



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

LA FOCALIZACIÓN EN *OLVIDADO REY GUDÚ* DE
ANA MARÍA MATUTE: UNA HUELLA DE LA
VEROSIMILITUD FICCIONAL LITERARIA

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

PRESENTA:
ROSA NELY CORTÉS SORIANO

ASESORA:
DRA. LILIÁN CAMACHO MORFÍN



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Introducción	4
I. Ana María Matute y <i>Olvidado Rey Gudú</i>	8
1.1 Ana María Matute y las letras españolas	8
1.2 El valor de <i>Olvidado rey Gudú</i> en la narrativa matutiana.	16
2.2 El narrador	41
2.3 La focalización	51
3.1 La identidad del narrador	56
3.2 Quién percibe en <i>Olvidado rey Gudú</i>	58
3.2.1 Un narrador omnisciente	62
3.2.2 Introspección en personajes clave	64
3.2.3 Cuando el narrador es incapaz de percibir a otros	67
3.3 La verosimilitud del universo ficcional	68
3.3.1 Grado de autenticación del narrador.	68
3.3.2 La validez del universo ficcional planteado gracias al uso de la focalización	70
Conclusiones	75
Fuentes	82
Directas	82
Citadas	82
Consultadas	85
ANEXOS	90
ANEXO 1 Obra de Ana María Matute	90
ANEXO 2 Distinciones y premios otorgados a Ana María Matute	93
ANEXO 3 Ejemplo de una unidad de análisis	95



Agradecimientos

Agradecimientos

Agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México por la formación profesional y académica que recibí en sus aulas.

A la Doctora Lilián Camacho Morfín por ayudarme a conducir este trabajo a buen puerto. Sin su guía, dirección y apoyo este trabajo no habría sido posible. Gracias por creer en cada uno de nosotros y mostrarnos con el ejemplo cómo se conduce un profesional humanista.

Al Doctor José María Villarías Zugazagoitia, la Doctora Blanca Estela Treviño García, el Maestro Hugo Enrique Del Castillo Reyes y la Maestra Adriana Contreras García cuya atenta lectura y comentarios contribuyeron a enriquecer el presente trabajo.

A mis compañeros del seminario de titulación por el apoyo académico y personal que siempre me brindaron.

A mis padres agradezco la infinita paciencia, el mostrarme el camino de una vida digna en la que el trabajo y el esfuerzo obtienen su recompensa. Gracias infinitas.

A mis hermanos, Lizbeth, Alma y Alberto, por estar y ser conmigo. No imagino una vida en la que no formaran parte de ella. Gracias por todas las experiencias y recuerdos compartidos y por compartir.

Finalmente, a mis amigos, Cecilia, Dinamarca, Imelda, Iridiana, Ixchel, Joao, Nidia y Óscar por acompañarme en este viaje que es la vida. En especial a Toño (QEPD) quien me mostró la belleza en ciertas historias, siempre serás mi Trasco.



Introducción

Introducción

La producción narrativa de Ana María Matute (Barcelona, 26 de julio de 1925 - Barcelona, 25 de junio de 2014) atravesó distintas épocas históricas y movimientos literarios¹. La autora comenzó a publicar durante el franquismo y continuó haciéndolo hasta hace poco, cuando le sobrevino la muerte. Debido a su larga trayectoria resulta difícil ubicarla o clasificarla dentro de alguna corriente literaria; sin embargo, los críticos coinciden al apuntar que su producción puede enmarcarse en un mundo narrativo propio, cuyas características pueden resumirse en: lirismo, presencia de un mundo subjetivo, adjetivación, denuncia de la injusticia, cainismo y la pérdida de la inocencia, *Olvidado rey Gudú*, novela objeto de nuestro análisis, goza de éxito tanto editorial como de la crítica.

La fantasía, la inocencia y el olvido son los ejes temáticos en los que se han centrado los críticos al analizar *Olvidado rey Gudú*; dentro del primer eje encontramos los trabajos de Janet Pérez y Armando Boix, quienes señalan que en la novela están presentes elementos propios de la literatura caballerescas; no obstante, éstos sólo forman parte de un decorado fantástico en una obra realista e incluso sórdida; en cuanto al segundo eje, tanto en el trabajo de María del Pilar Palomo como en el de María Alejandra Pérez Bucio, la inocencia es reconocida como un tópico constante en la producción de la autora. Para Palomo, la pérdida de la inocencia es la causante de la desgracia de los personajes, mientras que para Pérez Bucio, la infancia, conceptualizada como inocencia, determina el modo de actuar de los personajes. Finalmente, en cuanto al olvido, encontramos el trabajo de Lola Velasco quien plantea que la novela gira en torno a este tema, pues evitarlo es la motivación de los personajes, principalmente la de Gudú.

Ignacio Soldevila y Guzmán Urreño coinciden, cada uno en la reseña que elaboran, al señalar que la novela recuerda a las sagas nórdicas, esto porque comparte con ellas el relatar la historia de un reino de manera cronológica a través de una dinastía. Soldevila añade que lo realmente fantástico es la convención narrativa de la obra, al lograr que el narrador rescate la historia del olvido.

Por último, encontramos los trabajos de dos críticos cuyos análisis no corresponden a directrices temáticas: María Encarnación Pérez realiza un arduo trabajo al rastrear la intertextualidad que la novela de Matute establece con otros textos tales como los romances, los libros de caballerías,

¹ Estos aspectos serán abordados con mayor detalle en el primer capítulo, en él también se encontrará la obra de la autora, así como una reseña de la novela objeto de estudio.

los cuentos de hadas y las novelas contemporáneas que contienen elementos fantásticos ligados al medioevo; establece entre éstas y aquélla los puntos de encuentro y cómo son abordados en sus distintos contextos histórico-sociales. El trabajo realizado por José María Suárez responde al interés de señalar los arquetipos míticos presentes en *Olvidado rey Gudú*.

Como podrá notarse en lo expuesto anteriormente, ningún crítico se ha preguntado respecto a qué elemento logra que la novela sea verosímil; si bien, Soldevilla apunta que la convención narrativa es el único elemento fantástico, no explica por qué esto es así, además, desde nuestro punto de vista, confunde lo fantástico con lo ficcional, por tanto, es evidente que se ha dejado de lado el estudio de aspectos formales de la novela, uno de ellos, y a nuestro parecer muy importante, es el narrador.

En la novela se plantea que una vez que el rey Gudú llore todo lo que lo ha rodeado debe desaparecer junto con él, cuando esto sucede la destrucción del reino de Olar y todas aquellas tierras en las que puso un pie el monarca desaparecen gracias a la inundación que provoca el crecimiento del Lago; pero ¿cómo es posible que conozcamos su historia, si debió perderse en el olvido? De esta manera se construye un universo ficcional contradictorio, pues “sobrevive” la historia de Gudú gracias al relato del narrador. En este trabajo sostenemos que el uso de la focalización juega un papel importante para que este universo ficcional sea creíble, por lo que estudiar dicho elemento de la construcción narrativa nos dará luz respecto a qué elemento hace creíble la historia.

Visto lo anterior, planteamos la siguiente pregunta: ¿el valor de *Olvidado rey Gudú* radica en la riqueza narrativa que se hace evidente mediante el uso de los distintos tipos de focalización en el discurso del narrador o, simplemente, dicho uso es una técnica más sin mayor interés que el de consignar la percepción del discurso narrativo? Ante este cuestionamiento, planteamos que efectivamente el valor de la novela radica en la riqueza narrativa que se hace evidente en el uso de los distintos tipos de focalización, lo que por un lado dota de verosimilitud al universo ficcional planteado y, por otro presenta una riqueza en los mundos internos de los personajes clave, propio de la narrativa de Ana María Matute. Planteamos la pregunta anterior es relevante porque al demostrar que en la construcción del discurso del narrador recae la verosimilitud de la novela nos permitirá revalorar la creación de Matute, a quien tradicionalmente se le ha valorado más por aspectos temáticos que por aspectos formales en su creación, ya que al diseñar al narrador con ciertas características, como veremos en el tercer capítulo, revela un trabajo técnico importante; y debido a que es un tema desdeñado por los críticos y es un aspecto que pasa desapercibido en un primer nivel

de lectura, al abordar la novela desde esta perspectiva podremos señalar que la autora es más que sus temas recurrentes, lo anterior explica por qué es relevante plantearnos tal pregunta.

Por lo cual nuestro objetivo es demostrar que la focalización narrativa constituye una pieza clave en la verosimilitud de la novela *Olvidado rey Gudú*. Para ello, primero definimos el tipo de narrador basándonos en la teoría de Gérard Genette; después, localizamos los tipos de focalización utilizados para lo cual únicamente tomamos en cuenta el discurso del narrador, dejando de lado los diálogos de los personajes; a continuación, clasificamos las focalizaciones encontradas; en seguida, las caracterizamos, y, finalmente, las analizamos para conocer de qué manera contribuyen a la verosimilitud del universo ficcional.

En el primer capítulo presentamos una caracterización de la obra de Ana María Matute en el panorama de las letras españolas; a continuación, enmarcamos *Olvidado rey Gudú* en la creación de la escritora y señalamos la importancia de la novela dentro de su producción literaria. En el universo narrativo, segundo apartado del presente trabajo, presentamos los conceptos teóricos necesarios, tales como ficcionalidad, verosimilitud, narrador y focalización; realizamos un horizonte desde distintas escuelas críticas para finalmente adscribirnos a una de ellas. El análisis correspondiente al uso de los tipos de focalización, la caracterización del narrador y cómo estos elementos intervienen en la verosimilitud del universo ficcional planteado en la novela, conforman el tercer capítulo.

Es pertinente señalar, como se verá más adelante, que el porcentaje correspondiente a cada tipo de focalización demuestra un afán por desdibujar la figura del narrador para no poner en duda la fiabilidad de lo que nos narra, también es pertinente mencionar que, al constreñir nuestro análisis al discurso del narrador, dejamos de lado otros aspectos dignos de estudiar; por ejemplo, en cuanto al uso de la focalización interna únicamente señalamos aquellos personajes a los que tenemos mayor acceso y, que por lo tanto, están mejor delineados; sin embargo, no los analizamos con detenimiento porque no es el objetivo propio de nuestro análisis (hacerlo daría pie a otro tema de tesis), únicamente nos interesa subrayar que la tendencia propia de la autora de enfatizar a unos personajes sobre otros también está presente en nuestra novela objeto de estudio.

Una vez señalado lo anterior, el lector encontrará en el siguiente apartado el contexto histórico-literario de la autora, la reseña de *Olvidado rey Gudú* y su importancia en la narrativa matutiana.



Ana María Matute
y
Olvidado Rey Gudú

I. Ana María Matute y *Olvidado Rey Gudú*

1.1 Ana María Matute y las letras españolas

La pasión de Ana María Matute por la literatura comenzó desde su infancia. Los cuentos que su *tata*, la cocinera o las criadas le relataban, despertaron en ella gran entusiasmo; gracias a éstos, la pequeña de cinco años tenía acceso a un mundo maravilloso de príncipes, princesas, brujas, hadas, sirenas... En cuanto aprendió a leer, declara, descubrió que: “el mundo [de la literatura] me daba espacio para vivir, donde vivir”². Dicha pasión no se limitó a la lectura sino que se transformó en una actividad creadora: a los diez años realizó *Shibil*, una revista de circulación familiar, en la que incluyó sus propios relatos. Siempre tuvo claro que sería escritora.

En 1947, con la aparición del cuento “El chico de al lado” en la revista *Destino* ocurrió la entrada formal de Matute en las letras españolas³. Con ello los lectores de la casa editorial homónima, a la que pertenecía dicha publicación, la conocieron. Estrategia que el editor planeó para que no fuera una autora completamente desconocida al año siguiente cuando publicaran *Los Abel*. A partir de ese momento inició una fructífera obra narrativa.

Durante más de seis décadas nuestra escritora estuvo presente en el panorama literario español. A continuación, revisaremos brevemente el contexto en el que fueron producidas las distintas novelas de Matute con el propósito de resaltar por qué es difícil ubicarla en las letras españolas dentro de una corriente o movimiento determinado. Además, nos ayudará a resaltar la particularidad del mundo narrativo matutiano.

Durante los años cuarenta la posguerra influyó en todos los ámbitos de la vida en España. En este periodo el Estado tenía el control total de la vida social y política por lo que fue prohibido todo lo que pudiera atentar contra él. La censura fue el mecanismo utilizado para tales fines, por lo que se aplicó tanto a medios impresos como a medios audio-visuales. Debido a lo anterior, en cuanto a

² Marie-Lise Gazarian-Gautier, *Ana María Matute. La voz del silencio*, p.53

³ Autores como Stefka Vassileva y Alicia Redondo, entre otros, señalan que el cuento apareció en 1942; sin embargo, nos remitimos a la fecha proporcionada por Antonio Ayuso Pérez en “Los cuentos y artículos publicados en prensa de Ana María Matute”, debido a que él realizó una búsqueda hemerográfica. Apunta: “el 31 de mayo de 1947 salía en la revista semanal *Destino* [...] ‘El chico de al lado’ de Ana María Matute” p. 117. Agrega, también, que dicho error se debe al afán de los estudiosos por demostrar la precocidad de la novelista. Un error, según él, heredado de la estudiosa más antigua, Rosa Romá.

literatura, la oferta editorial constaba de novelas del oeste americano, detectivescas y rosas, la mayoría en traducciones, pues eran de origen extranjero.

Los escritores no afectos al régimen interesados en la tendencia realista situaban sus historias en escenarios extranjeros o en el pasado; sin embargo, dos novelas de corte realista mostraron que sí había otra manera de escribir a pesar de la censura: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *Nada* (1944) de Carmen Laforet. Con ellas surgió una tendencia denominada tremendismo, término peyorativo en principio pero cuya denominación trascendió en el tiempo. El tremendismo se utilizó para designar “esa actitud aparentemente obsesiva de no ofrecer de la realidad [...] sino el lado oscuro y deprimente”⁴. Los textos pertenecientes a esta tendencia muestran ambientes y personajes que reflejan los peores aspectos de la vida. Sus personajes sufren de incomunicación, angustia y falta de ideales.

La primera novela de Ana María Matute ha sido clasificada como tremendista⁵ en mayor o menor medida debido a la presencia del tema cainita. Dada la fecha de aparición de *Los Abel*, la autora sería clasificada junto a autores como Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Ricardo Fernández de la Reguera, José María Gironella y D. Fernández Flores. Todos ellos representantes de la narrativa de este periodo.

En la siguiente década, la novelística española sufrió un cambio en cuanto a la función del escritor con respecto a su entorno social. Los autores conocidos como “la generación del medio siglo” sintieron un compromiso social que debía trasladarse a su obra y convertirla en un testimonio de su realidad. Por lo que sus textos no tenían como finalidad producir placer en el lector, sino que debían confrontarlo con las condiciones sociales para despertarle la conciencia y que, de esta manera, se produjera un cambio en la realidad. Estos escritores creían que la única razón de su existencia como tales se justificaba en la colaboración del autor con el lector para dicha transformación. Razonamiento con el que Matute coincidía, al declarar que: “La novela ya no puede ser meramente de pasatiempo y evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del

⁴ Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española*, p.251

⁵ Vid. J. Ma. Martínez Cachero, *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, p.112. y José María Martínez Cachero, Santos Sainz Villanueva y Domingo Ynduráin, “La novela”, p. 328-329

hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla.”⁶

El realismo de la novela del medio siglo se subdividió en dos tendencias: el neorrealismo y el realismo social (o novela social). El primero se caracterizó por describir a modo de denuncia la realidad sin dejar de lado el placer por hacer literatura, esto manifiesto en una subjetividad narrativa; de esta forma había tanto compromiso social como estético. Mientras que el segundo se distinguió por señalar de manera objetiva la realidad de la sociedad española.

Los autores del medio siglo, también conocidos como “los niños de la guerra”, dado a que vivieron durante su infancia los horrores de la Guerra Civil (nacidos entre 1924 y 1935), presentan este suceso bélico como tema recurrente en sus obras. La narrativa producida por ellos se caracterizó por presentar protagonistas colectivos, relatos objetivos con el fin de transmitir eficazmente la realidad y; debido a su carácter social, utilizar el modo testimonial y el de la denuncia. Dicha generación está integrada por Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan García Hortelano, Juan y Luis Goytisolo, Juan Marsé, José Manuel Caballero Bonald y Daniel Sueiro⁷.

A pesar de compartir muchos rasgos con los autores de esta generación y debido a su precocidad es difícil para muchos críticos ubicar a la autora dentro de ésta. Señala Vassileva que: “Lo que ante todo aleja a Matute de los demás escritores del medio siglo en general es su modo de escribir, distinto del tipo de narrativa cultivado por éstos. [...] La obra de Matute [...] posee una serie de rasgos específicos [...] que] dan a su mundo de ficción una unidad y un acento personales, rara vez conseguidos en la novelística actual”.⁸ Las novelas publicadas por nuestra autora durante esta década son: *Fiesta al noroeste* (1953), *Pequeño teatro* (1954), *En esta tierra*⁹ (1955) y *Los hijos muertos* (1958).

⁶ J. M. Castellet, “Entrevista con Ana María Matute”, p. 4. *Apud.* Adrián Curiel Rivera, *Novela española y boom latinoamericano*, p.39

⁷ Sandra Leticia Martínez Ríos, *Motivos religiosos y alusiones bíblicas...* p. 4-5. Los integrantes de dicha generación es variable según distintos críticos.

⁸ Steffka Vassileva Kojouharova, “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, p. 40-41

⁹ De la cual renegó la autora, al grado de excluirla de sus obras completas, debido a que es la versión censurada de *Luciérnagas* (1993). Declara: “La censura me había tachado el manuscrito casi por completo. Lo cambié como pude y lo publicó Editorial Éxito. Por eso le cambié el título por el de *En esta tierra*. No quise que se llamara igual, porque no era la misma novela que había escrito. Para mí, *En esta tierra* siempre fue el título maldito de un libro que tuve que publicar por necesidad.”. Marie-Lise Gazarian-Gautier, *Op. Cit.*, p. 91

Con la publicación de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos, la novelística española sufrió otra transformación. El realismo de denuncia social en cierta manera se había agotado. Era inevitable una reforma. Para J. Marco dicho cambio “es el fruto del ‘desengaño’, que alcanza tanto a las formas del contenido como a las formas de expresión e, incluso, a la palabra misma”¹⁰. La denuncia social dejó de ser prioridad, por lo que se abandonó al protagonista colectivo. Los aspectos formales tomaron mayor relevancia, lo que dio como resultado la anulación de la secuencia temporal lógica y la experimentación en el discurso narrativo. Experimentación que se manifestó a través de “extensas ráfagas de oraciones subordinadas, salpicadas deliberadamente por errores sintácticos y tiempos verbales acoplados de modo irregular en el mismo enunciado”¹¹. La novela experimental reflejó una interpretación personal de la realidad.

Este cambio no habría sido posible de no ser por la apertura española a las influencias internacionales. En la literatura, se tradujo a la presencia de autores extranjeros que mostraron nuevas formas de novelar. “No sólo la asimilación de técnicas literarias provenientes de Joyce o de Faulkner, también la aparición del denominado *boom* de la literatura latinoamericana propiciaría el giro hacia la experimentación formal. [...] La década de los años sesenta será pues una década de renovación.”¹² Gracias a la presencia de las obras de los escritores latinoamericanos los elementos fantásticos fueron incluidos con mayor naturalidad en la narrativa española. Las novelas publicadas durante esta década por Ana María Matute conforman su primera trilogía *Los mercaderes: Primera memoria* (1960), *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969).

Durante los años setenta conviven varias generaciones de escritores, siguen publicando tanto los de la época de la guerra, los de la generación del medio siglo, como los noveles; por lo que están presentes las tendencias anteriores, es decir, tanto la novela social como el experimentalismo formal aunque el primero enriquecido con nuevas técnicas narratológicas y el segundo un tanto diluido. Por primera vez la industria editorial hispánica registra un aumento en la demanda y el consumo lo que lleva a que incremente la difusión de la narrativa.

La novela de la Transición inicia en 1975, con el rescate de subgéneros literarios, el abandono paulatino de la experimentación técnica, propio de la década anterior, y el abandono de la pretensión

¹⁰ J. Marco, *Nueva Literatura en España y América*, s/p. Apud. José María Martínez Cachero, Santos Sainz Villanueva y Domingo Ynduráin, “La novela”, p.347

¹¹ Adrián Curiel Rivera, *Op. Cit.*, p.52

¹² Raquel Arias Carreaga, *Escritoras españolas (1939-1975) Poesía, novela y teatro*, p. 143

del Realismo de situar en personajes específicos las pulsiones universales. Respecto a esto último, los personajes dejan de contener universales, es decir, dejan de ser representaciones de valores para convertirse en individuos. En cuanto al rescate de la novela policiaca, ésta se adecuó a los gustos de un público culto. No solamente se revitalizó el género como tal, sino que algunos autores utilizaron únicamente el recurso del suspenso, la intriga o la investigación como componentes destacados de su relato. Los principales exponentes de este rescate fueron: Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Millas y Eduardo Mendoza.

