no son niños. Es el caso de Roedisio y los hermanos Soeces. Desde la primera infancia, estos niños presentan características poco edificantes como la conciencia y el gusto por actos reprobables como el asesinato, el robo o la traición; aunados a una personalidad violenta, desagradable y vulgar. Muestran además rasgos de precocidad como una temprana y manifiesta lubricidad y una gran destreza en el manejo de las armas. Aunque en su caracterización no deja de presentarlos repulsivos, Matute muestra algún signo de compasión hacia estos niños, al destacar su situación de marginados y la falta de amor que los rodea. También víctimas del determinismo, los Soeces morirán de forma violenta y a consecuencia del cainismo.

Puede decirse entonces que los niños antes descritos revelan una infancia que representa la perspectiva de la pérdida del paraíso de la autora. Como otros personajes infantiles de sus creaciones, estos niños son víctimas de sus mayores, obligados a crecer en un entorno adverso, guerrero y hostil, que trastoca por completo su niñez. La mayoría debe enfrentar la orfandad o bien el rechazo o la negligencia de sus padres, por lo que en general son seres solos o incomprendidos. Cuando la madre no está ausente, ésta es una presencia muy poderosa que manipula los destinos de sus hijos y los utiliza para cumplir sus propios fines. La mayoría carece de la facultad lúdica e imaginativa, y en los pocos que aparece, es pronto sustituida por afanes adultos, producto de un endurecimiento prematuro. Son, pues, niños asimilados al universo adulto. En su trayectoria vital se nota la influencia de un determinismo natural o educacional y social, ya que las infancias turbulentas o infelices aca-

rrean vidas adultas poco apacibles, cuyo desenlace es, en casi todos los casos, la muerte a consecuencia del cainismo.

A través de la visión del paraíso infantil perdido, Matute opone el mundo de la infancia idílica, encarnada en el personaje de la princesa Tontina y su séquito. Fue posible comprobar que en la caracterización de la niñez ideal, Matute es fiel a los conceptos sobre la infancia vertidos en sus trabajos anteriores. En primer lugar, la autora toma elementos de la fantasía europea y utiliza recursos mágicos como un medio para exteriorizar y hacer visible el universo interior del niño, con el objeto contraponerlo al entorno adulto de Olar y ofrecer un nuevo ángulo de reflexión sobre la infancia perdida. Tontina y los miembros de su séquito muestran un comportamiento distinto al de los niños de Olar: son alegres y bulliciosos, gozan de la facultad de jugar, representada en "El árbol de los juegos" y poseen juguetes; además de la capacidad de acceder al mundo de la fantasía gracias a la facultad imaginativa, como lo comprueba la posibilidad de ver a un trasgo antes de dormir y el poder de transformación de pequeños objetos sin valor en grandes tesoros. Además, poseen un lenguaje propio con códigos distintos al adulto, llamado el "lenguaje ningún" o "lenguaje de los pájaros", esa forma de comunicación primigenia que les permite comunicarse con los seres fantásticos y leer las hojas del árbol de los juegos. Puede decirse entonces que el ámbito en el que se mueven Tontina y su acompañamiento responde al concepto de la infancia como un mundo total y cerrado. Matute lleva esta noción al extremo de materializarla en una ciudad legendaria denominada "La Historia de Todos los Niños", situada en un tiempo y espacio alternos que rompen con las concepciones cronológicas. Como habitantes de este ámbito de experiencia distinto, Tontina y los de su comitiva poseen una visión de la realidad muy diferente a la de los miembros de la comunidad de Olar: el mundo les parece hermoso aunque su entorno no es agradable, y todas sus actividades están impregnadas del

espíritu lúdico. La visión adulta, cargada de incompreensión hacia este mundo, está personificada en Ardid, quien no logra desentrañar el significado de las actitudes de Tontina y los suyos.

La presencia de Tontina también sirve para reflexionar sobre un tema recurrente en otros trabajos de la autora: el del crecimiento. En su desarrollo, Matute también se ajusta a sus propias ideas vertidas en trabajos anteriores. Tontina vive su niñez plenamente y aunque ya se acerca a la edad en la que ésta se deja atrás de forma natural, su crecimiento no es paulatino sino ocurre de forma súbita debido a un acontecimiento definido: la decepción amorosa. Tontina sufre entonces una crisis comparable a la muerte, es decir, una "muerte metafórica" de la que despertará convertida en mujer. De este modo, muere para la niñez y sobrenace para la etapa adulta, por lo que su personalidad cambia totalmente. El síntoma más claro de maduración es la pérdida de interés en el juego, además del aumento intempestivo de talla y forma de cuerpo. Como el crecimiento también implica la muerte de la fantasía, cuando la niña Tontina cede el paso a la Tontina mujer, también desaparece con ella el mundo de fantasía que su imaginación proyectaba en su entorno, por lo que su carroza, su guardia y sus piedras preciosas, a la manera de los cuentos de hadas, se convierten en muñecos, calabazas y guijarros sin valor. Al crecimiento de Tontina le sigue su muerte corporal, debida a la imposibilidad de realización de su amor, hecho que refrenda los conceptos pesimistas de Matute sobre este tema.

Matute utiliza a otro personaje del séquito de Tontina para discurrir sobre otro tema ligado al anterior: el de la infancia eterna. El príncipe Once, un personaje tomado de una historia de Hans Christian Andersen, es un ser que ha sido sustraído del tiempo lineal para habitar en el ámbito de la niñez permanente, lo que lo salva de los sinsabores del mundo

adulto. Como el Peter Pan de Barrie, Once es la personificación de la rebeldía ante el hecho de crecer en un mundo cruento.

En el tercer apartado de este capítulo, se analizó a los niños de la novela que escapan a la sucesión de infancias perdidas. En primer lugar están los niños verdaderos, que aunque no están inmersos en el mundo de la infancia idílica enlazado a los cuentos de hadas, poseen ciertos rasgos que los vinculan a él. Es el caso de Raiga, Raigo y Contrahecho, los hijos gemelos de Gudú y Gudulina, y su amigo jorobado. Aunque Raigo no disfrutará su infancia a plenitud por interferencia de su abuela, al principio de su vida goza de las mismas facultades que Raiga y Contrahecho: los tres saben jugar y disfrutan de la capacidad imaginativa. Matute utiliza los símbolos que introdujera con Tontina a la historia para representarlas: los tres utilizan el árbol de los juegos y pueden ver al Príncipe Once mientras son niños. Estas cualidades sirven a estos tres personajes —como a tantos otros de la autora— para escapar de las duras circunstancias de su entorno de reclusión y olvido en el castillo de Olar. La llegada del crecimiento significa su pérdida y por tanto el recrudescimiento de sus condiciones de vida, Raiga y Contrahecho, amados incondicionalmente por Ardid —quien suple a la figura materna— y no vislumbrados como instrumentos de reivindicaciones adultas, crecen bien y logran ser felices como adultos. Su matrimonio, a despecho de las malformaciones de Contrahecho, reivindica la idea del amor como un sentimiento noble, y además, ambos personajes guardan algo de la candidez de la niñez. Por el contrario, Raigo, que también podría haber madurado a su ritmo natural, encuentra un destino trágico debido a la intromisión de los torcidos afanes adultos en su vida.

El reencuentro malogrado de Ardid con su infancia perdida es también un punto a destacar, pues aunque este personaje parece avanzar en la comprensión de las particularidades de la niñez y en la recuperación de una parte de la sabiduría innata de la infancia y de

las facultades lúdica e imaginativa gracias al contacto con sus nietos, el ambiente convulsionado de Olar la absorbe y termina entregada a sus sueños de ambición y poder.

Finalmente, Almíbar y Predilecto son la personificación de los niños especiales en la novela, pues ambos poseen características que los distinguen de los demás miembros de su dinastía. La naturaleza de Almíbar es semimágica, pues su madre es un hada, y aunque su padre Sikrosio es un hombre brutal y vulgar, el personaje hereda las cualidades maternas y es un ser cándido y dulce, además de poseer una relación mágica con la naturaleza, es decir, entiende el lenguaje de los pájaros. De acuerdo a la visión del niño de la autora catalana, esta facultad debería ser disfrutada por todos los menores, pero en un entorno guerrero como el de Olar es casi imposible. De esta manera, Matute reflexiona sobre la influencia de un ambiente adverso en la pérdida de capacidades infantiles, pues un lugar hostil y violento como Olar, sólo alguien ligado al mundo de la fantasía del subsuelo puede conservarlas. Al crecer, Almíbar no cambiará su personalidad y guardará la inocencia de sus primeros años, además de manifestar un franco rechazo a la violencia.