A la par surgió una nueva forma de culteranismo expresado en la metanovela. En ella el tema central es el quehacer del novelista: “así se extiende una novela cuyo referente no es la vida cotidiana sino la misma novela y que, con frecuencia, incluye el proceso de novelación; de tal manera, el texto de la novela es el del libro que dentro de ella se escribe.”¹³ La única novela publicada por Matute durante esta década fue *La torre vigía* (1971) con la que da inicio su segunda trilogía, ambientada en la Edad Media.

La novela histórica tuvo un gran auge durante los ochentas, tal vez debido al éxito que autores extranjeros como Umberto Eco y Marguerite Yourcenar alcanzaron con sus creaciones. Es, también, en estos años que reaparece la Guerra Civil como temática recurrente en la narrativa a partir de novelas como *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, *El cinturón raído* (1985) de Pilar Cibreiro y *Beatus ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina. Estos autores nacidos en la década de los cincuentas no vivieron el conflicto por lo que en sus novelas aparece como una experiencia ajena, desconocida; pero tan profunda como si la hubieran heredado de sus padres a través del miedo. Finalmente, la novela se consolidó como objeto de consumo durante este periodo, lo que en muchos casos demeritó la calidad por la cantidad. Debido a una fuerte depresión que sufrió, Ana María Matute no publicó ninguna novela en esta década.

La novela española de los años noventa se caracteriza por la gran oferta editorial. Coexisten los autores maduros con los principiantes lo que provoca que haya una gran libertad creativa, ya no es necesario adscribirse a una forma de novelar en particular. La influencia del boom latinoamericano se afianza y gracias a las formas que utiliza, tales como la escritura memorialística, la crónica personal,

¹³ Santos Sainz Villanueva, “La novela...”, p. 259

la autobiografía y el testimonialismo, impulsa la creación de obras en las que la realidad pragmática se ve desde la perspectiva subjetiva y personal del autor.¹⁴

Lo medieval se revitaliza en la narrativa, ya sea para ser escenario en el que se desarrollan las historias o, bien, mediante la presencia del folcklore de los cuentos tradicionales, de personajes feéricos, caballerescos; ejemplo de ellos son *La rosa de plata* (1999) de Soledad Puértolas y *Doménica* (1999) de Gonzalo Torrente Ballester. *Olvidado rey Gudú* (1996), segunda entrega de la denominada trilogía de la Edad Media, es la única novela que publica durante este periodo nuestra autora.

Durante los primeros años del siglo XXI, se consolida el *roman fusion* (también nombrado como novela fusión o novelíbrida) el cual consiste en no comprometer la creación con un género en particular sino por el contrario hacerlos coexistir en un mismo texto; dicho de otro modo, en estas producciones se apuesta por incorporar incluso aquellos géneros que no son considerados tradicionalmente como literarios. En el núcleo de esta forma de novelar se encuentra el carácter lúdico de la escritura. *El vuelo del hipogrifo* (2002) de Elia Barceló inaugura este nuevo paradigma novelador que sería la constante de los textos creados en la primera década del siglo XXI. Matute da fin a la trilogía de la Edad Media con la publicación de *Aranmanoth* (2002) además también ve la luz durante esta década *Paraíso inhabitado* (2010). La novela póstuma *Demonios familiares* (2014) estaba en proceso de escritura cuando falleció Matute por lo que nos encontramos con un texto inacabado.

Nuestra escritora fue testigo de distintos movimientos literarios y cambios experimentados en la narrativa española, ante lo cual cabría cuestionarnos si ella fue receptiva a cada uno de ellos y, gracias a esto, su obra se fue modificando con el paso del tiempo, según el modelo de la época. Es indudable que el contexto de un escritor influye en su obra, por lo que Matute no está exenta de ello. Es evidente que ella participó de algunas características de los movimientos que vivió; sin embargo, no fueron definitorios en el conjunto de su creación; por ejemplo, su trilogía *Los mercaderes*, considerada como un exponente de la novela de denuncia de la posguerra, no se ciñe a la denuncia “objetiva” que preconizaba el realismo social, sino que se encuentra presente el lirismo que

¹⁴ Ma. Encarnación Pérez Abellán, *Romance vs Novela. recuperación y renovación de la materia caballerescas en la novela española del siglo XX: De Morsamor (1899) a Olvidado Rey Gudú (1996)*, p. 284

caracterizó su forma de escribir desde el inicio de su carrera, lo que para algunos “afectaba” sus novelas como veremos en seguida.

Desde el inicio de su producción Matute se distinguió de otros autores. Con cada nuevo título se nutría un “mundo narrativo” propio; Ana María Moix define en líneas temáticas las características del universo matutiano: “La guerra civil española, la desolación como paisaje moral de los años de posguerra, la rememoración de la infancia como irreparable pérdida de la inocencia y el descalabro humano dominante en una sociedad en la que los más débiles sucumben bajo la impiedad de los poderosos conforman, en líneas generales, el trasfondo temático de su obra narrativa.”¹⁵

A continuación revisaremos las valoraciones que la crítica ha hecho de la obra matutiana. Cuando el realismo social ha sido el movimiento predominante, la valoración de la novelística matutiana no ha sido del todo positiva. En 1963 Torrente Ballester escribía:

No es fácil juzgar objetivamente a Ana María Matute, por la seducción, por la simpatía, por la humanidad de su obra. Violentando los sentimientos que suscita y pone en acción, Ana María Matute es escritora de gran fuerza, de gran intuición, admirablemente dotada, pero en cuya personalidad literaria se advierte inmediatamente la inmadurez de aquellas cualidades que sirven, más que para crear, para ordenar lo creado, para seleccionar; en una palabra, las dotes artísticas y constructivas. Le falla también la capacidad de objetivación, no la que depende de modas literarias más o menos efímeras, sino esa otra, común a todos los grandes novelistas, que les permite salirse de la novela y del personaje, que les convierte en espectadores de su propia y libre imaginación fluente. Ana María Matute está en sus novelas al modo como está el poeta lírico en su poema, y si de esa presencia surge el encanto, no por eso dejamos de comprender lo que estorba para que la novela alcance su perfección. Quizá Ana María Matute escriba demasiado y publique sus novelas sin estatuir una distancia crítica que le permita verlas en su conjunto y advertir, sobre todo, los errores de construcción.¹⁶

Aunque el crítico reconoce el valor de la obra de Matute y lo que ésta provoca, lo considera más cercano a un defecto que a una virtud. La autora es muy visible en sus novelas, es decir, que su presencia lírica afecta su obra. Casi en la misma línea de opinión Eugenio G. de Nora escribió lo siguiente en 1970:

Nos parece aún [...] una escritora incipiente, más promesa que realidad, sobre quien no cabe, por el momento, aventurar ninguna opinión, favorable o contraria, sin muy expresas y taxativas reservas.

Debe notarse que la precocidad y anticipación son en este caso dobles, pues a la juventud extrema de la autora se añade el hecho de que sus libros primeros (1948-50) son precisamente los que abren la brecha para la nueva promoción, anticipándose a los años de eclosión masiva de la misma, desde 1954 hasta hoy. Esto si bien

¹⁵ Ana María Moix, “La ‘akadémica’ con ojos de niña” en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/perfiles_elperiodico.pdf (consultado 10 de octubre de 2011)

¹⁶ G. Torrente Ballester, *Op. Cit.*, p.374

evidencia el talento natural de la escritora, explica también el aspecto inmaduro y vacilante de su orientación estética, los residuos de romanticismo evasivo, de ingenuidad novelera, de barroquismo formal que, en mayor o menor grado, encontramos en su obra.

Si nos fijamos, para empezar, en su estilo, vemos que es ante todo coloreado, vibrante, plástico y sensorial, rico –hasta el exceso– en adjetivación, abundante en imágenes briosas –pero con frecuencia superpuestas y reiterativas, hasta casi anularse unas a otras–; en una palabra, bastante más brillante que eficaz; impresionista y expresionista antes que sencillamente expresivo.¹⁷

Si bien manifiesta que evitará dar una opinión respecto a la autora, es evidente que no está de acuerdo con su estilo. Nuevamente se resalta el carácter de inmadurez en la obra de la autora. Precisamente este defecto manifiesto en el estilo, que a De Nora le parece poco expresivo, constituye uno de los rasgos característicos de la obra de Matute. Pieza fundamental del mundo narrativo matutiano. De las opiniones de este crítico nos interesa retomar el valor de anticipación a su época que concede a la autora, aunque él se refiere particularmente a sus primeros libros con respecto a la novela del medio siglo, esta cualidad puede aplicarse a toda la obra de la autora.

Podría pensarse que las opiniones desfavorables se deben a la falta de perspectiva temporal, ambos críticos analizan la labor de la autora a partir de sus primeras obras. Raquel Arias publica en 2005 un estudio enfocado en las escritoras españolas, restringiéndolo únicamente al periodo franquista, de 1939 a 1975. La valoración hecha de la obra de Matute; sin embargo, abarca hasta los años noventa, aunque aclara que *Olvidado rey Gudú* se encuentra fuera del lapso temporal analizado, por lo que concluye:

La trilogía *Los mercaderes* da fin a las novelas de Matute sobre la Guerra Civil. A partir de ese momento su literatura da un giro absoluto para buscar sus escenarios en la Edad Media, como en *La torre vigía*, publicada en 1971, [... y en] *Olvidado rey Gudú* [...]. El cambio de escenario no supone la desaparición de temas como el caínismo o la preocupación por la infancia, pero su atemporalidad les hace perder la fuerza que habían alcanzado en novelas anteriores.¹⁸

Arias reconoce el mundo narrativo de Matute: los escenarios pueden cambiar pero la temática no. A pesar de esto, en su opinión, las novelas pierden fuerza, aunque no aclara qué entiende por fuerza, acaso fuerza de denuncia, expresiva o de cualquier otro tipo.

La distancia temporal no sólo produce críticas negativas y aquel que en su momento denostó el estilo de Matute, puede revalorarlo. Ejemplo de ello es De Nora, quien escribe respecto de *Los*

¹⁷ Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, p.265-266

¹⁸ Raquel Arias Careaga, *Op. Cit.*, p. 104

mercaderes en 1994: “La novela lírica [...], como el buen poema, no se puede “contar”. Hay que leerlo y releerlo; está simplemente en lo escrito. Y esa es, finalmente la peculiaridad de *Los mercaderes*: tres extraordinarias novelas líricas que forman, juntas, un intenso poema narrativo.”¹⁹

Por otro lado, Ignacio Soldevila puntualiza en su análisis la armonía en el conjunto de la obra matutiana.

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 con lo grotesco, el lenguaje en el que todo ello tiene correspondencia y soporte. La obra entera de Matute está demasiado vuelta a una constante temática, demasiado construida en torno a una concepción del mundo exterior y del mundo interior para que resulte imposible ignorarlo. Los aspectos obsesivos y obsesionantes de su obra, la uniformidad de su lenguaje, que abarca desde sus precoces comienzos hasta su última producción novelesca, revelan un mundo encerrado en sí mismo que manifiesta su decepción frente a la realidad social y revela las frustraciones que ésta le produce, pero que busca comunicar y hacer compartir, tal vez con la secreta esperanza de que el mundo acabe por semejarse al soñado.²⁰

Sin duda Ana María Matute ha construido un mundo literario personal, fácilmente reconocible, porque como ella declarara: “Cada escritor tiene sus fantasmas, su temperamento y su visión de la vida. Si yo me empeñase en escribir un libro sobre un tema determinado porque eso es lo que está de moda o porque es lo que preocupa a la gente, no me saldría bien, resultaría pesado y sin sentido. Así no se escribe, o por lo menos, yo no sé escribir así.”²¹

1.2 El valor de *Olvidado rey Gudú* en la narrativa matutiana.

En el apartado anterior solamente consignamos las novelas publicadas de Ana María Matute, pero no es el único género narrativo que utilizó. El cuento es tan importante en su obra como lo son las novelas; de hecho, como señalábamos, “El chico de al lado” dio inicio a su carrera literaria. Cultivó este género desde su infancia. Por todo lo anterior, para ella este género es de suma importancia en la labor literaria.

Para mí el cuento es un elemento literario importantísimo. [...] Es curioso porque en los países anglosajones el cuento está valoradísimo. Ahí hay grandes escritores, que solamente han escrito cuentos, que han ganado Premios Nobel. En nuestros países latinos no es así. El cuento parece cosa de viejas, de niños. [...] Pero fíjate,

¹⁹ Eugenio García De Nora, “*Los mercaderes* (Notas de una relectura)”, p. 137

²⁰ Ignacio Soldevila, “La generación de 1950 o los niños de la guerra”, p. 250

²¹ Marie-Lise Gazarian, *Op. cit.*, p. 76

todavía, en mi época, al principio, ahora ya no, algunos escritores importantes, que no quiero nombrar, me decían: “¿Porqué [sic] haces eso, si es literatura menor?” No hay literatura menor, hay Literatura, y nada más, buena y mala, y nada más.²²

Su cuentística se compone tanto de títulos infantiles, como de los dedicados a adultos. La mayoría de sus relatos aparecieron primero en publicaciones periódicas, para posteriormente ser publicados en forma de libro. Al cambiar el formato éstos sufrieron algunas modificaciones, señala Antonio Ayuso²³. Por ejemplo, los finales en los de la prensa son más alentadores mientras que los del libro son más tristes, presentan variaciones estilísticas, párrafos no incluidos en alguna de las dos versiones. Este género no estuvo exento de las características de escritura de Matute, por lo que complementa el mundo literario de la autora.²⁴

Señalábamos, al final del apartado anterior, que la autora ha construido un mundo personal a lo largo de su obra mediante una temática recurrente, la presencia de la fantasía, así como con un estilo muy cercano a lo lírico: excesiva adjetivación, utilización de imágenes, metáforas, etcétera.²⁵

La fantasía en la narrativa matutiana se debe a la visión que la autora tiene de la realidad. Para ella una no excluye a la otra, sino que conviven. Ambas forman parte de lo que somos y eso les da carta de naturalización para aparecer en la literatura. Esta visión se percibe claramente en el discurso que Ana María Matute pronunció a su entrada en la Real Academia Española de la Lengua, titulado “En el bosque”, en el cual expone lo siguiente: “Cuando en literatura se habla de realismo a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad porque, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad”.²⁶

²² Antonio Ayuso Pérez, “Yo entré a la literatura a través de los cuentos” Entrevista con Ana María Matute, en www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html

²³ Antonio Ayuso Pérez, “Los cuentos...” *passim*.

²⁴ Remitimos al lector al Anexo 1, al final del presente trabajo, en el que consignamos los títulos que comprenden la totalidad de obras publicadas por Ana María Matute.

²⁵ Para quien interese el análisis que ha hecho la crítica respecto a este tema, lo remitimos a los siguientes autores, la referencia completa se encuentra en el apartado de fuentes de consulta al final del presente trabajo. Víctor Fuentes, Alfredo Gómez Gil, José Ramón Marra-López, Rebeca Martín, Carmen Ochando Aymerich, Alicia Redondo Goicoechea y Michel Scott Doyle.

²⁶ Ana María Matute, “En el bosque (III)” en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika03.htm

El bosque constituye, en su ideario, la materialización de este otro mundo que convive con lo que tradicionalmente llamamos realidad. “El mundo de la imaginación, de la fantasía, del ensueño, pero también de la propia literatura y, a fin de cuentas, de la palabra.”²⁷ Por eso su discurso se titula de tal forma. Es una defensa de la fantasía en la literatura, una invitación para que veamos esos otros mundos que coexisten con el “real”, un abandonar la aridez del espíritu, aceptar, o por lo menos percibir, la dimensión espiritual renunciando a lo material; internarse en lo misterioso, en el pasado, en el sueño. En suma, es el sitio al que pertenece.

Porque el bosque era el lugar al que me gustaba escapar en mi niñez y durante mi adolescencia; aquél era mi lugar. Allí aprendí que la oscuridad brilla, más aún, resplandece; que los vuelos de los pájaros escriben en el aire antiquísimas palabras, de donde han brotado todos los libros del mundo; que existen rumores y sonidos totalmente desconocidos por los humanos, que existe el canto del bosque entero, donde residen infinidad de historias que jamás se han escrito y acaso nunca se escribirán. Todas esas voces, esas palabras, sin oírse se conocen, en el balanceo de las altas ramas, en la profundidad de las raíces que buscan el corazón del mundo. [...] El aire del bosque entero parece sacudido, vibra, se cruza de relámpagos fugaces. Los gritos de todos los pájaros heridos, el último lamento de los ciervos inmolados, la sombra de los niños perdidos en la selva, miles y miles de gritos, todos los gritos vagabundos y los que anidan en los huecos de los árboles, parecen uno solo, terrible y armónico a la vez. Es la antiquísima voz que se eleva desde lo más profundo de la primera historia contada. Es la historia de todas las historias que siempre quise contar y quiero contar.²⁸

A través del bosque, Matute aprendió a vivir. Gracias a él construyó un mundo a su medida, al cual nos invita y deja entrar con cada línea que leemos de su obra. La distinción entre realidad y fantasía no tiene validez en él, ahí conviven lo cotidiano y lo fantástico, la vigilia y el sueño.

Esta convivencia no significa que todo lo que Matute escribió se incline hacia lo sublime; por el contrario, la naturaleza humana se exhibe más nítidamente en este ambiente. Los habitantes de este mundo son capaces de amar con intensidad pero también de odiar en la misma medida. Las peores atrocidades tienen cabida en este sitio. Éstas les suceden, en la mayoría de las ocasiones, a los más inocentes: los niños. Es indudable que la infancia es uno de los temas más frecuentes en la obra de la autora. Numerosos estudios²⁹ están enfocados en el análisis de ese elemento. La transición de niño a adolescente conlleva irremediabilmente a la muerte del primero. El niño debe desaparecer para dar lugar a ese otro que quedará en su lugar. Aquellos que deciden no hacerlo, los Peter Pan, los Príncipe

²⁷ Ana María Matute, “En el bosque (I)” en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika.htm

²⁸ Ana María Matute, “En el bosque (II)” en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika02.htm

²⁹ Para quien interese el análisis que ha hecho la crítica respecto a este tema, lo remitimos a los siguientes autores, la referencia completa se encuentra en el apartado de fuentes de consulta al final del presente trabajo. Ma. Margarita Ávila Aldrete, Celia Berretini, Alonso Covadonga López, Raquel G. Flores-Jenkins, Antonio Lara García en colaboración con Pilar Martínez, Geraldine C. Nichols, María Nieves Alonso y María Alejandra Pérez Bucio.

Once; renuncian al mundo y al tiempo. Espido Freire expresa lo siguiente respecto a lo que significa crecer para nuestra autora:

Ana María Matute ha intuido, lo ha revelado en sus novelas, y en sus hermosos cuentos, quizás menos conocidos pero bellísimos, la debilidad del espíritu en el ser humano: es preciso elegir, continuar vivos o ser niños para siempre, cultivar nuestros mundos propios o asomarse al real y comenzar a sufrir, vivir en la ignorancia o recibir el perdigonazo de la verdad. Crecer es necesario, para no continuar aislado en un reducto irreal, para no ser siempre un trago invisible y sin bases. Pero crecer nos conduce a la autodestrucción, a la devastación que el tiempo y las necesidades humanas causan en nosotros.³⁰

El cainismo, expresado a través de la guerra, se encuentra manifiesto frecuentemente en el mundo literario de Matute. Dicha inquietud, según la misma autora relató, nació de su estancia en el colegio de monjas al cual asistió para su enseñanza primaria. En el salón, recordaba, estaban colocadas diversas láminas con escenas bíblicas, entre ellas la de Caín y Abel. Mientras Caín era representado con cabello rubio rizado, observando con satisfacción cómo el humo de su sacrificio se elevaba al cielo; Abel, por otra parte, se mostraba sucio, despeinado y portando como vestido una piel cochambrosa, además el humo de su sacrificio en lugar de subir al cielo, descendía. Esto la llevó a pensar que era obvio que Caín matara a su hermano: cómo era posible que uno tuviera todo lo malo y otro todo lo bueno. La culpa de tal crimen residía en Dios, pues, para ella, era una injusticia que ofreciendo ambos un sacrificio el de uno de ellos fuera rechazado. Añade: “durante la guerra vi a muchos cáines y abeles y entonces pensé que fue Abel quien mató a Caín, y no al revés.”³¹ Presenciar la Guerra Civil no sólo la llevó a la reflexión anterior, sino a que este conflicto bélico apareciera en sus obras. Recordemos que su trilogía *Los mercaderes* se ubica en los años del conflicto armado, además aunque otros títulos no se desarrollen en esa época la guerra se hace presente; por ejemplo, aparece en *Olvidado rey Gudú*, cuya historia se desarrolla en el siglo X. Al ser un tema recurrente en su obra, ha sido analizado en diversos estudios.³²

El lirismo, que tanto molestaba a G. de Nora y demerita el valor de las creaciones matutianas, según Torrente Ballester (como hicimos notar en el apartado anterior), forma parte imprescindible de la narrativa de la autora. Sus descripciones están cargadas de adjetivos, los cuales no sólo sirven al

³⁰ Espido Freire, “El trago”, en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/perfiles_elmundo.pdf

³¹ Marie-Lise Gazarian, *op. cit.* p. 75

³² Para quien interese el análisis que ha hecho la crítica respecto a este tema, lo remitimos a los siguientes autores, la referencia completa se encuentra en el apartado de fuentes de consulta al final del presente trabajo. Raquel Arias Careaga, María Teresa Hernández Sánchez, Margaret W. Jones, A. F. Michel Atlee, Giovanna Scalia, Miguel A. Zamora.

lector para conocer el lugar y los personajes que nos presenta en cada una de sus obras, sino para provocarnos sentimientos tales como seducción, simpatía, amor, odio, etcétera. Sus personajes están íntimamente relacionados con la descripción de la naturaleza, detalle que no ha pasado desapercibido a los críticos.³³

Todas las características antes mencionadas se encuentran presentes en *Olvidado rey Gudú*, libro que Ana María Matute escribió en la década de los setentas pero que no fue publicados sino hasta la década de los noventas, recordemos que De Nora señalaba el carácter de anticipación que poseía la autora pues escribió una novela basada en el tema medieval veinte años antes de que fuera la tendencia, tal como apuntábamos en el apartado anterior. Tal retraso en la publicación fue debido a una fuerte depresión que sufrió la autora y además porque inicialmente se negó a publicarlo al considerarla su novela más personal: “Hacía tiempo que mi agente literaria, Carmen Balcells me decía que quería publicar *Gudú* y, al final, le hice caso. [...] La considero como mi obra más querida. [...] Es el libro más largo que he escrito: el manuscrito tenía unas dos mil páginas.”³⁴ Afortunadamente para nosotros, su agente logró convencerla de que lo hiciera.