Las cualidades especiales de Predilecto se deben a su infancia vivida en el Sur, su tierra de origen. Ahí goza de un entorno agradable y afectuoso y de la posibilidad de jugar con los hijos de la gente del lugar. Al crecer, su infancia bien vivida se reflejará en la integridad y nobleza de su espíritu, que no se corrompe cuando tiene que ir a vivir a Olar.

En suma, es posible afirmar que en *Olvidado rey Gudú*, el tratamiento del tema de la infancia es similar al de creaciones anteriores de la autora. La perspectiva del paraíso infantil perdido está presente, encarnada en el encadenamiento de infancias fallidas de la dinastía de Olar, así como la visión de la niñez como un universo completo, total y cerrado, con una particular visión de la realidad, como lo muestran el entorno de la infancia idílica de Tontina y su séquito y los niños verdaderos y especiales del linaje de Olar. La mayoría

de los personajes infantiles en la novela son niños sin infancia, en contraste con aquellos que sí gozan de una niñez plena. Aunque la obra se desarrolla en la Edad Media, puede afirmarse que la autora no se ha propuesto la reproducción fiel de las condiciones de vida de la infancia en el medioevo, sino apoyarse en los elementos proporcionados por una historia situada en esa época para lograr un nuevo acercamiento al que constituye uno de sus temas y obsesiones más recurrentes.

Bibliografía directa

MATUTE, Ana María, *Olvidado rey Gudú*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, 941 p.

Bibliografía y hemerografía indirecta

ALBORG, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1963, 433 p.

ALLAHAR, Willis Lancelot, *La creación literaria de Ana María Matute*, extracto de tesis doctoral, Santiago de Compostela, Imprenta Universitaria, 1985, 23 p.

ARIÈS, Philippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, Madrid, Taurus, 1987, 548 p.

BARRERO PÉREZ, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Istmo, 1992, 386 p.

BERRETINI, Celia, "Los niños en la obra de Ana María Matute", en *Revista Universidad de Antioquia*, 153, Medellín, 1963, pp. 314-321.

BORING, Phyllis Zatlin, "Adolescent friendship in two contemporary spanish novels", en *Hispanofila*, 60, 1977, 53-57.

BRAVO, María Elena, "Ante la novela de la democracia: reflexiones sobre sus raíces", en *Ínsula*, 1983, pp. 444-445.

CANAVAGGIO, Jean, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, tomo VI., Barcelona, Ariel, 1995.

DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX*, vol. 2, Barcelona, Labor, 1973, 189 p.

DOYLE, Michael Scott, "Entrevista con Ana María Matute: 'Recuperar otra vez cierta inocencia'", en *Anales de la literatura española contemporánea*, núm.10 (1-3), 1985, pp. 237-247.

ELKONIN, Daniil Borosovich, *Psicología del juego*, Madrid, Río, 1980, 282 p.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, "El acercamiento humanitario a la realidad: un aspecto del neorrealismo literario español", en *Anales de literatura española contemporánea*, 16, (3), 1991, pp. 255-274.

_____, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992, 299 p.

FLORES-JENKINS, Raquel G., "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute", en *Explicación de textos literarios*, 3,2, 1975, pp. 185-190.

FUENTE, Inmaculada de la, "Ana María Matute: el largo sueño de la infancia", en *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: Historia de una generación*. Barcelona, Planeta, 2002, pp. 124-157.

FUENTES, Víctor, "Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute", en *Novelistas españoles de posguerra I*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 105-109.

GARCÍA PADRINO, Jaime, "Los relatos infantiles de Ana María Matute: una voz personal en el país del pie descalzo", en *Compás de Letras*, núm.4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, p. 246.

GARCÍA POSADA, Miguel, "De reyes, hadas y amantes", en *El País-Babelia*, núm. 266, noviembre, 1996, p.14.

GAZARIAN -GAUTIER, Marie-Lise, *Ana María Matute: la voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997, 193 p.

GODOY GALLARDO, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor, 1979, 197 p.

JIMÉNEZ MARTÍN, María Ángeles, *El personaje infantil en la obra de Ana M. Matute*, resumen de tesis doctoral, Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1978, 26 p.

JONES, Margaret E.W., "Antipathetic fallacy: the hostile world of Ana María Matute's novels", en *Kentucky Foreign Language Quarterly*, t. XIII, Lexington, Kentucky University Press, 1967, pp. 5-16.

_____, "Religious motifs and biblical allusions in the works of Ana María Matute", en *Hispania*, v. LI, no. 3, pp. 417-423.

_____, "Temporal patterns in the works of Ana María Matute", en *Romance Notes*, t. XII, núm. 2, 1971, pp. 282-288.

KUBAYANDA, José, " 'La torre vigía' de Ana María Matute. Aproximación a una narrativa alegórica", en *Revista de estudios hispánicos*, 16, 3, octubre, 1982, pp. 333-345.

LÁZARO, F., y E. CORREA, *Literatura española contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1969.

LE GOLF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986, 145 p.

LIPMAN BROWN, Joan, "Unidad y diversidad en 'Los mercaderes', de Ana María Matute", en *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 19-32.

LÓPEZ ALONSO, Covadonga, "La memoria intradescriptiva: 'El río' ", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 205-214.

MACÍAS-VALADEZ TAMAYO, Guido, *Desarrollo infantil 2. Estructura de la fantasía en el niño*, México, Trillas, 1997, 359 p.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Madrid, Castalia, 1973, 501 p.

MAS, José, Introducción a *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute, Madrid, 2001, pp. 11-63.

_____, "La sombra incendiada", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp.89-109.

MATUTE, Ana María, *Aranmanoth*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 191 p.

_____, *El río*, Barcelona, Destino, 1998, 199 p.

_____, *El tiempo*, Barcelona, Destino, 1997, 259 p.

_____, *En el bosque*, Madrid, Real Academia Española, 1998, 31 p.

_____, *Fiesta al noroeste*, Madrid, Cátedra, 2001, 152 p.

_____, *Historias de la Artámila*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999, 185 p.

_____, *La torre vigía*, Barcelona, Lumen, 1971, 237 p.

_____, *Libro de juegos para los niños de los otros*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, 47 p.

_____, *Los niños tontos*, Barcelona, Destino, 1992, 82 p.

_____, *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 1960, 245 p.

_____, *Todos mis cuentos*, 3ª. ed., Barcelona, Lumen, 2002, 369 p.

MENÉNDEZ LORENTE, María del Mar, "Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm.4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 254-273.

NICHOLS, Geraldine C., "Creced y multiplicad: Niños y números en 'Algunos muchachos' de Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 215-226.

_____, "La privación en la literatura infantil de Matute", en *Des/cifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 96-113.

_____, "Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra", en *Des/cifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 27-39.

_____, " 'Primera memoria': códigos de exclusión, modos del equívoco", en *Des/cifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 40-69.

NORA, Eugenio G. de, " 'Los mercaderes' (Notas de una relectura)" en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp.123-137.

_____, *Novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III, Madrid, Gredos, 1970.

OCHANDO AYMERICH, Carmen, "Ana María Matute, nada mejor que contar historias", en *Quimera*, núm. 123, 1994, pp. 36-37.

ORDÓÑEZ, Elizabeth J., "Reading contemporary spanish narrative by women", en *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 7, (2), 1982, pp. 237-251.

PÉREZ, Janet, " 'Olvidado rey Gudú' de Ana María Matute", en *Hispania*, año LXXXI, núm.1, Los Ángeles, 1998, pp. 121-122.

PIAGET, Jean y Bárbel INHELDER, *Psicología del niño*, Madrid, Morata, 1981, 158 p.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, UNAM, 2001, 248 p.

_____, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, UNAM, 1998, 191 p.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Ana María Matute (1926-)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, 94 p.

_____, "Entrevista a Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 15-23.

_____, "La obra narrativa de Ana María Matute", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 57-75.

RICO, Francisco, *Contestación a 'En el bosque'*, de Ana María Matute, Madrid, Real Academia Española, 1998, p. 38-39

SANTOS, Dámaso, " 'Luciérnagas' y el secreto lance de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 167-179.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-75)*, vol. I, México, Alhambra, 1980, 930 p.