Nos gustaría puntualizar de la cita anterior el cariño que la autora sentía por su libro. Novela que, según ella misma relató, fue escrita en la etapa más feliz de su vida, mientras residía en Sitges. El amor que este título le provocaba queda manifiesto con la siguiente declaración: “cada escritor lleva una novela dentro, una novela que es la suya, y *Gudú* es ésa para mí. Es el libro que siempre deseé escribir. Nací con él en mi corazón. Quise hacer de este libro un gran cuento.”³⁵ Deberíamos añadir un gran cuento de hadas, como ella misma lo definió. En las páginas de *Olvidado rey Gudú* se encuentran las lecturas que Ana María Matute recibió cuando niña: los cuentos escritos por Perrault, los hermanos Grimm y Andersen. La misma autora nos explica por qué considera este libro más especial con respecto al resto de su obra:

[*Olvidado rey Gudú*] Es muy diferente de lo que se acostumbra a escribir en España. No creo que haya otro que se le parezca. Siempre lo he considerado como mi testamento literario. Llegué incluso a pensar que el día que lo publicara todo acabaría y sólo quedaría esperar la muerte. No tenía, ni tengo intención de morir, por el momento, son supersticiones raras que se me ocurren a mí. También sucede que amo profundamente este libro y me dolería

³³ Para quien interese el análisis que ha hecho la crítica respecto a este tema, lo remitimos a los siguientes autores, la referencia completa se encuentra en el apartado de fuentes de consulta al final del presente trabajo. Margaret W. Jones, José Mas y Berta Savaniego.

³⁴ Marie-Lise Gazarian, op. cit., p. 126

³⁵ *Ibidem*, p. 117

que no gustase. No es que mis otros libros no me hayan importado: me importan siempre. Pero en este caso, sería más doloroso, porque forma, más que ningún otro, parte de mí. [...] 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 de lo que me ha llevado a ser como soy. Creo que con esto está todo dicho.³⁶

Sitúa la novela en la Edad Media, como ya señalábamos, en el siglo X, dado a la gran fascinación que sentía por esta época, a la cual definía como un tiempo lleno de contrastes. La religiosidad y la brutalidad convivían al mismo tiempo en el espíritu de las personas. El reino de Olar, lugar en el que se desarrolla la novela, se localiza en alguna zona centroeuropea. *Olvidado rey Gudú* narra la historia del reino de Olar a través de la dinastía de sus gobernantes a lo largo de casi novecientas páginas, a las cuales se les suman un mapa del reino y el árbol genealógico de dicha dinastía. La cual tiene origen con el Conde Olar, quien por pago a sus servicios recibe del Rey de Occidente unas tierras poco fértiles y muy conflictivas, de las cuales deberá defender sus límites constantemente a causa de sus belicosos vecinos. El Conde, padre de tres varones, es sucedido en el poder a su muerte por su primogénito, Sikrosio. Con él inicia la profecía del olvido, pues la Marca de Olar desaparece para el mundo de Occidente, no vuelve a tenerse noticias del rey que les cedió tales haciendas. Sikrosio procreará tres hijos legítimos con Volinka: Sirko, Volodosio y Rodedisio, y uno bastardo, Almíbar. Sikrosio será derrocado y morirá en extrañas condiciones. Su hijo, Volodosio, el segundón, gobernará y, ante el evidente olvido de Occidente, se proclamará rey y sus tierras como reino. Con él se dará el auge conquistador al anexas nuevas tierras mediante las incursiones de sus huestes. Después de una larga vida como regente de Olar, y luego de haber expandido los límites del reino decide, en el último momento de su vida, que su hijo Gudú lo suceda en el trono.

Gudú, que era un niño al momento de la muerte de su padre, no asume el reinado, en su lugar lo hace la reina Ardid, quien mantendrá los límites de Olar tal como estaban a la muerte de su esposo. Como la reina considera que el amor es el peor enemigo y quiere que su hijo sea el mejor monarca decide extirparle la capacidad de amar mediante un hechizo que consiste en el encapsulamiento del corazón del pequeño. La única forma de romper el hechizo es mediante el llanto; si Gudú derramara una sola lágrima todo lo que lo había rodeado desaparecería junto con él. Cuando Gudú toma el poder

³⁶ *Ibidem*, p. 128-129

reiniciará la expansión del reino en los mismos términos que su padre lo hizo e, incluso, mejorándolos al formar su propio ejército. Con él llegará la ansiada conquista de las tierras de los salvajes esteparios del Este. Finalmente, gracias al cumplimiento de la maldición que pesaba sobre el monarca, en el ocaso de su vida, el reino desaparecerá.

Por todo lo anterior, *Olvidado rey Gudú* es el título cumbre de la narrativa de Ana María Matute³⁷. Es el libro que siempre deseó escribir, el compendio de sus lecturas, de sus amados autores: Perrault, los Grimm, Andersen; es, también, ese bosque del que nos hablaba en su discurso, el lugar en el que se localiza el reino de Olar. En él viven, sueñan y se aman Predilecto y Tontina, Almíbar y la reina Ardid. Allí Volodosio presencia la muerte de su madre, siente el odio por primera vez, y conquista territorios. Allí también va Gudú, con ese deseo insaciable de conocer y poseer lo desconocido, en busca de su gloria guerrera. Es el lugar en el que la Reina Ardid encerró el corazón de su hijo, imposibilitándolo para amar a cualquier ser, excepto a sí mismo. En ese sitio vive el desdichado Trasgo del Sur que muere a causa del amor que siente por los humanos. La poderosa Dama del Lago habita en las corrientes fluviales que recorren esa tierra en la que sufren los desdichados, quienes son víctimas de la injusticia; y, cuando deciden cambiar su condición mediante revueltas, descubren que éstas no cambian nada y sólo dejan más muerte y desolación. En ese mundo vive Ana María Matute que un día, cuando era niña, en el cuarto oscuro³⁸ descubrió que un terrón de azúcar puede esconder toda la magia del mundo.

En este capítulo presentamos la particularidad de la obra de Matute, dotada de características que estuvieron presentes desde sus primeros libros y, también, en los géneros que cultivó: la novela y el cuento. Señalamos que si bien se ha criticado su forma de escribir también se reconoce su “mundo propio” y por éste se le valora como una autora única e identificable. Al apuntar que la novela, objeto de nuestro estudio, es el testamento literario de la escritora podemos señalar que al analizarla estamos mostrando aspectos que podemos transferir al resto de su producción.

³⁷ Remitimos al lector al anexo 2 denominado “Distinciones y premios otorgados a Ana María Matute” para que conozca cuáles fueron los reconocimientos que le fueron concedidos a nuestra autora.

³⁸ Esto último se debe a un episodio de la niñez de Ana María Matute. En la época de su infancia acostumbraban encerrar a los niños que se portaban mal en un cuarto oscuro, a manera de castigo, para que reflexionaran y en consecuencia cambiaran su comportamiento. Sucedió que en alguna ocasión que ella fue castigada llevaba un terrón de azúcar en uno de sus bolsillos, lo rompió y surgió una llama de luz. Al ignorar que el fenómeno que había presenciado era una reacción natural, quedó sumamente impresionada. Por lo que creyó que era una maga.



.....El universo narrativo.....

II. El universo narrativo

2.1 Una aproximación al concepto ficcionalidad³⁹

Señala Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, que el término ficción⁴⁰ hace referencia a un “discurso representativo o mimético que ‘evoca un universo de experiencia’ mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad”⁴¹. Con respecto a la referencia, Ducrot y Todorov explicaban la existencia de un discurso denominado ficcional, en el cual las frases formuladas no describían un referente real sino uno de ficción⁴². Demetrio Estébanez Calderón coincide con la autora al señalar que la ficción alude al hecho de simulación o ilusión de realidad, al presentar seres y acontecimientos que se desarrollan en un mundo imaginario⁴³. Agrega, además, Beristáin que la ilusión de verdad depende de “la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector –según su experiencia de mundo- aceptar la obra como ficcional y verosímil”⁴⁴.

De lo planteado por estos autores cabe resaltar la verosimilitud y la mimesis, las cuales tienen su origen en la *Poética* de Aristóteles como términos explicativos del quehacer poético; al igual que poiésis y fábula constituyen los principios básicos de la ficcionalidad.

El filósofo griego plantea que la imitación es un acto connatural al hombre, debido a que a través de ella adquiere sus primeros conocimientos y, además experimenta gozo, placer, disfrute con el hecho de aprender. Explica, también, que a partir de las improvisaciones los hombres mejor dotados para la imitación artística, la armonía y el ritmo engendraron la poesía. Para él, todos los géneros que integran la poética, es decir, la epopeya, la tragedia, la comedia y la poesía ditirámbica “vienen a ser, en conjunto, imitaciones”⁴⁵, esto es, reproducciones por imitación de la realidad. La imitación, mimesis, es el proceso mediante el cual se crea (imita) a través del lenguaje.

³⁹ Para la elaboración de este apartado tomamos como texto base el trabajo realizado por José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, la referencia completa se encuentra en el apartado de fuentes.

⁴⁰ En el presente trabajo se utilizarán los términos ficción y ficcionalidad indistintamente. Ambos en el terreno de lo literario, debido a que la ficción no es exclusiva de este quehacer artístico.

⁴¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 208

⁴² Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 301

⁴³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 411

⁴⁴ Helena Beristáin, *Op. Cit.*, p. 208

⁴⁵ Aristóteles, *Poética*, 1447^a, p. 16

En las obras poéticas el hombre constituye el objeto de imitación. Lo más importante es la imitación de sus acciones, a la cual denomina fábula⁴⁶. Ésta se entiende como “la composición de los hechos”⁴⁷. Es el elemento más importante porque de las acciones los personajes revisten tal o cual carácter, no al contrario. Así “o bien los hacen mejores [de lo] que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales”⁴⁸. De esta manera únicamente pueden ser esforzados o de baja calidad pues, como señala Aristóteles, sobresalen por la virtud o por el vicio. Con respecto a la importancia de la fábula en la teoría aristotélica señala José María Pozuelo Yvancos que: “el modo como la construcción de los hechos en la fábula ordena la inteligibilidad permite remitir la cuestión de la ficción a una ‘poiesis’, o producción de sentido”⁴⁹.

Para Aristóteles, el poeta es aquel que crea fábulas no únicamente el que escribe en verso, debido a que se es poeta por la imitación de acciones. A él no le corresponde decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder. La poesía se refiere a lo general; sin embargo no se deja de ser poeta si se tratan cosas sucedidas “pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta”⁵⁰. Para lograr la verosimilitud debe evitar componer las fábulas con partes irracionales, y si las hay no deben aparecer en ella, esto debido a que “se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”⁵¹. De manera que lo verosímil será aquello que por posibilidad y sobre todo por necesidad sea preciso en la composición y estructuración de las acciones.

La tesis aristotélica del quehacer poético se puede resumir en los siguientes términos, según Pozuelo Yvancos:

es dinámica, se ejecuta en el proceso activo de la creación ‘poiética’ y otorga la primacía de la actividad creadora de mundo respecto de cualquier clase de paradigmas naturalistas, de estructuras estáticas [...] que pre-existieran a la propia actividad ‘poiética’. La ficción literaria no representa un mundo ya creado que el artista copie o relacione: crea las propias condiciones de ese mundo y [es] en su eficaz ejecución o transposición en estructuras de la representación donde se resuelve su ser realidad. La gramática de la fábula es la única capaz de dirimir la contraposición posible/imposible, verdadero/falso, creíble/increíble, conceptos que la literatura reescribe al remitirlos a los límites y reglas de esa gramática.⁵²

⁴⁶ Algunos autores lo traducen como trama o argumento. Vid. Aristóteles, *Ibidem*, trad. Juan David García Bacca, p. 9

⁴⁷ Aristóteles, *Op. Cit.*, 1450^a, p. 5

⁴⁸ Aristóteles, *Ibidem*, 1448^a, p. 4-5

⁴⁹ José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 56

⁵⁰ Aristóteles, *Op.cit.*, 1451^b, p.

⁵¹ Aristóteles, *Ibidem*, 1460^a, p.

⁵² José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 54

Son deudatarias de la obra aristotélica las reflexiones modernas en torno a la ficcionalidad, como veremos más adelante, principalmente aquellas teorías denominadas miméticas; sin embargo, antes de abordarlas revisemos la lectura que en el Renacimiento se hizo de la *Poética*. Durante este periodo se dio un debate respecto al género narrativo denominada *romanzo* en italiano y *roman* en francés (el español carece de un término específico para nombrar este tipo de composiciones) esto por la presencia de lo fantástico-maravilloso. Suscitó polémica respecto a cuál era la verdadera interpretación de la obra aristotélica; tanto los detractores como los defensores de dicho género la utilizaban como fuente principal de sus argumentos. Aunado a lo anterior, el contexto religioso y moral de la época planteó en términos de lo lícito y lo ilícito permitido al artista laico para representar lo trascendente fuera del concepto doctrinalmente firme de realidad.

El origen de dicho debate se puede localizar en la lectura que hicieron los primeros comentaristas del término mimesis. En 1548, Francesco Robortelli editó la *Poética* en una versión bilingüe (griego-latín) que, además, iba acompañada de un comentario suyo (por lo que Weinberg la considera como la primera edición comentada de la obra). Dentro de las anotaciones que realizó se encontraba la ampliación del concepto mimesis: la imitación no sólo debería darse en las acciones humanas, sino que debería extenderse a toda clase de objetos. Dicha posición no fue aceptada unánimemente, por ejemplo, Ludovico Castelvetro, cuyo comentario a dicha obra data de 1570, se opuso. Para finales del siglo XVI el término mimesis se había extendido ampliamente y pronto fue vinculado al de *imitatio naturae*, es decir, la Naturaleza como objeto de imitación. Con esta vinculación se buscaba reproducir el “orden natural de las cosas” con el objetivo de excluir de las obras lo fantástico-maravilloso. Sin embargo, los partidarios del *romanzo*⁵³ (Giraldi Cintio, Malatesta, Pigna y Salviatti) contrapusieron al *imitatio* el concepto de invención para desvincular la noción de “verdad” de la creación novelesca. De manera tal que relacionaron la invención con la ficción, así *imitare* y *fingere* se vieron como sinónimos. Para los defensores, los poetas son quienes inventan, a diferencia de los historiadores que imitan lo real-sucedido, lo que permite que en sus creaciones haya apertura a espacios no conocidos ni reales y de esta manera justificar lo maravilloso.

Malatesta, retomando el argumento de la imitación de la naturaleza, propio de los detractores, menciona que existen muchas maravillas y mundos en ella por lo que se le puede tomar como modelo

⁵³ El *Orlando Furioso* de Ariosto suscitó esta discusión.

para introducir diversos sucesos en la creación novelesca. La reproducción del movimiento creador de la naturaleza (*natura naturans*) y la invención fueron utilizadas, por los defensores, para ligarlas a cuestiones de uso y credibilidad de las obras. Era necesario un cambio en las leyes del arte antiguo dado que el gusto del público no era el mismo. En cuanto a la credibilidad, Pescetti sostuvo que ésta no era una cualidad de las cosas sino de los hombres. Lo más increíble resulta verdadero y lo falso puede resultar creíble.

Es interesante resaltar que desde el Renacimiento existía la intención de vincular por parte de algunos, los detractores de Ariosto, el concepto de verdad en la creación poética, pero también esfuerzos para desvincularla: cuestión que todavía hoy se encuentra latente en los planteamientos teóricos con respecto a la ficción. Tradicionalmente el estudio de la ficcionalidad ha corrido a cargo tanto de los filósofos como de los críticos literarios por lo que se pueden observar, en general, tres planteamientos respecto al tema; el proporcionado desde la filosofía analítica, el de los actos de habla y los que surgen propiamente de las teorías literarias.

La filosofía analítica sostiene que el lenguaje cuya referencia no existe es un uso “especial”, desviado, el cual no es susceptible de ser comprometido por una ciencia con métodos lógicos. Esto se debe a que acepta el modelo de las ciencias físicas como modelo de conocimiento por lo que lo literario no puede sostenerse lógicamente. El lenguaje literario es una especie de “desviacionismo” respecto al estatuto lógico-funcional de los enunciados de realidad, pues no denota a ninguna entidad del mundo por lo que carece de valor de verdad. Estos enunciados al carecer de este valor son para algunos filósofos, como Segre, neutros (ni verdaderos ni falsos), para otros, Russell y Crittenden, falsos y, para otros más, Strawson, Quine y Parsons, inadecuados u ociosos.

Los planteamientos surgidos desde los actos del habla (*speech act*) deben su base teórica a J. L. Austin, perteneciente a la filosofía analítica, para quien la literatura no es un acto serio que comprometa al hablante sino es una clase de uso mimético en el que el hablante no enuncia palabras propias sino de otros, por ejemplo, en la representación teatral, el hablar del actor es una representación del hablar del personaje. Este uso mimético convierte a la literatura en un acto en el cual se suspenden las condiciones normales del acto de habla y de su “performatividad”. Desde esta perspectiva teórica el lenguaje se contempla como una actividad en la que el “hablante, junto a decir, ejecuta con ese decir otras ‘acciones’: ‘promesa’, ‘orden’, ‘pregunta’, ‘amenaza’, etc., son actos ilocutivos que tienen consecuencias performativas, por ejemplo, ‘asustar’, ‘enfurecer’, ‘alegrar’,

etc.”⁵⁴. Dicho de otro modo, el hablante al realizar un decir realiza tres tipos de actos: el locutivo que consiste en enunciar, el ilocutivo que establece un vínculo entre el locutor y el alocutario⁵⁵ entre los que se crea un compromiso equivalente al cumplimiento de la acción que denota, y, en tercer término, el performativo que produce un efecto sobre el oyente.

Richard Ohmann considera que escribir literatura es como un *cuasi*-acto de habla porque sus enunciados carecen de fuerza ilocutiva.

[El acto del escritor] es un acto de citar o relatar un discurso [...] El escritor finge relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento. De modo específico el lector construye (imagina) a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan al “cuasi acto de habla” y lo hacen apropiado [...] Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por “mimética” quiero decir intencionadamente imitativa. De un modo específico, una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla que carecen realmente de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc. Así cabría decir que la obra literaria es mimética también en un sentido amplio: “imita” no sólo una acción (término de Aristóteles), sino también una localización imaginaria, vagamente especificada para sus cuasi-actos de habla.⁵⁶

En el planteamiento de Ohmann hay una contaminación entre el acto de habla del autor y el acto de habla ficcional, el cual hace distinciones entre el hablar del autor, el del narrador y el del personaje. “[D]e modo que [...] plantea que el autor ‘finge’ hablar, cuando lo que hace es un hablar que ‘finge’ otros hablantes, que es muy distinto”.⁵⁷

Samuel Levin, siguiendo los planteamientos miméticos de Ohmann, asegura que en toda obra literaria existe una oración dominante implícita que explica qué tipo de fuerza ilocutiva debe tener la obra. La frase nuclear sería: “yo me imagino a mí mismo en y te invito a concebir un mundo en el que”. Aunque esta frase está pensada a partir de los poemas líricos en los cuales el “yo” ocupa una posición central; sin embargo, en otros textos literarios ese “yo” no necesariamente forma parte del mundo imaginario.

J. Searle define la ficcionalidad desde una concepción pragmática, en la cual el ser o no ficcional depende de la intencionalidad del autor; para lo cual, establece una diferenciación entre los

⁵⁴ José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p.73

⁵⁵ Definidos por Helena Beristáin en su *Diccionario...* como “el agente y el objeto de los actos ilocutorios. Son quienes se responsabilizan por el acto de la enunciación” p. 169

⁵⁶ Richard Ohmann, 1971, p, 28-29 *apud* José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 77

⁵⁷ José María Pozuelo Yvancos, *Idem*.

enunciados ficticios y los serios. Los segundos son aquellos que cumplen con una serie de reglas de aserción como acto ilocutivo.

- 1) Regla esencial: quien hace una aserción se compromete acerca de la verdad de la proposición que expresa.
- 2) Regla preparatoria: el hablante debe estar en grado de poder probar o razonar acerca de la verdad de la proposición que expresa.
- 3) Regla de cortesía: la proposición no debe ser obvia o del todo evidente ni para el hablante ni para el destinatario.
- 4) Regla de sinceridad: el hablante se compromete a creer en la verdad de la proposición.⁵⁸

Searle concluye que los enunciados ficticios no cumplen con las reglas que rigen los enunciados “de verdad” o actos ilocutivos. Entonces, el autor de ficción hace “como si”, finge un acto ilocutivo. Se compromete a actuar “como si”, sus frases son fingidas, simuladas.

Hasta el momento hemos expuesto como se ha abordado el problema de la ficcionalidad literaria desde la filosofía, ya sea a través de los planteamientos analíticos o a través de los actos de habla. Consideramos necesaria esta exposición porque la mayor parte de las propuestas realizadas desde la crítica literaria retoman estos planteamientos para corregirlos o refutarlos.

Gérard Genette, corrigiendo la tesis de Searle, afirma que los actos ilocutivos de los personajes son actos auténticos, con toda su fuerza ilocutiva. Dentro de la diégesis⁵⁹, los discursos pronunciados por los personajes son un “intercambio ordinario de palabras entre personas cualesquiera: en ellos se afirma [...], se promete [...], se ordena [...], etc., como en otras situaciones, en las mismas condiciones y con las mismas intenciones y consecuencias que en la vida real, con la única reserva de que todo eso sucede en un universo de ficción perfectamente separada del mundo real en el que viven los espectadores”⁶⁰.

La ficción pertenece a las declaraciones, es decir, actos de habla a través de los cuales “el enunciador, en virtud del poder que se le ha otorgado, ejerce una acción sobre la realidad. [...] el *fiat* [hágase] del autor de ficción se sitúa en algún punto entre los del demiurgo y del onomaturgo; su poder supone, como el del segundo el acuerdo más o menos tácito de un público que [...] renuncia

⁵⁸ J. Searle, 1975, p. 152 *apud* José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 81

⁵⁹ Entendida ésta como la sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración.

⁶⁰ Gérard Genette, *Ficción y dicción*, p. 36

voluntariamente al uso de su derecho de impugnación”⁶¹. De manera tal que los enunciados ficcionales son serios y por tanto ilocutivos aun cuando se trata de aserciones fingidas.

Resulta inconveniente desde la perspectiva de Th. Pavel denominar como actos de habla auténticos, fingidos y *cuasi*-actos cuando se aborda el estudio de la enunciación en la ficción literaria. Llega a esta conclusión después de realizar una crítica a los planteamientos de la teoría de los actos de habla. En principio para esta teoría cuando denomina a los actos como serios o auténticos presupone una idealización del concepto de verdad (recuérdese la primera regla que debe cumplir un acto de habla según Searle); sin embargo, en toda comunicación el locutor no necesariamente se supedita a la verdad de un enunciado; de manera que la fiabilidad no es un absoluto. Por otra parte, para los teóricos del acto de habla el locutor responde a un ideal en el proceso comunicativo; éste es una “persona” capaz de sostener lo dicho, además se sitúa en un lugar y tiempo del contexto de la realidad “actual”. En la literatura el proceso comunicativo no responde a este modelo, en primera porque no hay coincidencia entre el productor del enunciado (el narrador) y una “persona” capaz de sostener lo dicho; existe “un doble discurso que siendo el mismo, palabra por palabra, remite a dos responsabilidades distintas: la entidad narrador y la entidad autor. Lo que dice y sostiene el primero – independientemente de que el discurso sea homodiegético o heterodiegético- no es necesariamente también responsabilidad del segundo”.⁶² En segunda porque no existe en la comunicación literaria un lugar y tiempo “actual”. En ella es distinto el tiempo de los enunciados representados y el de la producción del discurso. Finalmente, la crítica de Pavel se centra en el calificativo de acto simulado o fingido impuesto a la ficción por parte de los teóricos del habla. “No siempre en los textos narrativos es fácil discernir qué es un juicio de valor puramente factual, de opinión de autor y lo que es la afirmación de un universo ficticio”⁶³. Lo que dificultaría saber cuándo se trata de un enunciado verdadero y cuando de uno fingido.

La noción de verdad ligada a los textos ficcionales en la propuesta de S. J. Schmidt no tiene cabida, debido a que, lo que tradicionalmente hemos denominado como “realidad”, entendida en el sentido de modelo de mundo, es un constructo convencionalizado a través de un largo proceso de sociabilización. De igual forma, la “ficción” es un constructo esencialmente sujeto a lo que tradicionalmente se ha definido como parte del sistema literatura. Dicho sistema es el único al que

⁶¹ Gérard Genette, *Ibidem*, p.42-43

⁶² José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p.92-93

⁶³ José María Pozuelo Yvancos, *Ibidem*, p. 93

socialmente se le permite relajar la obligación que contraen todas las afirmaciones y acciones con respecto al orto-modelo de mundo, es también el único capaz de comparar distintos modelos de mundo, igualmente válidos y equivalentes con el Orto-modelo. De manera que lo ficcional se define desde la pragmática: el emisor-receptor califica un hecho como ficcional a partir de las normas institucionales que rigen este tipo de comunicación.⁶⁴

La tesis de K. Hamburger se centra en establecer que los enunciados literarios, a diferencia de los enunciados de realidad, no disponen de un sujeto de enunciación real. El novelista no es el sujeto de la enunciación porque lo contado (narración y personajes) no es objeto para la narración, sino sujeto. La autora llega a esta conclusión a partir de la observación de una serie de fenómenos lingüísticos presentes en los relatos ficcionales de tercera persona que en los enunciados de realidad resultan imposibles. Uno de ellos es el uso de verbos que describen procesos internos aplicados a terceros, así como el uso del estilo indirecto libre y del monólogo interior; esto debido a que en el relato ficcional la tercera persona es vista a partir de su interioridad subjetiva, a diferencia de como lo hacen los enunciados de realidad en los cuales es vista como objeto. La deixis temporal y espacial en la ficción deja de funcionar como tal para convertirse en símbolo sin orientación efectiva respecto al sujeto de enunciación real. Para la autora, el relato no es la mimesis de un acto de lenguaje simulado o fingido respecto de un serio, sino una mimesis de realidad, de ilusión de vida.⁶⁵

Los enunciados ficcionales, para Félix Martínez Bonati, no son diferentes de los reales en su naturaleza o estructura ni en su función lógica, sino en su estatus ontológico. Se trata de actos plenos y serios de lenguaje, sin embargo, “son meramente imaginarios, y, en consecuencia, no son actos del *autor* de la novela”⁶⁶. La fuente de esos actos también es imaginaria o ficticia creada en y por la estructura discursiva de sus frases. La tesis de este autor explica la ficción narrativa como imagen y representación mimética. La imagen o representación debe distinguirse del objeto representado, por ejemplo, el personaje (constructo crítico) es representación y la persona (entidad) es lo representado. Así cuando leemos una novela, nos encontramos frente a un discurso imaginario que proyectamos sobre el texto físico.

⁶⁴ Vid. Siegfried J. Schmidt, “La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura”, p. 219-228. Cfr. Antonio Garrido Domínguez, “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”, p. checar, también con José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 97-99

⁶⁵ Vid. José María Pozuelo Yvancos, *Ibidem*, p. 100-104

⁶⁶ Félix Martínez Bonati, “El acto de escribir ficciones”, p. 166

Por otra parte, en cuanto a los órdenes discursivos en la representación mimética, Martínez Bonati distingue tres estratos lógicos: el primero corresponde a las frases del narrador (aquellas creadoras de mundo), las cuales son aceptadas necesariamente como verdaderas; el segundo corresponde a las de los personajes y el tercero a las frases del narrador (las que no configuran, por ejemplo, los juicios morales). Estos últimos estratos carecen del atributo de verdad en sus afirmaciones. Esta aceptación de verdad hacia las frases miméticas (narrativas y descriptivas) del narrador responde a una norma constitutiva del leer lo literario.⁶⁷

Resulta claro que son disímiles las figuras del narrador y el autor (tal como lo señalábamos cuando nos referimos a la explicación de Pavel) en un relato narrativo. La propuesta de Walter Mignolo se fundamenta en lo anterior; la ficción literaria debe explicarse a partir de la situación comunicativa, la cual está regida institucionalmente por la llamada competencia literaria. En la comunicación literaria no pueden intercambiarse los roles textuales, entre emisor y destinatario. Se crea un “espacio ficticio de la enunciación” en el cual reconocemos una entidad con “el nombre de ‘narrador ficticio’ [que] es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone aquellas instancias por medio de las cuales se crea este espacio”.⁶⁸ Y a pesar de que coincide con el discurso del autor no existe una co-referencialidad entre ellos. Esta no co-referencialidad entre ambas fuentes de la enunciación, una ficticia (narrador) y la otra no (autor), forma parte de la norma de los textos literarios, de la convención de lo que entendemos como literario.

La literatura, según el autor, crea una complejidad del acto de enunciación procedente de tres niveles de semantización. En la semantización pronomino-temporal explica por qué, tal como ya lo señalaba K. Hamburger, algunos elementos léxicos operan de manera distinta en la comunicación literaria, por ejemplo, los deícticos, los sistemas pronominales. En la semantización del contexto situacional expone qué tipo de registro es necesario para que se dé la situación comunicativa; con la posibilidad de dos planos, uno que corresponde al rol social del narrador cuando está explícitamente semantizado y, otro corresponde a los principios estéticos (metatexto⁶⁹) a los cuales la narración se

⁶⁷ Vid. José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 106-108 y 111-114

⁶⁸ Walter Mignolo, “Semantización de la ficción literaria”, p. 167

⁶⁹ Helena Beristáin define metatexto como: una “serie de condiciones que preconstituyen la producción y la lectura de un texto dentro de una estructura social dada. Así, los principios generales de la institución literaria, los géneros vigentes, las estructuras discursivas que se articulan en el texto y el modo como lo hacen, etc., regulan el conjunto de las actividades literarias, determinan el modo como se produce cierta clase de textos y constituyen un sistema de textos previo al texto que se considera.” en *Diccionario de retórica y poética*, p.326-327

amolda. Por último, en la semantización denotativa se resuelve el problema de la referencialidad; en la narración a partir de la situación ficcional de enunciación verdaderamente se narran y se describen acciones ocurridas y objetos existentes, por lo que para el mundo ficcional esas acciones y entidades no son creadas sino existentes; el narrador únicamente las autentifica⁷⁰. La creación de estos seres, objetos y acciones ficcionales se lleva a cabo en el mundo actual del autor y sus lectores, pero existen en el mundo del narrador. De este modo se garantiza la autonomía del mundo ficcional y se certifica su conexión con el mundo real.⁷¹

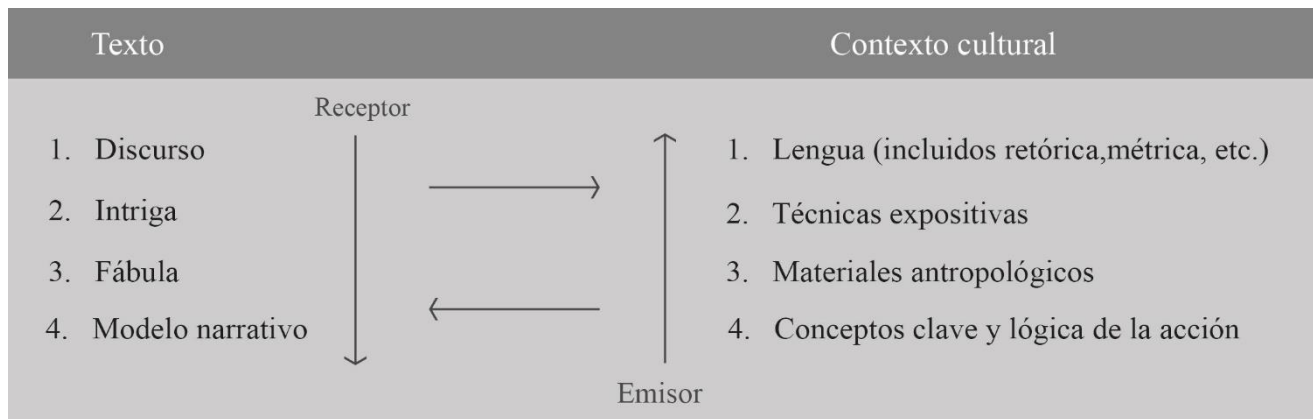
El modelo de la comunicación propuesto por Roman Jakobson no corresponde a la comunicación literaria, en la cual existe un rompimiento en la serie emisor-mensaje-destinatario. Cesare Segre argumenta que en este tipo de comunicación no están copresentes el emisor y el destinatario, sino al contrario pertenecen a tiempos muy distintos. Además es imposible el control de la comprensión del destinatario y el ajuste de la comunicación a partir de sus reacciones. La comunicación literaria opera en un doble plano (emisor- mensaje/ mensaje-destinatario), lo que supone dificultades a salvar para que se dé a cabo satisfactoriamente, por ejemplo, el código puede resultar muy diferente entre el emisor y el destinatario entre mayor distancia temporal los separe, asimismo depende del interés del destinatario por el mensaje (texto). La lectura que realice depende de los códigos culturales y es la que abre la posibilidad al mensaje a múltiples interpretaciones y actualizaciones.

Segre propone un modelo basado en cuatro niveles culturales a partir de los cuales un texto se inserta en el contexto. En este modelo el emisor crea su obra a partir del cuarto nivel, el cual está integrado por múltiples temas, mitos y estereotipos, hasta llegar al primero y el receptor procede su análisis en sentido inverso⁷².

⁷⁰ Walter Mignolo, "Semantización de la ficción literaria", p. 202

⁷¹ Vid. Antonio Garrido Domínguez, "Teorías de la ficción literaria: paradigmas", p. cfr. José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción literaria*, p. 117-119

⁷² Vid. José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, p. 123-127



Modelo elaborado por Segre de los cuatro niveles culturales .

La teoría mimética por excelencia es la presentada por Paul Ricoeur, quien desarrolla una tipología de las distintas mimesis para explicar cómo el texto es el mediador entre el mundo (del texto) y el lector; esto porque el objeto proyectado en el texto responde al modelo humano y porque el texto presupone la presencia de un lector como destinatario natural. Ricoeur, siguiendo la teoría aristotélica, considera que la fábula es indispensable en la construcción mimética de los textos narrativos. Como señalábamos anteriormente, la fábula es la disposición de los hechos, en dicha disposición reside la verosimilitud de lo narrado: la causalidad de los episodios da validez, la sucesión episódica no.

El primer tipo de mimesis (mimesis I) requiere una comprensión previa de en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad histórica, su temporalidad. Sobre lo anterior, que resulta común tanto al lector como al autor, se edifica la construcción de la fábula y, con ella la mimética textual y literaria.⁷³ La mimesis II incluye los mecanismos de la poesis como actividad creadora. La fábula funciona como mediadora entre los acontecimientos y un todo (la historia⁷⁴), además como integradora de distintos factores como son los agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etcétera. Por otra parte, la construcción de la fábula combina dos dimensiones temporales, una cronológica (dimensión episódica de la narración) y otra no cronológica (dimensión

⁷³ Paul Ricoeur, “Primera parte: el círculo entre narración y temporalidad”, p. 134

⁷⁴ Entendida en el sentido que Barthes le da, es decir, como la sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración. Helena Beristáin, *Op. Cit.*, p.149

configurante, por ella, la fábula transforma los acontecimientos en historia). La esquematización y la tradición son necesarios para el proceso de continuidad que une mimesis II con III. El esquematismo está constituido por el tema, el “pensamiento” de la historia narrada y la presentación intuitiva de las circunstancias, los caracteres, los episodios, los cambios de fortuna. La tradicionalidad se refiere a cómo se inscribe la trama en la tradición ya sea por sedimentación (paradigmas que proceden de la historia) o por innovación (una producción nueva que mantiene una relación variable con los paradigmas)⁷⁵ La mimesis III marca la intersección del mundo del texto y el mundo del lector: intersección del mundo configurado por el autor y del mundo que se actualiza a través de la actividad receptora. El texto es un conjunto de instrucciones que el lector ejecuta de forma pasiva o creadora. El texto solamente se hace obra en su interacción con el receptor.⁷⁶

Lo ficcional para Ricoeur no descansa en la pretensión de verdad de los textos sino en la correlación de *poiesis*, *mimesis* y *mythos*, entendiendo así que la ficción literaria es una actividad creadora (*poiesis*) que consiste en una imitación de acciones (*mimesis*) inseparables de su organización en el marco de la fábula (*mythos*). La verdad no tiene lugar en su teoría, solamente la verosimilitud, la apariencia de lo verdadero.⁷⁷

Respecto a la construcción lingüística de la ficcionalidad literaria Lubomir Dolezel distingue entre el hablar anónimo del narrador (Er-from) y el hablar de los personajes, denomina a la presencia de esos dos discursos en un texto como Modelo binario. En este tipo de modelo el acto de habla del narrador es portador de la autoridad autenticadora, mientras que los actos de habla de los personajes carecen de dicha autoridad; esto es así por convención del género literario. Cuando los textos no están contruidos en estos dos discursos, es decir, cuando el narrador corresponde a una tercera persona subjetivizada o a un personaje la función se va diluyendo gradualmente; en el primer caso las frases hechas por este tipo de narrador reciben cierto grado de autenticidad, mientras que en el segundo son relativamente auténticas. Aunado a lo anterior, la verdad ficcional, para Dolezel, se crea a partir de la concordancia o discordancia entre los hechos narrativos autenticados por el narrador. Los hechos narrativos son definidos como entidades “cuasi lingüísticas” que conforman un mundo narrativo y están contruidos a partir de motivos, conjuntos de unidades narrativas. Por lo que se da una doble

⁷⁵ Paul Ricoeur, “Primera parte: el círculo entre narración y temporalidad”, p. 136-140

⁷⁶ Paul Ricoeur, *Ibidem*, p. 144 y 152

⁷⁷ *Vid.* Antonio Garrido Domínguez, “Teorías de la ficción literaria: paradigmas”, p. cfr. José María Pozuelo Yvancos, *Op.cit.*, p. 128-130

validación: “la primera, de autenticación, es productiva, de una función que pertenece al habla del narrador; la segunda, la del valor de verdad que es relativa al acuerdo o desacuerdo con los hechos narrativos instituidos, que sirven asimismo para convalidar o no lo dicho por los personajes”⁷⁸.

Crítica la idea de la mimesis, en la cual lo ficcional es imitación/representación de entidades realmente existentes. la crítica mimética plantea que un particular ficcional P/f/ representa un particular real P/r/, haciendo corresponder a un personaje con un individuo histórico. Cuando existe la imposibilidad de descubrir un particular real, la crítica mimética, le corresponde a un particular ficcional un universal real U/r/. Además, asegura Dolezel, que en dichas teorías la fuente real F/r/ representa al particular ficcional, lo que sugiere que los particulares ficcionales son preexistentes al acto de representación, en espera de ser descubiertos o descritos. El problema de las tesis miméticas, subraya, reside en basarse en un modelo de mundo único: la solución, plantea, sería remplazarlo por uno de mundos posibles.

El concepto de “mundo posible” fue acuñado por Leibniz, sin embargo, Breitiger fue quien lo traslado al territorio de la poética literaria. Al comparar al poeta con la naturaleza (*natura naturae*), la cual contiene mundos infinitos y posibles que pueden diferir de la realidad conocida, como fuerzas creadoras; el poeta podría, a través de la imaginación, crear infinidad de mundos posibles. Retomando esa idea, Dolezel plantea que los mundos ficcionales precisan una fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría textual y la semántica literaria. Para explicar dicha fusión parte de tres tesis: 1) los mundos ficcionales son posibles estados de cosas. Este es el rasgo más importante del modelo de los mundos posibles pues los legitima como posibles no realizados; de esta manera, los individuos ficcionales no pueden ser identificados con individuos reales de mismo nombre, toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea. 2) El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo. Si los mundos ficcionales se interpretan como mundos posibles, la literatura no queda restringida a las imitaciones del mundo real. Y, 3) los mundos posibles son accesibles desde el mundo real. El acceso físico es imposible, solamente son accesibles a través de canales semióticos, mediante el proceso de información.