SHELBY, J. Townsend, "Retrospection as a technique in Matute's 'Los hijos muertos' and 'En esta tierra' ", en *Revista de estudios hispánicos*, 14 (2), 1980, pp. 81-95.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, "Bajo los velos de la fantasía: la fermosa cobertura para una mirada demoledora", en *Quimera*, núm. 155, Barcelona, 1997, pp. 62-66.

_____, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, 482 p.

_____, *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I, Madrid, Cátedra, 2001, 579 p.

VALIS, Noel M. "La literatura infantil de Ana María Matute", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 389, 1982, pp. 407-415.

VASSILEVA KOJOUHAROVA, Stefka, "La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 39-54.

WINECOFF, Janet, "Style and Solitude in the works of Ana María Matute", en *Hispania*, vol. XLIX, núm.1, marzo, 1996, pp. 61-69.

WOLF, Sula, *Trastornos psíquicos del niño: causas y tratamientos*, México, Siglo XXI, 259 p.

WYTHE, George, "The world of Ana María Matute", en *Books abroad*, Oklahoma, University Oklahoma Press Manufactured, 1966, pp. 17-28.

ZAHAREAS, Anthony N., " 'Primera memoria' como realidad y metáfora", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 138-166.

ZAMORA, Miguel A., "Los ecos de una guerra en los hijos muertos", en *Compás de Letras*, núm. 4, Madrid, Universidad Complutense, junio, 1994, pp. 110-122.

Páginas electrónicas:

ANÓNIMO, "Entrevista a Ana María Matute: 'El escritor es un ser solitario acompañado de sus fantasmas y obsesiones'", en <http://revista.consumer.es> (*Revista consumer*, núm. 32, abril 2000.)

ANÓNIMO, "Entrevista a Ana María Matute", en <http://www.planetadeagostini.es> (octubre, 2002.)

BOIX, Armando, "Comentario a 'Olvidado rey Gudú'", en <http://www.ttrantor.org>, 1997.

ESPIDO FREIRE, Laura, "El trago", en <http://w3.elmundo.es> (septiembre, 2001)

GONZÁLEZ, Carlos, "Ana María Matute ocupará el sillón de Carmen Conde en la Real Academia", en <http://cfm.telepolis.com> (Publicado en *El País*, Barcelona, junio de 1996).

KNUDSON, Emily, "'Olvidado rey Gudú' de Ana María Matute: una leyenda posmoderna", en <http://www.coh.arizona.edu>.

LANZAS, Emilia, "Entrevista a Ana María Matute", en <http://www.generacionxxi.com>

MAIKI MARTÍN, Francisco, "Escribir para vengarse: entrevista a Ana María Matute", en <http://www.geocities.com>. (entrevista realizada el 31 de julio de 1998 durante el curso *Mujer y literatura*, Universidad de Verano de Adeje.)

MATUTE, Ana María, "Cómo empecé a escribir", en <http://www.mediavaca.com> (publicado en *Revista de Bellas Artes*, núm. 3. México, julio de 1982.)

OTERO, Julia, "Ana María Matute", en <http://www.geocities.com>.

OVIEDO, A. J., "Ana María Matute: 'Aún mantengo la ilusión por contar historias'", en <http://www.bilbao.net>, (*La Pérgola*, enero 2003.)

PITA, Elena "Entrevista a Ana María Matute", en www.elmundo.es/la revista, (*La Revista*, 14 de diciembre de 1997)

RUIZ CAMAÑO, Antonio, "Ana María Matute: 'siempre he sido una rarita'", en <http://ourworld.compuserve.com> (publicado en *Reforma*, 14 de junio de 1997.)

RUIZ CASANOVA, J.F., "Ana María Matute: 'Los cuentos son en prosa lo más parecido a la poesía, o sea, lo máximo a través de lo mínimo'", en <http://www.elpais.es/suplementos/babelia> (publicado en *Babelia*, sábado 18 de agosto de 2001.)

RUIZ GUERRERO, Carmen, "Humanismo y cuento de hadas en Ana María Matute: 'Olvidado rey Gudú' y 'Aranmanoth'", en <http://www.empireuma.com>.

TRIGOS-GILBERT, María L., "Ana María Matute: The Fantasy of a Surrealist Writer", en <http://goinside.com> (septiembre, 1999.)