Señala, también, tres rasgos específicos del modelo de los mundos posibles en la ficción literaria: a) los mundos ficcionales son incompletos. La distribución de los dominios llenos y vacíos se rige por principios estéticos. El arte opera selectivamente, prefiriendo o potenciando unos aspectos

⁷⁸ José María Pozuelo Yvancos, *Ibidem*, p. 116

en detrimento de otros. b) Muchos mundos ficcionales literarios no son semánticamente homogéneos. Todo agente ficcional forma su propio dominio constituido por su conjunto de propiedades, de creencias, su red de relaciones, su ámbito de acción, etcétera; corresponde a cada personaje un submundo. Y, c) los mundos ficcionales literarios son constructos de actividad textual. La existencia ficcional es inseparable de los textos como expresión de ese acto de habla a través del cual lo no existente cobra existencia: la poiésis como constructora de sentido.⁷⁹

El modelo de los mundos posibles como explicación a la ficción literaria también ha sido retomado por Umberto Eco, quien define un mundo posible como:

un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición, p~o p. Como tal, un mundo posible consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades. Como algunas de esas propiedades son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Como ese desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc.⁸⁰

Un mundo posible se encuentra subordinado a las estrategias textuales y a la actividad del Lector Modelo. Es éste último quien interpreta el texto, no de manera lineal sino a través de las presuposiciones o disyuntivas que se le presentan en el curso de la narratividad. Las posibilidades no se discriminan con respecto a la existencia, sino a la narratividad. Los mundos posibles no están vacíos, sino amueblados, llenos, dotados de características concretas para que el Lector Modelo las actualice. En cuanto a la verosimilitud, para Eco, lo único inverosímil sería que el Lector no creyera lo que el narrador cuenta.⁸¹

Tomás Albaladejo prefiere hablar de “modelo de mundo”: la imagen que el texto transmite y el conjunto de reglas o instrucciones que guían la constitución del universo textual y su recepción. Dentro del mundo que plantea un texto literario se encuentran tantos submundos como personas que forman parte de él. Distingue tres tipos de modelo de mundo: el de lo verdadero, que alude a los mundos contruidos de acuerdo con normas del mundo actual; el de lo ficcional verosímil, que corresponde a mundos contruidos de acuerdo a normas distintas a las del mundo actual, pero no contradictorias y; el de lo ficcional no verosímil, que corresponde a mundos cuya constitución escapa

⁷⁹ Vid. Lubomir Dolezel, “Mimesis y mundos posibles”, p. 69-94 y también del mismo autor, “Verdad y autenticidad en la narrativa”, *passim*. Cfr. Antonio Garrido Domínguez, “Teorías de la ficción literaria: paradigmas”, p. y José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 137-141

⁸⁰ Umberto Eco, “El concepto de mundo posible”, p. 242

⁸¹ Vid. José María Pozuelo Yvancos, *Op Cit.*, p. 141-143

a las normas propias del mundo actual. Esta tipología hace dependiente a los mundos ficcionales a una realidad externa preexistente, justamente lo que Dolezel critica con respecto a las teorías miméticas.⁸²

La propuesta de Benjamín Harshaw responde a la pregunta de cómo se comunican las entidades que aparecen en el mundo del texto con las que están fuera de él. Una obra literaria a partir de sus enunciados establece un Campo de Referencia Interna (CRI, en inglés *Internal Field of Reference* IFR), que es una red de referentes interrelacionados de distintos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etcétera. Los textos literarios construyen su propio CRI al mismo tiempo que se refieren a él, dicho de otro modo, construyen su propia “realidad” mientras la describen simultáneamente. Los CRI cumplen con cuatro características: a) están configurados de acuerdo con (una selección de) el mundo humano “real”, físico y social; b) son objetos semióticos multidimensionales, no mensajes lineales; compuestos de estructuras narrativas, de espacio físico, estratificación social, creación de personajes, despliegue de ideas, etcétera; c) además de los personajes y otros referentes únicos y fictivos, se sirven de referentes y marcos de referencia procedentes de Campos externos a ellos, incluyendo el mundo “real”; y, d) a pesar de ser dependientes del mundo externo, seleccionan elementos y reorganizan sus jerarquías mientras van creándose.

Los textos literarios no son solamente el CRI, sino también están enclavados en y se sirven de los Campos de Referencia Externa (CFR, en inglés *External Field of Reference* EFR), como lo es el mundo “real”. Para Harshaw la ficcionalidad sólo se puede explicar en los puntos de intersección de los CRI con los CRE, pues existe una constante transferencia entre ellos, gracias a la actividad lectora, la cual varía de modo distinto según la experiencia y conocimiento de cada lector.⁸³

En la misma línea argumental que la propuesta anterior, se encuentra la teoría planteada por Marie-Laure Ryan, quien a través de sus postulados intenta resolver cómo se accede a los mundos posibles desde la realidad. Según Kripke, como ella menciona, posibilidad es sinónimo de accesibilidad; por lo que un mundo es posible en un sistema de realidad si es accesible desde el mundo que ocupa el centro del sistema (mundo “real”). Un texto proyecta un universo completo, en

⁸² Vid. Antonio Garrido Domínguez, “Teorías de la ficción literaria: paradigmas”, p. cfr. José María Pozuelo Yvancos, *op. Cit.*, p. 143-144

⁸³ Vid. Benjamín Harshaw, “Ficcionalidad y campos de referencia”, p. 123-157. Cfr. José María Pozuelo Yvancos, *op. Cit.*, p. 147-148

el cual deben distinguirse dos dominios de relaciones entre los mundos: el dominio transuniversal de las relaciones que unen el Mundo Real (MR) con el Mundo Real Textual (MRT) y el dominio intrauniversal de relaciones que unen MRT con sus propias alternativas Mundo Posible Textual Alternativo (MPTA). Las relaciones entre MR y MRT determinan el grado de semejanza entre el sistema textual y nuestro propio sistema de realidad, mientras que las relaciones entre MRT y MPTA determinan la configuración interna del universo textual.

La ficción pretende representar su propia realidad (MRT=MR), explota los vacíos informativos de nuestro conocimiento de la realidad rellenándolos con hechos creíbles, aunque no comprobables, de los cuales el autor no se responsabiliza. La ficcionalidad se establece *a priori* como parte de nuestras expectativas de género, en otras palabras, cuando leemos un texto literario lo leemos como ficcional por convención.⁸⁴

Jesús G. Maestro considera que la teoría literaria moderna de la ficción incurre en una confusión de términos literarios, ideas filosóficas y conceptos categoriales para explicarla. Encuentra el origen de dicha confusión en las bases teóricas de la *Poética* de Aristóteles, en la cual se explica la realidad de la humanidad como un mundo dado de forma acrítica y apriorística. Para Maestro, la *Poética* y la *Historia* no son como las creía el filósofo griego, pues la primera no es un conjunto de hechos posibles, expuestos verosímilmente, ni la segunda una referencia de hechos reales ocurridos en un tiempo y en un espacio posiblemente existentes; además, ésta última no es verificable en los hechos sino en las reliquias (material histórico), por lo que el concepto de ficción debe redefinirse por completo.

La categoría de lo verdadero no tiene relación con la literatura, porque esta categoría sólo es pertinente en el campo de conocimiento de las ciencias categoriales, y como la literatura no lo es, no es posible verificarla. En la literatura debe tratarse de lo verosímil, pero no en el sentido de lo verdadero o falso, sino en el de la apariencia de lo conveniente y en la falsedad mediante la elipsis de lo inconveniente. La verosimilitud es el resultado de una alianza entre la retórica y la poética. Dicha alianza da origen a la literatura, está destinada a impactar en la Realidad, es decir, en un espacio antropológico que pertenece a un espacio gnoseológico.

⁸⁴ Vid. Marie-Laure Ryan, "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción", p. 181-205

Para él la literatura, desde el materialismo filosófico, es “un *discurso sobre el mundo real y efectivamente existente*, que exige ser interpretado *desde el presente* y a partir de la singularidad de las *formas estéticas* en que se *objetivan textualmente los referentes materiales de sus ideas y contenidos lógicos*”⁸⁵. Ficción y Realidad no son conceptos dialécticos, sino conjugados o interrelacionados; la ficción forma parte esencial de la realidad pues está entrelazada y estructurada con ella. El materialismo filosófico como teoría literaria estudia la realidad tal como está formalizada y construida filológica y semiológicamente en términos literarios, dicho de otra manera, interpreta la realidad humana, desde la organización filosófica de las ideas, esto es, desde criterios racionales, lógicos y dialécticos.

Además, el materialismo filosófico no concibe la existencia de forma aislada, toda existencia es coexistencia. Así distingue entre la existencia genética, propia de los seres humanos, es decir, de los sujetos que surgen de un embrión y se reproducen genéticamente y que, además, son capaces de independizarse del núcleo que les dio materialidad en su estructura presente y; la existencia estructural, propia de los llamados “entes de ficción”, aquellos que no tienen materialidad fenomenológica, ni psicológica, es decir, que su psicología y fenomenología es una ilusión estética sin existencia operatoria. La existencia genética es operatoria, mientras que la estructural no lo es. Los entes de ficción existen materialmente porque tienen existencia óptica y lógica, pero no psicológica en sí mismos. Su realidad psíquica es únicamente estructural, es decir, existen estructuralmente sólo dentro de la obra literaria fuera de ella son ficción.

La carencia de existencia operatoria se debe a su propia naturaleza de término enclastrado, esto es, que se encuentran dentro de una estructura que funciona como una totalidad atributiva; se encuentran absorbidos por otro término: el libro. La ficción es, pues, una construcción real que los seres humanos o sujetos operatorios realizan con los materiales reales de su entorno. Ficción y Realidad son, desde la perspectiva del materialismo filosófico, conceptos conjugados, donde la ficción se da a través de elementos materiales reales.⁸⁶

Hasta el momento hemos revisado las distintas explicaciones que la crítica ha realizado respecto al estudio de la ficcionalidad. Distintos autores, entre ellos Schmidt, Mignolo, Ricoeur, Dolezel y Eco, conceden al acto de lectura un lugar preminente en la ficcionalidad. Debido al “pacto

⁸⁵ Jesús G. Maestro, *El concepto de ficción en la literatura*, p. 58 (subrayado del original)

⁸⁶ Vid. Jesús G. Maestro, *Ibidem*, passim.

de ficción” en el cual el lector concretiza, actualiza y construye mundo a partir del texto. Para Pozuelo Yvancos, la cuestión de la ficción no es metafísica, ni ontológica, sino pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble es aquello estéticamente convincente.⁸⁷

Después de esta exposición de los principales acercamientos al término ficcionalidad, consideramos que ésta es parte de la realidad en los términos que plantea Jesús G. Maestro, por lo que tanto lo fantástico como lo “real” tienen igual validez en los textos literarios, tal como lo considera Ana María Matute (véase el segundo apartado del capítulo anterior); con lo que se resuelve la cuestión de lo verdadero, pues como señala Maestro no se puede hablar de “verdad” en la ficción. Por otra parte, también reconocemos que en lo ficcional coexisten dos discursos, como Pavel y Mignolo lo señalan, el de autor y el narrador. Y en el discurso de éste último descansa la construcción del texto; además en dicho discurso se localiza la cualidad de autenticación de los hechos, personajes, etcétera del texto ficcional, en las condiciones apuntadas por Mignolo y Segre. Asimismo reconocemos el papel del lector en la actualización del texto como ficción, como lo plantean Eco, Segre, Ricoeur, Dolezel.

En cuanto a la verosimilitud coincidimos con lo expuesto con Maestro al señalar que es una alianza de la retórica con la poética y, más importante todavía, que impacta en la Realidad. Este impacto, desde nuestra perspectiva, se da a nivel estético, pues lo creíble es aquello que es estéticamente convincente, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética.⁸⁸

2.2 El narrador

El narrador por su origen etimológico (*narrator, narratoris*) es “el que narra”⁸⁹; sin embargo, esto no nos dice nada que no sea evidente. Diversos han sido los estudiosos y críticos que han buscado acercarse teóricamente a este elemento de los textos narrativos. A continuación, brevemente, expondremos las primeras aproximaciones que se elaboraron al respecto.⁹⁰

Perry Lubbock, perteneciente a la escuela anglosajona, elaboró una distinción entre cuatro formas narrativas, a través de la inducción. La primera pertenece al sobrevuelo panorámico, en ésta el

⁸⁷ José María Pozuelo Yvancos, *Op. Cit.*, p. 51

⁸⁸ José María Pozuelo Yvancos, *Idem*

⁸⁹ María Consuelo Ayuso Vicente, et al., *Diccionario de términos literarios*, p.257

⁹⁰ *Vid.* María Dolores de Asís Garrote, “Capítulo II...” *passim*

narrador con voz y perspectiva propias adopta una presentación pictórica de los acontecimientos; el narrador dramatizado, la segunda forma, corresponde a aquel que se encuentra dentro de la historia; en tercer lugar encontramos el espíritu dramatizado que al igual que el anterior se encuentra dentro de los sucesos narrados, sin embargo, el espíritu se presta más a narrar hechos exteriores que su vida psíquica; por último, el drama puro en el que hay una narración neutra la cual se acerca más a la forma de una representación teatral.

Por otro lado, de la misma escuela, encontramos a Norman Friedman quien a través del mismo método llega a la conclusión de que existen ocho formas narrativas: la omnisciencia editorial, visible en los comentarios o intervenciones sobre la vida, usos o costumbres, en ella el narrador desempeña un papel de editor; la omnisciencia neutra, el narrador explica el mundo novelesco a través de su visión y no como lo perciben los personajes; el yo-narrante como testimonio, habla en primera persona al lector, se encuentra en el interior de la historia y conoce medianamente a los personajes principales; el yo-narrante protagonista, ocupa el lugar central de los acontecimientos por lo que su punto de vista es fijo; omnisciencia multiselectiva, el narrador en apariencia no escucha a nadie, la historia pasa directamente a través del espíritu de los personajes; omnisciencia selectiva, aquí la historia es vista a través del espíritu de un solo personaje; modo dramático, la información que llega al lector está dada principalmente por los actos y diálogos de los personajes; y finalmente, la cámara que consiste en registrar un fragmento de vida sin mediar en él (posteriormente el autor la eliminó debido a que ya no lo consideró como forma narrativa).

Dentro de la escuela tipológica alemana encontramos a Erwin Leibfried, quien elaboró una tipología de clasificación basada en dos elementos, la perspectiva y la forma gramatical. Considera que hay dos perspectivas: interna en la que el narrador participa de la acción, y la externa en la que el narrador no desempeña ningún papel en la historia. En cuanto a la forma gramatical también está conformada por dos: Ich-form el empleo de la primera persona y Er-form el empleo de la tercera persona. De la combinatoria de estos cuatro tipos narrativos surgen distintas variedades de narradores.

Wilhem Fuger, perteneciente también a la escuela alemana, propone tres categorías dentro de su tipología. La primera es la posición narrativa que se subdivide en dos variantes la externa y la interna, en la primera el narrador está fuera de la historia; en la segunda, dentro de ésta. Como segunda categoría se encuentra la profundidad de la perspectiva narrativa, que hace referencia a qué tanto sabe el narrador en comparación con los personajes. Desprende tres subcategorías: la primera, saber superior; en segundo término, el saber adecuado y; en último lugar, el saber inferior. Como tercera categoría clasificatoria se encuentra la forma gramatical, que se subdivide: Ich-form, Du-form referente a la primera persona y, la Er-form que corresponde a la tercera persona.

Franz K. Stanzel, de la misma escuela, establece tres categorías: la persona, la perspectiva y el modo. En la persona se refiere a la identidad del mundo del narrador con el mundo de los personajes, por lo que existen dos tipos: la identidad y la no identidad, en la primera comparten mundo tanto los personajes como el narrador mientras que en la segunda, no. La perspectiva muestra también dos tipos: la interna y la externa, en la primera el narrador tiene una percepción limitada pues participa de los hechos y en la segunda se encuentra fuera de ellos. El modo, que es la forma en que la acción se presenta, puede manifestarse a través de la narración o la representación escénica, de manera que en la primera el narrador se presenta mientras que en la segunda un personaje funciona como centro de orientación de la situación narrativa.

Dentro de la tipología estructural checa encontramos los planteamientos de L. Dolezel quien presenta la dicotomía entre el discurso del narrador (DN) y el discurso de los personajes (DP), de esta manera surge el modelo funcional que presenta la tipología de los modos narrativos. Existen dos tipos de funciones: las primarias obligatorias y las secundarias opcionales; mismas que deben cumplir tanto el narrador como los personajes según les corresponda. Las funciones secundarias son las mismas que las primarias solamente que se intercambian los actores que las llevan a cabo. Por ejemplo, como función primaria del narrador está la de representar el mundo narrativo, cuando un personaje lleva a cabo una representación ésta se vuelve una función secundaria.

Funciones			Primarias obligatorias	Secundarias optativas
a)	función de representación	————→	narrador	narrador
b)	función de acción	————→	personajes	personajes
c)	función de control	————→	narrador	narrador
d)	función de interpretación	————→	personajes	personajes

Tipología de funciones planteada por Lubomir Dolezel

También distingue entre tres tipos de modos narrativos, el objetivo que contiene más representación y poca acción e interpretación; el retórico cuyo contenido está constituido por interpretación y representación excluyendo la acción; y el subjetivo que contiene a partes iguales representación, interpretación y acción.

Por último, la tipología soviética, representada por los estudios elaborados por Boris Uspenski, distingue cuatro planos narrativos: En el primero, el ideológico corresponde a las valoraciones que se llevan a cabo desde posiciones abstractas que se sitúan fuera o dentro de la obra. En segundo término, el fraseológico refiere la actitud del narrador con respecto al discurso de los personajes; al cual corresponden dos subdivisiones, el del observador objetivo en el que el narrador transmite fielmente el propósito de los personajes y el de redactor en el que adopta un punto de vista interno. El tercer plano espacial-temporal señala el lugar en el que se sitúa el narrador ya sea en el espacio o en el tiempo; si en el espacio a) se identifica con uno de los personajes, b) tiene un posición externa o c) externa universal; mientras que en el tiempo puede estar a) en el presente o b) ser retrospectivo. El plano psicológico, cuarto y último, hace referencia al punto de vista que puede ser fijo o variable y también interno o externo.

Hemos recorrido el panorama de los modos narrativos desde distintas escuelas literarias, sin embargo, aún no tenemos claro qué es el narrador. Antes de definirlo debemos precisar la diferencia entre éste y el autor, la cual ya se señalaba en el apartado anterior. En el texto narrativo el autor se “oculta” tras la figura del narrador quien es, junto con los personajes, un “ser [...] de papel; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato”⁹¹. Por lo que no debe pensarse que ambos son uno mismo, incluso cuando en el relato el narrador sea identificado con el nombre del autor, pues “la persona que cuenta la novela o cuento no es propiamente el autor, sino aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario”⁹².

El narrador, como lo señalan Ayuso, Beristáin y Reis, es un ser que existe en el relato, cuya principal tarea es la de enunciar el discurso, es decir, hacer la relación de los sucesos que constituyen el mundo narrativo. Todorov afirma que es el locutor imaginario o reconstituido a partir de elementos verbales que se refieren a él. Estébanez, además, señala que el narrador posee todo el caudal de información sobre la historia que se va a relatar. Según Mignolo es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone aquellas instancias por medio de las cuales se crea el espacio ficticio de la narración. Es, también, el elemento que define al género narrativo frente al dramático o al lírico.

Respecto a esta última afirmación, Seymour Chatman⁹³ disiente pues considera que el narrador no es un elemento imprescindible del género mientras estén presentes el autor implícito y el lector implícito, quienes sí son indispensables en el texto narrativo. Por otra parte, Scholes, Kellogg así como también Stanzel afirman que el narrador es la *conditio sine qua non* de la narratividad, pues la mediación es la característica genérica que distingue a la narración de las otras formas literarias. Afirmación con la que están de acuerdo G. Genette, H. Beristáin y D. Estébanez.

⁹¹ Roland Barthes, “Introducción al...”, p. 26

⁹² Alberto Paredes, *Las voces del relato*, p.29

⁹³ Vid. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.13-16

Distintos elementos se han tomado en cuenta para elaborar la clasificación de los tipos de narradores que existen. Entre ellos la visión, que considera Todorov un factor primordial al realizar su clasificación. Menciona que existen tres tipos de visones. La visión “por detrás” en la que el narrador sabe más que sus personajes y no se cuida de decirnos cómo adquirió este conocimiento, para él sus personajes no tienen secretos. La visión “con” en la que el narrador conoce la misma información que sus personajes de manera que no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. Dentro de esta visión estaría incluido el dialogismo, término introducido por Bajtín, pues está ausente una conciencia unificadora, es decir, coexisten distintas voces cada una independiente y libre, cada una con su propia subjetividad y dueña de su “visión con” un personaje. Y, la visión “desde fuera” en la que el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes por lo que sólo puede describirnos lo que ve, oye, etcétera pero no tiene acceso a ninguna conciencia.

La forma pronominal a través de la cual se manifiesta el narrador configura otro tipo de clasificación de éste. Todo acto de comunicación necesita de un emisor y un receptor, el texto narrativo no es la excepción, por lo que el narrador es quien emite el mensaje mientras que el narratario es el destinatario de dicha información. Por lo que el pronombre en el que se basa la distinción no corresponde ni al enunciador ni al enunciatario sino a lo enunciado ya que “el pronombre de lo enunciado, que es el que ofrece alternativas; puesto que no las ofrece –en cambio- el de la enunciación el cual obligatoriamente, debe ser siempre ‘primera persona’.”⁹⁴. De tal forma que “el narrador que habla en primera persona es el *sujeto* en el plano de la enunciación y también en el de lo *enunciado* (la historia narrada); es decir, es el agente que produce el proceso discursivo y, a la vez, es el protagonista de los hechos narrados”⁹⁵. El narrador en segunda persona narra también desde la primera y se dirige a la segunda. Hay una persona implícita que se dirige a otra ya sea un personaje, el lector, o a sí misma. El narrador en tercera persona también es realizada por una primera

⁹⁴ Walter Mignolo, *Teoría del texto...*, p.171

⁹⁵ Helena Beristáin, *Op. Cit.*, p.356

persona implícita “y se dirige a una segunda persona implícita. Lo que en ella se explicita es la tercera persona cuyo *referente* es *lo otro*, todo aquello que no es ni el emisor ni el receptor.”⁹⁶

Alberto Paredes establece distintas variantes a partir de esta clasificación pronominal. En la primera persona distingue cuatro subtipos. Narrador-protagonista que es cuando alguien cuenta su propia historia. Narrador-personaje secundario, como lo dice su nombre se trata de un personaje que narra los hechos de los cuales no es el actor principal; su visión de los hechos es la base del juicio del lector. Narrador-personaje incidental, en contraposición con el narrador anterior se encuentra aún más alejado de los hechos; sin embargo, por el hecho de contar los sucesos su personaje cobra más responsabilidad. El cuarto subtipo es el narrador morfológico o primera persona morfológica, el cual es un yo contando que no corresponde a ningún personaje, su acción básica es la de conocer, hurgar, referir.

En cuanto a la segunda persona distingue sólo dos subtipos. La segunda persona aparente que se presenta cuando en un texto narrativo se muestra su naturaleza discursiva al hacer evidentes a sus participantes. La segunda persona plena se da cuando el narrador ya no evidencia su realidad de primera persona. Por otro lado, la tercera persona cuenta con cuatro subtipos. El narrador omnisapiente que es ajeno y superior a los personajes. El “narrador con” es aquel que somete su discurso a la perspectiva de uno o varios personajes, de manera que renuncia a la omnisciencia a favor de la subjetividad humana. La falsa tercera persona, es el tercer subtipo, se presenta cuando gramaticalmente el texto está escrito en tercera persona pero la perspectiva es la de un personaje en particular, dando como resultado una subjetividad total. En el cuarto subtipo encontramos el narrador por fuera, que es aquel que conoce menos que cualquier personaje ya que registra los hechos sin comprenderlos.

Gérard Genette ha elaborado una de las clasificaciones más completas de los tipos de narradores que existen, dicha clasificación toma en cuenta distintos factores como son la focalización,

⁹⁶ *Idem*

la cual abordaremos a detalle en el próximo apartado, la participación en la diégesis y el tiempo verbal de la enunciación⁹⁷.

Si la ubicación del narrador en la diégesis, el nivel narrativo, es elemento clasificatorio surgen dos tipos de narrador; el extradiegético es aquel que no participa de los hechos narrados, por lo que su única función sería la vocal, pues aunque está ausente del universo diegético no lo está del discurso narrativo. Su ausencia puede traducirse en una mayor objetividad, esto porque hay una “ilusión” de que los hechos narrados ocurren frente a nosotros. Por otra parte, si el narrador se encuentra dentro de los hechos narrados se le considera intradiegético. Su función no será solamente la vocal sino que participará de las acciones narradas. Como participa de las acciones narradas el grado de subjetividad es mayor, lo que afecta a la credibilidad de la voz que narra, esto porque hace que el destinatario se pregunte cuándo narra, desde dónde narra y cómo consiguió la información que pertenece a la historia de otro. Cuando el criterio de clasificación del narrador es su relación con la historia, es decir, si está presente o no en ella como personaje se le denominará homodiegético⁹⁸ o heterodiegético⁹⁹ respectivamente.

Precisa Genette dos subclasificaciones dentro del narrador homodiegético. La primera corresponde al narrador autodiegético encarnado en un personaje que narra su propia historia, por lo que la subjetividad está sumamente marcada, además presenta muchas limitaciones espacio-temporales así como de acceso a las conciencias de otros personajes. Por otro lado, está el personaje que dentro de la diégesis funge como narrador de una metadiégesis, o narración en segundo grado, será metadiegético. Habría pues una primera diégesis, generalmente con un narrador heterodiegético, de la cual se desprendería una segunda enunciada por un personaje que se convertiría en narrador

⁹⁷ Vid. Luz Aurora Pimentel, *op.cit.* y también Helena Beristáin, “II. Plano del discurso”.

⁹⁸ Con dicha clasificación el autor considera que la distinción de la persona gramatical como criterio clasificatorio tiene dudosa credibilidad. Por lo que argumenta que “no pretend[e] decir que la elección de persona [...] sea completamente independiente de la situación diegética del narrador. [L]e parece [...] que la adopción de un *yo* para designar a uno de los personajes impone [...] la relación homodiegética, es decir la certeza de que ese personaje es el narrador; y a la inversa pero con igual rigor, la adopción de un *él* implica que el narrador *no es* ese personaje”. Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p.73.

⁹⁹ Con respecto al criterio de persona gramatical argumenta también que “Es heterodiegético, por definición, toda narración que no está (que no tiene, o finge no tener, razón para estar) en primera persona. Pero fuera del *yo*, no sólo existen *él*, *ella* o *ellos*; también están *tú* y *vosotros*.”. *Ibidem*, p.92-93

metadieético. Esta metadiégesis puede tener alguna de las siguientes funciones, planteadas también por Genette. La función explicativa, en la cual conocemos hechos o acontecimientos que sucedieron en el pasado para poder entender lo que sucede en el presente de la narración; la predictiva, en la cual se muestran las consecuencias posteriores de una situación diegética; la temática pura, en ella el narrador da a conocer un mundo totalmente diferente que sirve para establecer ya sea una analogía o un contraste con el mundo de la diégesis principal; la persuasiva, en la que la relación temática, percibida por el oyente, tiene consecuencias en la acción primaria; la función distractiva, en la que la historia sirve para matar el tiempo dentro de la diégesis (mientras cesa la lluvia, etcétera); y la obstructiva, en la que no hay una relación temática entre los niveles narrativos sino únicamente el acto de narrar.

De esta manera, considera Genette, hay cuatro tipos fundamentales de estados del narrador: 1) extradiegético-heterodiégetico, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3) intradiegético-heterodiegético, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente; y 4) intradiegético-homodiegético, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia¹⁰⁰.

El narrador puede ocultar su identidad, su posición espacial, incluso puede parecer invisible, lo único que no puede ocultar es su posición temporal, pues el hecho de narrar conlleva ineludiblemente la obligación de elegir un tiempo gramatical. Genette distingue entre cuatro tipos básicos de narración de acuerdo con la elección que el narrador realice del tiempo verbal. En la narración anterior el narrador se sitúa en un tiempo pasado a los acontecimientos narrados. En la ulterior la posición del narrador es posterior a los acontecimientos que narra, generalmente el empleo de un tiempo pasado sirve para identificarla. En la narración simultánea el narrador da cuenta de los acontecimientos en el momento mismo que suceden. Y en la narración intercalada el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea. Con respecto a la posición temporal del relato el

¹⁰⁰ Gerárd Genette, *Ibidem*, p.302

narrador puede utilizar las siguientes técnicas narrativas; la prolepsis que consiste en anticiparse a narrar hechos que sucederán en el futuro, la analepsis en la que el narrador ofrece una retrospectiva de los hechos pasados.

Genette no solamente ha planteado una clasificación del narrador sino que también ha elaborado las funciones básicas correspondientes a éste. La función narrativa es la referente a contar la historia; el narrador puede hacerlo a través de dos modos o estilos de narración: el directo y el indirecto, Todorov los llama representación y narración respectivamente. En el directo tenemos la impresión de asistir a los actos, pues podemos conocer lo que dicen, piensan los personajes directamente sin intervención del narrador mientras que en el indirecto está presente la mediación por lo que la impresión desaparece. El narrador como configurador de un universo diegético espacio-temporal cumple con la función organizativa cuando articula el relato, es él quien decide cuándo y qué información darnos, así como lo verídico en el relato, esto porque “el mundo ficticio se constituye en y por los enunciados miméticos (narrativos-descriptivos) del narrador, son ellos los que fundan la verdad del mundo ficcional.”¹⁰¹. Al ser el narrador el emisor del texto narrativo establece una función comunicativa con el narratario¹⁰². La cuarta función básica del narrador es la testimonial que se presenta cuando éste sugiere cuáles son sus fuentes de información. Finalmente, la función ideológica consiste en las intervenciones o comentarios explicativos o justificativos que haga con respecto a los hechos narrados; a través de esta función podemos apreciar una ideología o una apreciación particular del universo diegético.

El narrador, en suma, es el encargado de la enunciación del discurso narrativo, quien configura el relato, tiene una voz propia que se manifiesta en la elección del tiempo gramatical. Además, es inmanente al texto narrativo, pues lo define. Su clasificación depende de las normas que consideren los críticos, los cuales, básicamente, pueden agruparse en el pronombre utilizado, su posición en la diégesis, el tiempo gramatical seleccionado, la visión (focalización, perspectiva) y la subjetividad. Dependiendo de las características que adopte un narrador surgirán las distintas formas

¹⁰¹ Walter Mignolo, *Op cit.*, p.202

¹⁰² El cual se sitúa siempre en el mismo nivel diegético que el narrador.

narrativas. El narrador puede encontrarse ya sea dentro o fuera de los hechos relatados; y algunos lo equiparan con la función de una cámara en el arte cinematográfico o con las acotaciones del texto dramático. Para los fines de este trabajo nos adscribiremos a la terminología utilizada por Gérard Genette para caracterizar al narrador.

2.3 La focalización

Como vimos en el apartado anterior fue Gérard Genette quien propuso el término focalización. Tradicionalmente la crítica se ha preguntado ¿quién ve? y ¿quién habla? cuando ha estudiado la figura del narrador. La respuesta a la primera pregunta ha hecho referencia específicamente al campo visual (tipos de visión para Todorov, punto de vista para Lubbock), por lo que Genette propone sustituir la pregunta por ¿quién percibe?, que resulta menos restrictiva. Dichas preguntas corresponden, según él, a dos características distintas de autor, la primera hace referencia al modo, es decir, desde dónde se está narrado y, la segunda a la voz, esto es, quién es el que está narrando. Esto último se entiende mejor cuando identificamos que la voz del narrador siempre aparece como la voz de una persona, aun cuando el narrador sea anónimo; mientras que la focalización, no siempre se identifica con una persona. Con esta última afirmación, Genette considera que es más pertinente la pregunta ¿dónde está el foco de percepción?¹⁰³

[define la focalización como] una restricción de ‘campo’, es decir, de hecho, una selección de información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia, término que, en la ficción pura es literalmente absurdo (el autor no tiene que saber nada, puesto que inventa todo) y que más valdría sustituir por información completa; con ella, es el lector quien se hace ‘omnisciente’. El instrumento de esta (posible) selección es un *foco situado*, es decir, una especie de estrangulamiento de información que no deja pasar más que su situación.¹⁰⁴

La focalización es un filtro por el cual el narrador hace pasar la información que da a conocer al narratario¹⁰⁵. Además de un fenómeno relacional, tal como lo señala Luz Aurora Pimentel, las

¹⁰³ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 45

¹⁰⁴ *Ibidem* p.51 (subrayado del original)

¹⁰⁵ Para Prada Oropeza la relación entre el narrador y el narratario da origen a otra tipificación del discurso narrativo. Así existe el discurso con narratario no-marcado, en el cual el narrador no explicita a quién dirige sus palabras y por lo tanto hay un narratario implícito; además del discurso con narratario marcado o explícito en el que el narrador señala de manera clara a quien se dirige y de acuerdo a ello seleccionará lo que diga. “El narrador y el narratario”, en *La narratología hoy*, p. 371-372

relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo, por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador¹⁰⁶. De manera que existen tres tipos de focalización: la no focalización o focalización cero, la interna y la externa.

La focalización cero o no focalización es aquella en la que el narrador se impone mínimas restricciones, pues puede entrar o salir de las conciencias de los personajes a voluntad, de igual manera puede desplazarse por los distintos lugares. En un relato de focalización cero la perspectiva del narrador es autónoma y goza de amplia libertad pues puede proporcionar la información que considere pertinente en el momento que juzgue adecuado.

El segundo tipo de focalización corresponde a la focalización interna, en la cual el foco del relato corresponde a la de una mente figural o varias. “El foco coincide con un personaje que se convierte en ‘sujeto’ ficticio de todas las percepciones, incluidas las que le afectan como objeto: el relato *puede* decirnos, entonces todo lo que percibe y piensa ese personaje”¹⁰⁷. De esta manera el narrador restringe su libertad así que selecciona la información con el objeto de manifestar las limitaciones cognoscitivas de percepción y las limitaciones espacio-temporales propias de esa mente figural. Por lo que la focalización interna puede mostrar tres variantes: fija, variable o múltiple. En la primera no se abandona el punto de vista de un personaje; la segunda se presenta cuando el punto de vista va de un personaje a otro; y la tercera es común encontrarla cuando un evento es narrado desde distintos puntos de vista, ejemplo clave se encuentra en los relatos epistolares. En la focalización múltiple el cambio de foco siempre va acompañado de un cambio de narrador.

La focalización externa, tercer tipo, constituye también una restricción que se impone el narrador pues manifiesta la inaccesibilidad a los pensamientos de cualquier personaje. Esta limitación es suplida por la información que se puedan inferir de la acción y diálogo de los personajes cuya perspectiva tiende a dominar. En esta focalización “el centro se halla situado en un punto del universo

¹⁰⁶ Luz Aurora Pimentel, *Op. Cit*, p.98

¹⁰⁷ Gérard Genette, *Nuevo...*, p. 51

diegético escogido por el narrador, fuera de todo personaje y que excluye, por tanto, toda información sobre los pensamientos de cualquiera”¹⁰⁸.

Aclara Genette que “la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve.”¹⁰⁹ Por lo que el criterio de focalización no se mantiene constante, necesariamente, en toda la duración de un relato. A partir de este criterio clasificatorio surgen dos tipos de alteraciones según la focalización que adopte el narrador; la *paralipsis* que consiste en dar menos información de la que en principio es necesaria, y la *paralepsis* que consiste en dar más información de la que en principio autoriza el código de focalización, por ejemplo, cuando el relato está focalizado internamente de modo fijo, y de pronto el narrador puede acceder al conocimiento de otra mente figural. Por todo lo anterior, sabemos que el grado de focalización que adopta un narrador depende de la accesibilidad que tenga a la conciencia de los personajes.

Las marcas mediante las cuales podemos identificar la focalización es el uso de los verbos que denotan procesos internos ya sean de percepción, sensación, emoción, etcétera. Éstos nos indican que el narrador es capaz de acceder, o no, a lo que sucede en el mundo interno de los personajes. Gracias a ellos somos capaces de identificar los filtros que utiliza el narrador en la información que nos proporciona.

La focalización, como modelo de análisis, únicamente se centra en el discurso narrativo, esto quiere decir que deja de lado otras formas del discurso, por ejemplo, el de los personajes. Si la enunciación no proviene del narrador, no puede ser analizada mediante este modelo. Lo que para Luz Aurora Pimentel constituye una limitación de la teoría genettiana, dado que no puede aplicarse al drama, en el cual la enunciación predominante proviene de los personajes. Mieke Bal, tal como lo señala la autora, también utiliza el término de focalización, pero él lo restringe únicamente a lo que se

¹⁰⁸ Gérard Genette, *Ibidem*, p. 52

¹⁰⁹ Gerárd Genette, “Discurso del relato”, p.246

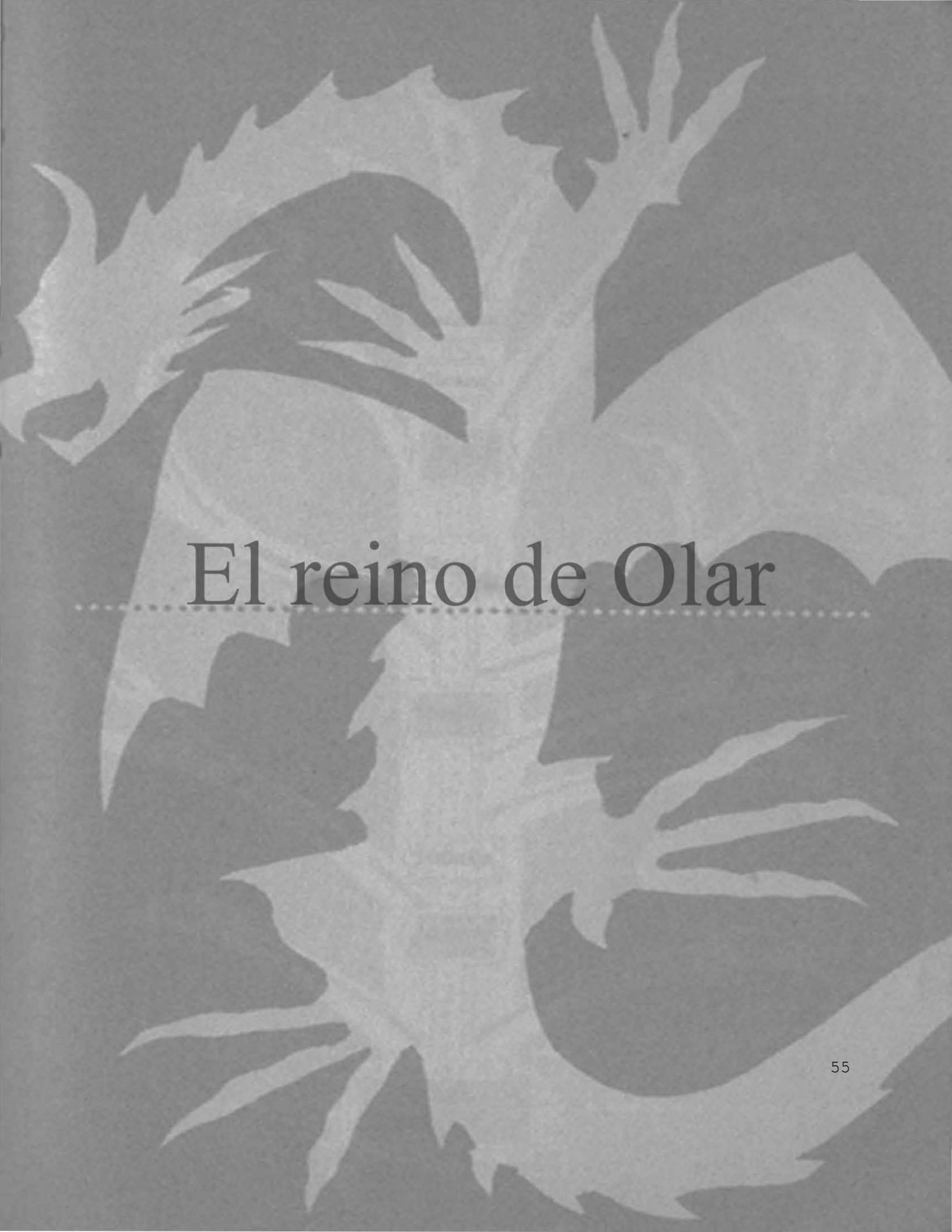
“percibe”, aquel que ve es identificado como el focalizador y quién es o lo que es visto como lo focalizado.¹¹⁰

Como el propósito del presente trabajo es el análisis del discurso del narrador, la teoría de Bal nos parece poco viable, pues como mencionábamos arriba sólo puede focalizar el narrador y lo que se focaliza es el relato. No son, por tanto, funciones intercambiables o asignables a distintos elementos dentro de la novela. Únicamente un “ser” puede encargarse de filtrar la información a través de su discurso.

En este capítulo definimos la ficcionalidad como parte de lo que denominamos realidad, pues está unida a ella, la única diferencia entre los entes de ficción y los seres humanos es que los primeros no pueden independizarse del núcleo que surgieron: existen dentro de otro término (el libro) no en sí mismos; además en la ficción no hay lugar para lo verdadero porque esta categoría no es pertinente en la literatura, debido a que es imposible verificarla. En la ficción coexisten dos discursos, el del autor y el del narrador, mismos que son aceptados por el lector, quien a través del pacto que establece con el texto, los valida y diferencia; asimismo en la ficción existe una doble función en el discurso del narrador, por un lado construye el universo que plantea y, por otro, de manera simultánea, autentifica los hechos, personajes, etcétera, del texto.

Por otro lado, definimos verosimilitud como la cualidad, que poseen algunos textos ficcionales, que impacta la realidad de manera estética a través de la retórica y la poética. Lo verosímil es aquello que estéticamente convence a partir de la forma en que está construido. También caracterizamos al narrador como el elemento que define el género narrativo y, como mencionábamos, tiene una doble función en su discurso. Además puede clasificarse a partir de diversos criterios, para fines de este trabajo utilizaremos la terminología desarrollada por Genette. Por último, mencionamos la focalización como filtro de la información que proporciona el narrador mediante su discurso, así como los tipos que existen.

¹¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *Op. Cit.*, p. 95- 96



El reino de Olar

III. El reino de Olar

3.1 La identidad del narrador

A partir de la clasificación de Genette de los tipos de narradores, expuesta en el capítulo anterior, podemos decir que el de *Olvidado rey Gudú* corresponde al extradiegético. Lo que este narrador nos refiere respecto a su universo ficcional no depende de ningún nivel narrativo mayor porque él configura, a partir de su discurso, el nivel origen.

El Conde Olar, padre de Sikrosio y otros cinco varones, no era en cambio, 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.

Pero estas cosas no hubieran sucedido nunca si el conde Olar no hubiera tomado posesión de aquella insalubre y poco apetitosa recompensa a sus grandes sacrificios –entre ellos parte de su pie derecho y la mitad de una mandíbula- a la causa de su Rey. Mientras él vivió, su Torreón fue incendiado dos veces y casi destruido una.¹¹¹

En la cita anterior, el narrador explica el origen de lo que será el reino de Olar, describe, brevemente, al Conde, primer señor de dichas tierras. Con esto configura el primer nivel del relato en el que se encuentran otros niveles. Para evidenciar con mayor claridad, a continuación, incluimos un fragmento en el cual el Trasgo del Sur funge como narrador.

[U]na tarde muy madura de sol, acerté a asomar la cabeza por entre una viña. Entonces, a una luz muy hermosa, ya que el sol se volvía encendido y dorado, brillaron ante mí unos frutos magníficos y que de inmediato me trajeron el olor de la sustancia prohibida. Había unos viñadores entre las vides y, como no podían verme, anduve entre ellos; los seguí y fui hasta sus casas y más tarde al lagar. [...] Los hallé tan hermosos y alegres a todos, pisando frutos en un gran barreño de madera, que, poco a poco, sus narices afiladas y sus ojos tan relucientes los hacían casi semejantes a criaturas de mi especie. Por tanto, me senté al borde del barreño y aspiré con deleite aquellos humos, cuando, sin saber cómo, caí dentro. Y cuál sería mi sorpresa, que aquel zumo entróme por orejas, boca y ojos y, en suma, por el cuerpo entero; y todas mis raíces se empaparon de él hasta sentirme yo mismo como una vid.¹¹²

La narración del Trasgo está previamente introducido en el primer nivel; el narrador anónimo narra cómo Ardid es capaz de ver al ser mágico, lo que sorprende a éste último y por lo cual procede a contarle tanto a la niña como al Hechicero las maneras de contaminación que el contacto con los seres humanos produce en los seres como él. En la cita el Trasgo narra cómo se contaminó. Él, por tanto, corresponde a un narrador intradieético.

¹¹¹ Ana María Matute, *Olvidado rey Gudú*, p. 22

¹¹² *Ibidem*, p.112

De forma que tanto el narrador anónimo como el Trasgo son iguales en cuanto a que ambos comparten la función de relatar una historia; sin embargo, mientras que el primero conforma el nivel narrativo origen a través de su discurso, el del Trasgo se encuentra en un segundo nivel (su historia se justifica a partir de un hecho que fue contado por el narrador anónimo en el primer grado; sin este hecho pierde sentido pues se encuentra enmarcado o inserto en él); en tanto que el primer narrador no se encuentra presente en el universo diegético como personaje, El Trasgo sí. Como consecuencia de esta ausencia en el universo diegético el narrador anónimo no precisa de especificar su identidad, a diferencia del Trasgo de quien se conocen características como su físico, sus emociones e incluso sus opiniones. El narrador anónimo no necesita especificar a quién va dirigido su discurso, en contraste lo relatado por el Trasgo va dirigido, como ya se mencionó, al Hechicero y a Ardid.

Con ambas citas vemos con mayor claridad las diferencias entre ambos. Destacamos la presencia de los dos en su discurso, ésta es evidente en la narración del Trasgo porque nos narra hechos que le sucedieron, por lo que debemos denominarlo narrador autodiegético, al mismo tiempo nos cuenta sus impresiones y sentimientos respecto a los hechos, en cambio en lo que nos refiere el narrador anónimo no se nota su presencia; contraste que contribuye a hacer más evidente la transparencia de este último.

Este narrador anónimo también puede ser clasificado, siguiendo el criterio genettiano, como heterodiegético. Al no participar de los hechos que narra como personaje no precisa caracterización, lo que contribuye aún más a conformar esta identidad difusa, desdibujada. Podemos decir que la ausencia es una característica propia de este narrador.

A pesar de esta transparencia, lo que sí podemos percibir de él es su voz. A través del discurso narrativo percibimos la presencia del narrador.

Y así estaban las cosas cuando, en la madrugada del siguiente día, el centinela de la Torre Vigía avistó, entre las brumas del amanecer, la llegada de una caravana singular que se aproximaba al Castillo Negro. Los soldados y el mismo Príncipe Predilecto se alarmaron, pues no tenían noticia de que alguien tuviera intención de atravesar aquellos parajes, excepto algún campesino con su rocín cargado de leña. Y aun esto parecía extraño, pues si bien los bosques eran nutridos, sus árboles estaban tan cubiertos de escarcha, y tan helados y enfangados los caminos, que sólo los caprichos de un Rey adolescente y, al creer los soldados, jugueteón, podía tener la peregrina idea de corretear por un lugar donde la misma caza pretextada –y no llevada a cabo- se hacía difícil, si no imposible.¹¹³

¹¹³ Ana María Matute, *Ibidem*, p. 289 El subrayado es nuestro.

Como puede observarse por los verbos que hemos subrayado, todos corresponden a la tercera persona gramatical ya sea en singular o plural. Con lo que evidenciamos que la voz narrativa privilegia lo otro, lo narrado.

Dadas las características de este narrador podemos decir que su función principal es la vocal, es decir, referirnos los hechos que tienen lugar dentro del universo ficcional planteado en la novela. A través de su relato configura dicho universo, al mismo tiempo que lo organiza, esto significa que decide cuándo y qué información nos proporciona. Su invisibilidad o transparencia, tal como lo planteamos, contribuye en la caracterización de la voz narrativa que utiliza, pues quien habla, en este caso, es un narrador que no podemos asir, parece un ser divino que desde un punto en las alturas observa lo que sucede a los seres que pueblan el reino de Olar.

3.2 Quién percibe en *Olvidado rey Gudú*

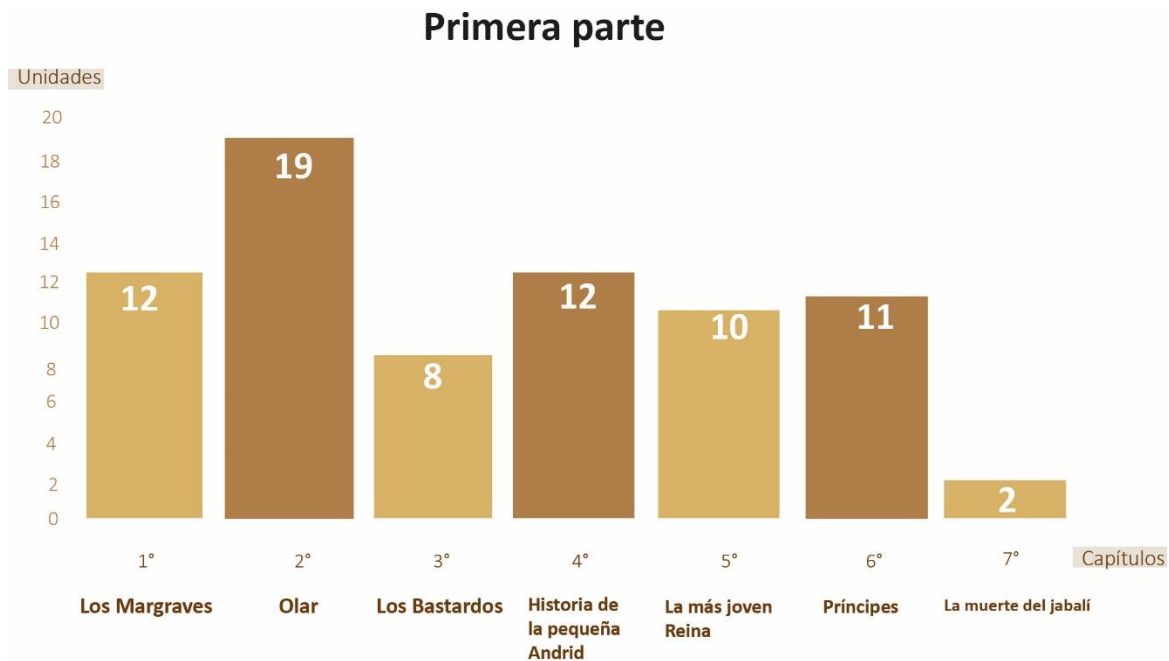
La novela consta de cuatro partes, señaladas explícitamente como tales, dichas divisiones corresponden: la primera a la creación, la segunda a la consolidación, la tercera al esplendor y la última a la decadencia del reino de Olar. Aunque no está explícito que dichas partes corresponden a la temática asignada, resulta claro al analizar el argumento (el cual podría resumirse en los siguientes términos: el reino de Olar, luego de cumplirse la maldición que pesa sobre su monarca, desaparece). Cada parte está integrada a su vez por capítulos, a éstos también los integran unidades menores identificables porque son precedidas por un número cardinal. Esta división no es la última que presenta el texto, lo conforman otras reconocibles tipográficamente por un mayor espacio entre líneas y por la falta de sangría en el párrafo en cual se marca dicha separación. Tomamos como unidades de análisis de la focalización estas últimas divisiones.¹¹⁴

Las unidades están compuestas por introducción, desarrollo y conclusión; entendido esto como el planteamiento de una situación, la forma como se desarrolla y lo que resulta de ella; por ejemplo, en la última unidad, el llanto del rey cae en el lago, éste crece desmedidamente para inundarlo todo y así arrastrarlo al olvido. Se caracterizan por estar marcadas mediante el interlineado mayor al que se maneja en el grueso del texto, su extensión es variable ya que pueden corresponder tanto a un párrafo como a varias páginas, además, presentan un asunto. Semejan una secuencia. A

¹¹⁴ Para que resulte más evidente proporcionamos un ejemplo de unidad de análisis en el anexo 3 al final del presente trabajo.

continuación, enlistaremos los capítulos que conforman la novela y las unidades de análisis que corresponden a cada uno de ellos¹¹⁵. Con el fin de hacer comprensible la información cada capítulo será consignado por su título y en seguida de éste, entre paréntesis, el número de unidades correspondientes, además, se incluyen cuatro gráficas de barras correspondientes cada una a las partes que componen la novela con el propósito de facilitar la comprensión de la estructura que integra nuestro análisis.

La primera parte está conformada por seis capítulos: Los Margraves (12), Olar (19), Los Bastardos (8), Historia de la pequeña Ardid (12), La más joven Reina (10), Príncipes (11) y La muerte del jabalí (2).

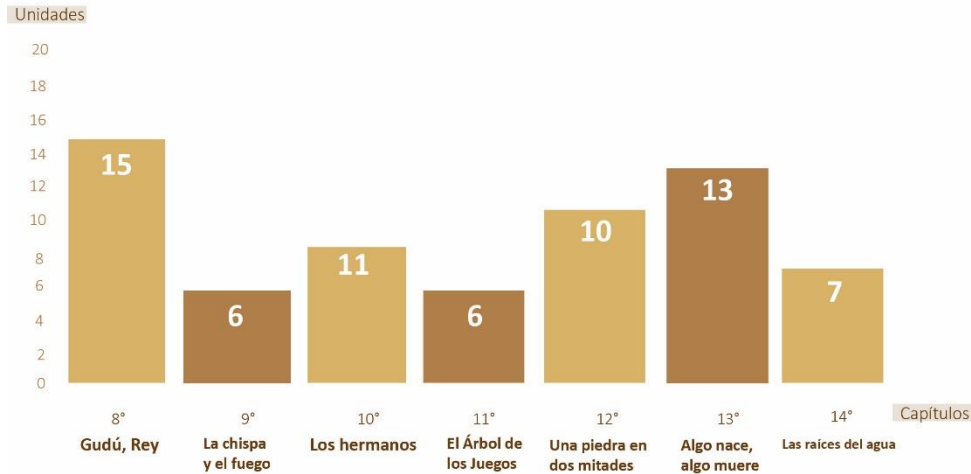


La numeración cardinal corresponde a las unidades, mientras que la ordinal corresponde a los capítulos.

La segunda está conformada por: Gudú, Rey (15), La chispa y el fuego (6), Los hermanos (11), El Árbol de los Juegos (6), Una piedra en dos mitades (10), Algo nace, algo muere (13) y Las Raíces del Agua (7).

¹¹⁵ Recordemos que definimos el término unidad de análisis como la división que presenta la novela.

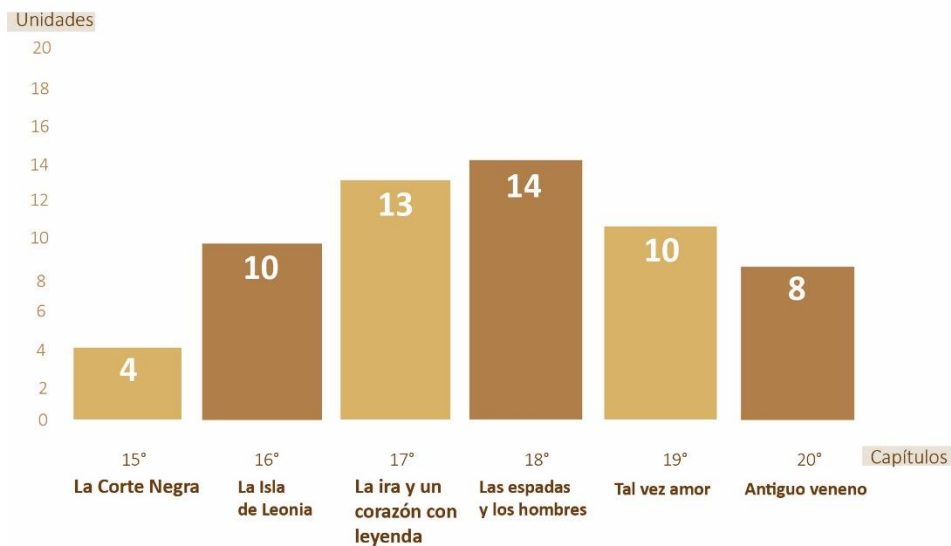
Segunda parte



La numeración cardinal corresponde a las unidades, mientras que la ordinal a los capítulos.

La tercera consta de seis capítulos: La Corte Negra (4), La Isla de Leonia (10), La ira y un corazón con leyenda (13), Las espadas y los hombres (14), Tal vez amor (10) y Antiguo veneno (8).

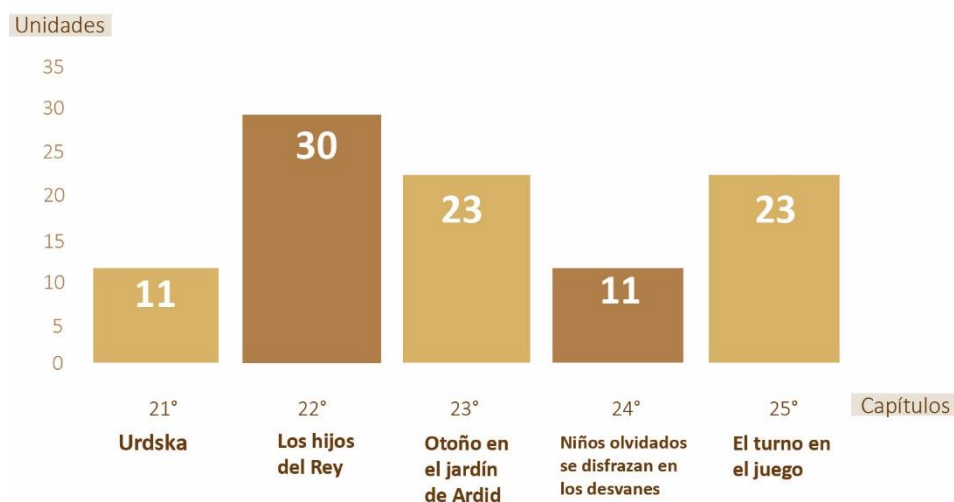
Tercera parte



La numeración cardinal corresponde a las unidades, mientras que la ordinal a los capítulos.

La última está conformada por Urdska (11), Los hijos del Rey (30), Otoño en el jardín de Ardid (23), Niños olvidados se disfrazan en los desvanes (11) y El turno en el juego (23).

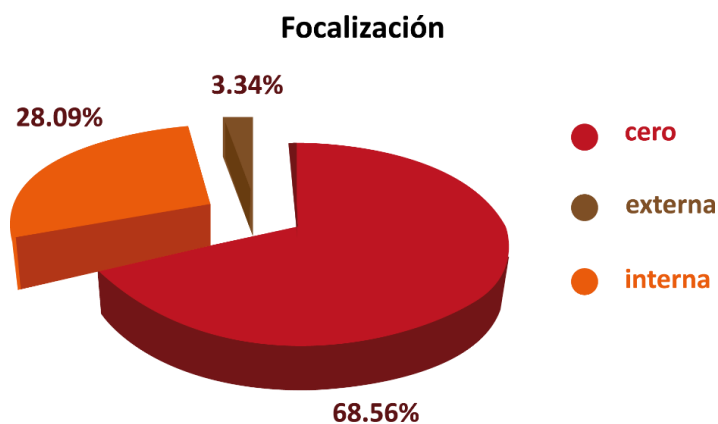
Cuarta parte



La numeración cardinal corresponde a las unidades, mientras que la ordinal a los capítulos.

En total se identificaron 299 unidades. En cada una de ellas se analizó el tipo de focalización utilizada por el narrador. Dicho análisis se basa en la relación de focalización, tal como lo especificamos en el tercer apartado del capítulo anterior, esto es, el narrador como sujeto de focalización mientras que el relato es el objeto; razón por la cual únicamente tomamos en cuenta el discurso del narrador, excluyendo los diálogos entre los personajes; enfatizando la presencia o ausencia, según el tipo de focalización, de los procesos internos de las mentes figurales, expresados a través de verbos de percepción, emoción, etcétera.

Se identificaron 205 unidades pertenecientes a focalización cero, 84 a interna y 10 a externa, tal como se muestra en la siguiente gráfica.



3.2.1 Un narrador omnisciente

Como puede verse claramente en la gráfica anterior, la focalización que predomina en la novela corresponde a la cero. Esto contribuye a crear la sensación de que el narrador nos permite conocer todo lo que sucede en el universo ficcional, incluso lo que sucede en el mundo interno de los personajes. A continuación presentamos un claro ejemplo de dicho uso.

En el castillo negro Gudú repasó a los mercenarios. Les hizo formar con toda la seriedad de que eran capaces, y les contempló despacio. Comprobó que los había de muchas razas y guisas: los unos medio desnudos, apenas tapados con pieles, con cabellos hasta la cintura y largas barbas, negras o rojas; los otros completamente pelados de cabeza, de modo que sus cráneos brillaban como el cobre, al resplandor de la hoguera en la que se calentaban; y otros, abrigados como podían y con cinturas ceñidas de cuero. Pero todos iban armados hasta los dientes, y aparecían fuertes, con ojos relampagueantes, y cubiertos de cicatrices, lo que le satisfizo mucho. Luego revisó a sus propios soldados. Eran de aspecto corriente y menguadamente armados: algunos llevaban coraza, la mayoría cota de malla, y bastantes iban descalzos. En general pudo apreciar que iban mal pertrechados y que no presentaban el fiero aspecto de los mercenarios. [...]¹¹⁶

En esta unidad se relatan los preparativos para la primera batalla dirigida por el recién ungido rey Gudú. El narrador logra crear una atmósfera de totalidad, es decir, nos da la impresión de que conocemos toda la información. Esto lo logra al focalizar la narración desde distintos personajes. En este fragmento focaliza desde Gudú, es a través de él que contemplamos la formación de su hueste. La apariencia de los mercenarios le agrada, en cambio la de su propia gente le parece de menor calidad respecto a los extranjeros. Lo que podría haber sido una simple descripción de las tropas, se transforma en la impresión de Gudú gracias a los verbos de percepción utilizados para designar las acciones que éste realizó (comprobó, satisfizo, pudo apreciar).

Los capitanes apenas podían contener la impaciencia, pensando que Gudú perdía el tiempo con resabios infantiles en un momento tan crítico. Pero entonces, teniendo a su lado a su viejo Maestro –del que se deshizo en elogios que dejaron a toda la Asamblea boquiabierta-, [Gudú] les explicó cuánto y con qué provecho había aprendido de aquel hombre, tan humilde y sin embargo tan sabio.

El mismo Hechicero se sentía incómodo –su modestia era relativamente cierta-, pero muy ilusionado al oír que aquel discípulo que él tenía como poco atento y bastante díscolo, se presentaba de improviso como un alumno más que aprovechado y sagaz. Escuchó complacido cómo Gudú instruía a toda aquella gente analfabeta, sobre los mapas y otras cosas que él había pacientemente trazado. [...]¹¹⁷

¹¹⁶ Ana María Matute, *Op. Cit.*, p. 301

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 302

En seguida, el lector aprecia la impresión que los capitanes tienen respecto al lance que está por venir. Como puede observarse en el primer párrafo, la utilización del verbo “pensaban” nos permite entrar en la mente de estos personajes que son tratados como unidad, no se nos aclara los nombres de los capitanes, como si todos a un tiempo desconfiaran de las capacidades de su rey. A continuación, se presenta la focalización del Hechicero, quien al igual que los capitanes desconfía del rey. Gracias a esta intervención se opera un cambio en la percepción de Gudú, pues a través del cambio de opinión del Hechicero respecto de la personalidad del rey se contrarresta el efecto de desconfianza generado anteriormente. El Hechicero pasa de un estado de incomodidad a satisfacción frente a su discípulo.

Los capitanes parecían confusos, y alguno que otro se decía que Gudú, aun en vísperas de cumplir quince años, no había dejado la infancia del todo, por lo que íntimamente se sintieron muy desdichados. ¿Iban a ser conducidos a la muerte y la derrota por un niño imbécil, mandón y descarado? Con palabras no se ganan batallas ni con dibujos, ni con altanería, pensaban.¹¹⁸

Como observamos, la desconfianza de los capitanes se transforma en desconcierto, ya no son tratados como unidad sino que hay una escisión pues al referir que algunos se preguntaban a sí mismos si la edad de Gudú no sería un impedimento para llevar a buen puerto su misión, el narrador logra el efecto de quebrantar la reticencia de sus colaboradores. Si bien no del todo, siguen pensando si no los estará conduciendo a la muerte segura.

Pero allí estaba Predilecto. Hacía rato notaba la zozobra en aquellos rudos hombres, y sus dudas. Así que tomó la palabra y, con su voz suave y persuasiva, les convenció de la razón de Gudú. [...] todos sabían –los rumores corren rápidamente– que si bien el Rey no era extraordinariamente brillante en sus lecciones, no podía decirse lo mismo de Predilecto; y que si el pequeño Gudú dio siempre indudables muestras de valentía, fuerza y arrojo, no menos podía decirse de Predilecto. Así que bajaron la cabeza y, encomendando su alma a Dios o al Diablo –según sus conciencias–, se aprestaron a obedecer aquel extraño plan, del que, hasta el momento, no tenían antecedentes. Gudú parecía complacido.¹¹⁹

Finalmente, gracias a la focalización desde Predilecto, quien se percata de la desconfianza que su hermano genera entre sus capitanes, permite que se afiance la confianza en la estrategia del rey. Una vez más los capitanes son tratados como una sola mente figural, pareciera que en conjunto

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 304-305

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 301-305

confían en las palabras del príncipe, todos aceptan lo dicho por él. A través de la opinión, generalizada, que ambos hermanos les merecen deciden confiar sus vidas a las decisiones de Gudú.

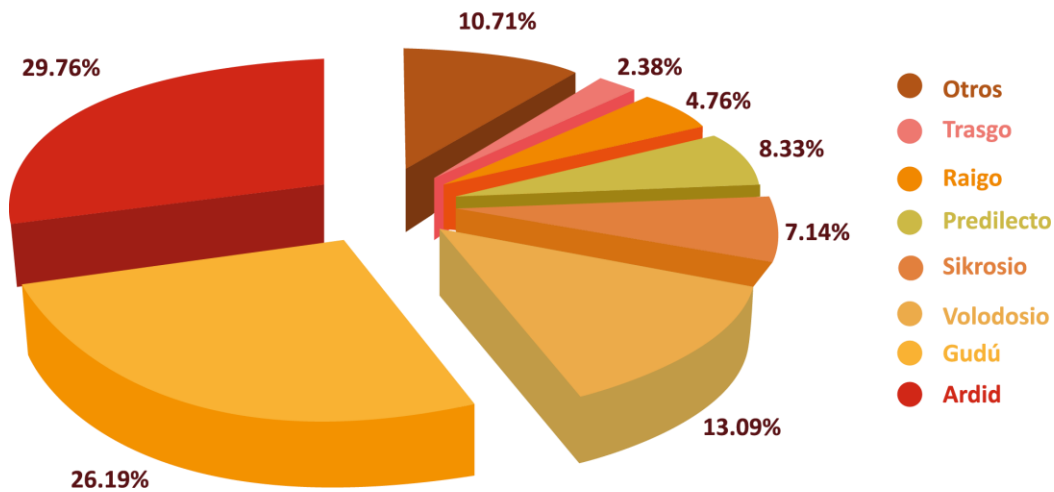
El uso de la focalización desde los personajes mencionados (Gudú, el Hechicero, los capitanes y Predilecto) genera la sensación de conocer la totalidad de lo que está sucediendo en el relato. El lector percibe las distintas opiniones que un mismo hecho genera en distintas mentes; de esta manera, como veíamos en el apartado anterior, la presencia del narrador pasa desapercibida porque no es él quien directamente nos refiere lo que está sucediendo sino que utiliza las percepciones de los personajes para hacerlo. Como hemos visto, la focalización más utilizada en la novela crea la sensación de un relato en el que el narrador lo sabe y nos permite ver todo lo que sucede en el mundo ficcional.

3.2.2 Introspección en personajes clave

Este tipo de focalización tiene el segundo lugar de incidencia en la novela por lo que analizarla es importante, esto debido a que, como hemos insistido, al ser un filtro de información impuesto por el narrador nos da luz para saber a qué personajes nos permite conocer mejor a través de la exposición de su mundo interno.

Las 83 unidades correspondientes a este tipo de focalización se encuentran distribuidas de la siguiente manera: Ardid con 25, Gudú con 22, Volodosio con 11, Sikrosio con seis, Predilecto con cinco, Raigo con cuatro, el Trasgo con dos; siete de las nueve unidades restantes corresponden al mismo número de personajes, éstos son: Conde Tuso, El Hechicero, La Dama del Lago, Ondina, Lisio, Almíbar y Gudulín; las últimas dos unidades corresponden a un par gemelos que son descritos como si fueran una unidad entre ellos, se comportan, piensan, sienten de la misma manera, nos referimos a Bancio-Cancio, y a Kiro-Arno. En la gráfica siguiente incluimos en la categoría “otros” las nueve unidades que pertenecen cada una a un personaje distinto, los gemelos también se encuentran en esta agrupación por ser descritos como unidad.

focalización interna



Los personajes con el mayor número de focalizaciones pertenecen a la familia real de Olar: Sikrosio, Volodosio y Gudú son los tres regentes de Olar, Predilecto y Raigo son príncipes y Ardid es reina. En cuanto a los personajes con un menor número de incidencia corresponden a tres esferas, los seres mágicos, los de filiación real y, por último, los del pueblo; a la primera pertenecen El Trasgo, La Dama del Lago, La Ondina; a la segunda Almíbar, Gudulín, Bancio-Cancio, Kiro-Arno, El Hechicero y el Conde Tuso; a la tercera únicamente Lisio.

La reina Ardid cuenta con el mayor número de unidades focalizadas, podría pensarse que dado que el libro lleva en el título el nombre de Gudú, éste tendría el mayor número de incidencias. Tanto la reina Ardid como su hijo aparecen desde la primera parte de la novela; sin embargo, solamente ella es utilizada para focalizar el relato desde ese momento. Gudú lo será hasta la mitad de la segunda parte. Ambos se mantendrán hasta el final de la novela.

Gracias a este tipo de focalización conocemos mejor a los personajes al acceder a su mundo interno, lo que nos permite crear sentimientos hacia ellos.

Y mientras veía caer los copos de nieve, la Reina Ardid meditaba y agudizaba todos sus sentidos, en espera de noticias. A medida que veía cubrirse de blanco lo que fuera su jardín, recordó que sólo lo retenía

floreciendo en su memoria. Y la invadió una lenta tristeza, o quizá nostalgia, y como no acertaba a definir qué, creyó que sentía acaso algo que aún no había conocido.

El tercer día la sorprendió mirándose en aquel espejo que Almíbar le regalara un día, ya lejano –o, al menos, muy lejano le parecía, e inmóvil en el recinto de su memoria-. Descubrió así, de pronto, que lo que fuera una corona de leonado fulgor, rubia y espléndida cabellera, también aparecía ahora nevada. Y comprendió que jamás primavera alguna derretiría aquella nieve: ni el sol conseguiría dorarla de nuevo. Estuvo quieta, contemplándose durante mucho rato. Y luego, no ordenó a Dolinda que preparara polvo de oro para disimular las primeras nieves de su sien, ni encargó tocados de terciopelo para ocultarlas, sino que, lentamente, peinó con dulzura y cuidado sus cabellos, los trenzó y los acarició. Y se dijo que, tal vez, le traían un raro y extraño consuelo. Como si en ellos pudiera enterrar un vago dolor, su vaga pena; y se tratara, al fin del último destello de una larga y despaciosa despedida.¹²⁰

La cita anterior muestra claramente el uso de la focalización. El narrador a través de este fragmento de la novela nos permite conocer cómo Ardid se da cuenta de que su juventud se ha ido y el sentimiento que este descubrimiento produce en ella. Gracias a esto los personajes adquieren una dimensión más compleja. Ya no se trata de personajes planos sino que al conferirles un mundo interno visible somos capaces de identificarlos como individuos y no como tipos, con lo anterior nos referimos a que no responden a una conceptualización (ya sea para representar conceptos abstractos) sino que son percibidos como seres únicos. A mayor conocimiento del mundo interno de un personaje, mayor individualidad del mismo.

Conocemos de Lisio, gracias a lo que nos ha relatado anteriormente el narrador, que procede del país de los Desdichados (el lugar donde habitan las personas más pobres del reino de Olar) y que ha sido víctima del rey Gudú al ser separado de su familia. Este personaje al cual tenemos acceso a su mundo interno en sólo una unidad, representa a quienes Matute ha definido como “los desprotegidos”.

En la fría mañana se anunciaba un invierno que habría de ser crudo. [...] Lisio permaneció tendido, en la fría tierra, como asido al golpeteo todavía débil, pero indomable de su corazón. El sol fue adueñándose del helado firmamento y, lentamente, bajo sus pálidos rayos, su cuerpo renacía, olía la tierra húmeda las raíces; y el viento que ahora llegaba a su frente, a diferencia del frío que atenazaba sus movimientos, parecía quemar. Abrió al fin los ojos y vio huir hacia su madriguera dos animalitos. Esto le hizo pensar en otros agujeros, otras madrigueras donde sus hermanos permanecían y, sin saberlo ellos, retenían para él todo el vigor del mundo. Así recibió de nuevo su fuerza, la sintió penetrar por su aterida piel, poro a poro, y reanimarle como un vino misterioso

Las nubes se adelgazaron, se abrieron y alejaron lentamente. El sol envió más calor y, poco a poco, Lisio fue incorporándose. Oyó manar, cerca de allí, una fuente. O quizá era un arroyo. O acaso un río... Aunque él no lo sabía, estaba muy cerca del lugar donde, tiempo atrás, Predilecto detuvo su espada sobre la mirada despavorida de su hermano. [...]

Y Lisio tampoco oía otra cosa que no fuera el latir de su odio contra el pecho, ni veía más que el rostro moribundo de su abuelo, o los desesperados ojos de Lure. Incluso las palabras de su abuelo casi habían

¹²⁰ *Ibidem*, p. 592-593

desaparecido de su memoria, y sólo una, negra y luciente, llenaba su pensamiento: “venganza”. Y se repetía esta palabra en el latido de su corazón [...]¹²¹

Como puede observarse en la cita anterior, conocemos cuáles son las sensaciones y los sentimientos que experimenta Lisio. Esto se evidencia a través de verbos como oler, ver y oír, también por los recuerdos de dicho personaje, lo que nos permite acercarnos a él. Lisio encarna la visión que Matute tiene de las personas de menos recursos que son explotadas por los que tienen más, o como ella los llama, los mercaderes, aquellos que comercian con las vidas de los otros. De manera que Lisio no corresponde totalmente a un personaje individuo sino a un personaje tipo.

3.2.3 Cuando el narrador es incapaz de percibir a otros

La focalización con menor incidencia corresponde a la externa con solamente diez unidades. Éstas se caracterizan por su corta extensión, que van de un párrafo a una página, en comparación con las pertenecientes a los otros dos tipos de focalización que abarcan varias páginas. Las unidades que corresponden a este tipo de focalización se utilizan para recapitular hechos, retardar o retomar la acción. Corresponden al primer uso tres unidades, al segundo cinco, y al último dos.

A continuación ejemplificamos cómo se utiliza la focalización externa para esta unidad en la que se recapitula la regencia de Volodosio.

En rigor, el reinado de Volodosio fue una sucesión de guerras cruentas, gloriosos triunfos. Sometió y expolió de tal modo a nobles, señores y vasallos, que éstos apenas osaban mover los párpados en su presencia. Creó un ejército fuerte y poderoso, y su leyenda creció junto a su poder. Al final de sus días es posible que dominara más por su prestigio que por su verdadero valor: pero, en puridad, lo uno no hubiera llegado sin lo otro. Amargó la vida a muchos, satisfizo a unos pocos, engrandeció a alguno. Construyó bastante y destruyó a mansalva. En general, fue más temido que amado, mas no debió existir otro mejor ni más fuerte que él, puesto que nadie le arrojó del trono ni le despojó de su reino.

Bajo su mando nacieron ciudades, pueblos, villas, monasterios, abadías e iglesias. Roturó parte de los bosques y la selva, y ensanchó la zona Norte con tierras de cultivo. Permitió y protegió caravanas de mercaderes hacia el Sur, que importaron tejidos y especies, y trajeron el papel a Olar. En las calles de las ciudades y villas abriéronse por primera vez talleres artesanos y, aunque tímidamente, comenzaron a florecer pequeñas industrias: tintoreros, alfareros, tejedores y artesanos de varios tipos llegaron de otras tierras y se instalaron allí donde, poco antes, tan sólo circulaban carretas, campesinos, leñadores, gallinas y perros famélicos. Amuralló las ciudades y villas y, aunque redujo al mínimo el poder y privilegio de los Abundios, enriqueció sus monasterios con sabias y oportunas donaciones.

Hasta el final de sus días fue rudo, ignorante, valiente, astuto y desconfiado. Implacable con quien lo creyó oportuno y magnánimo con quien le convino. Pero fue un gran Rey y, sin él, Olar jamás hubiera soñado con llegar hasta donde llegó.

¹²¹ *Ibidem*, p.568-569

Hasta que, una mañana de otoño, arribó para Volodosio, como para otro cualquiera, la oscura nave que remolca el último día de la vida.¹²²

Como observamos no hay intervención de ningún proceso interno de los personajes; el único que aparece a través de su discurso es el narrador. De manera que en este tipo de focalización la presencia de éste es más evidente. Incluso se aprecian valoraciones tales como: “Al final de sus días es posible que dominara más por su prestigio que por su verdadero valor: pero, en puridad, lo uno no hubiera llegado sin lo otro”. Juicios que nos permiten conocerlo un poco más.

3.3 La verosimilitud del universo ficcional

A continuación revisaremos cómo el uso de la focalización permite dotar de verosimilitud el universo ficcional planteado en la novela.

3.3.1 Grado de autenticación del narrador.

Recordemos que clasificamos al narrador como extra-heterodieético en el inicio del presente capítulo, esto quiere decir que al encontrarse fuera de lo narrado y configurar el mundo que crea mediante su discurso no precisa de autenticar los hechos que relata. En ningún momento se hace evidente cómo se hizo de la información que nos está narrando.

Su caracterización como ser superior capaz de conocer lo que sucede en el universo ficcional le confiere la validez al discurso que a la vez estructura dicho universo. Como veíamos en el segundo capítulo, este tipo de narrador que no precisa de mayor identificación crea la ilusión de ser confiable. Su ausencia lo dota de una mayor objetividad. Por lo que todo lo que él nos refiere es cierto dentro del mundo ficcional.

A lo largo de la novela todo lo que conocemos está dado por el discurso del narrador. En ningún momento se cuestiona lo que se nos está transmitiendo. Por lo tanto podemos concluir que el narrador de *Olvidado rey Gudú* cuenta con un alto grado de autenticación, dotándolo de mayor credibilidad. Dicha credibilidad puede verse claramente en el desarrollo de la profecía que se plantea

¹²² *Ibidem*, p. 70

desde el primer capítulo. La presentación de la profecía está dada en los siguientes términos: “Pero un día, Sikrosio conoció el terror. El terror nació de un recuerdo y culminaba en una profecía. El recuerdo le asaltaba inesperado, cada vez con mayor frecuencia, y llegó a amargar parte de su vida. La profecía –que vino mucho más tarde- la destruyó definitivamente.”¹²³

Una vez que el narrador ha planteado lo anterior, nos muestra cómo se le manifestó el vaticinio al personaje. Sikrosio (quien fue descrito previamente como un hombre de fortaleza física y mental, al grado de no temerle a la muerte), un día al regresar de la cacería, decidió recostarse en la hierba que crecía junto al río Oser, en ese momento oyó un ruido que no supo identificar, sintió el más profundo terror al grado de paralizarlo y presenció la llegada de los piratas.

Después, lentamente, del verdinegro mundo del río apareció la enorme y alta cabeza del dragón, tan pausada como una pesadilla. Iracunda, implacable, cubierta de escamas, sus ojos de oro fuego atravesaban los destellos del mismo sol. Visión bella y espantosa a la vez, fue avanzando y creciendo ante él. Salió de la maleza y alzó su cuello, como un grito.

Sikrosio tuvo fuerzas tan sólo para asirse con ambas manos a la hierba, clavar las uñas en la tierra arenosa de la vertiente y admitirlo como el dragón de sus más remotos sueños; el dragón que brillaba en los ojos grises de su padre, el que creyó atisbar, retorciéndose, al fondo de alguna jarra de cerveza. Era su viejo, odiado, amado, conocido, desconocido, deseado, temido, salvaje dragón, hundiéndole por vez primera en la consciencia pantanos y abominable del terror.”¹²⁴

A pesar del encuentro que nos ha sido narrado, los otros hermanos de Sikrosio, e incluso hasta el propio Conde de Olar, manifiestan incredulidad respecto a que Sikrosio haya visto siquiera a los piratas. Al parecer su ausencia duró tres días por lo que no tenían por posible su encuentro. Dicha desazón provocaba la ira de Sikrosio dado que él estaba seguro de lo que presenció, lo único que no podía explicarse a sí mismo era el hecho de que dicho encuentro lo hubiera mantenido en ese estado por tanto tiempo.

Casi al final de la novela el narrador retomará la profecía (identificada mediante el símbolo del dragón), la que se cumple con el último descendiente: Gudú.

“Corrió al Lago, se miró en él, y en lugar de ver reflejado al Rey de Olar, contempló a un viejo andrajoso y torpe. Los pobres aficionados que fueron Ardid, el Trasgo y el Hechicero no habían previsto que el Rey no podía amar a nadie, excepto a sí mismo. En aquel momento un antiguo y conocido Dragón emergía del agua: un Dragón que llegaba a él desde la oscura memoria de su sangre, desde el terror de Sikrosio. Con un débil grito, lloró por primera vez. Por él, por toda su vida, por su pérdida juventud y, sobre todo, por la gran ignorancia de cuanto le rodeaba.

¹²³ *Ibidem*, p. 18

¹²⁴ *Ibidem*, p. 20-21

Creyó distinguir en el último momento a aquel extraño muchacho que acompañaba a tontina. Ahora por fin liberaba su brazo del manto que lo cubría, y le mostraba su ala de cisne. Pero no supo nunca Gudú, porque no tuvo tiempo, quién era; no supo nunca Gudú si sobrevolaba al Dragón o, como todos, se hundía también en el inmenso e irreparable olvido de su vida y de todas las vidas.”¹²⁵

A pesar de que dentro del mundo diegético los personajes ponen en duda el encuentro, para el lector no existe tal cuestionamiento gracias al grado de validez del que goza el discurso del narrador.

3.3.2 La validez del universo ficcional planteado gracias al uso de la focalización

El elemento ficcional de mayor relevancia en la novela es el propio narrador. Retomemos el final de la novela: “Y el llanto del Rey cayó al Lago, y éste creció. Creció de tal forma que anegó la ciudad, el Reino y el país entero, hasta más allá de las lindes donde Gudú había pisado. Y tanto él como su Reino, como cuantos con él vivieron, desaparecieron en el Olvido.”¹²⁶ Como se afirma todo lo existente en el mundo que rodeaba al rey desapareció. Sin embargo, si esto fue así ¿cómo es posible que conozcamos lo que sucedió?

La caracterización del narrador y su nivel de autenticación contribuyen a que lo narrado por él sea admisible, pues al no haber contradicciones internas en el texto, éste goza de validez. La focalización cero contribuye a que el universo ficcional sea percibido como una totalidad accesible para nosotros. Conocemos todo lo que sucede dentro del reino de Olar, por eso se encuentra en la mayor parte del texto para generar la sensación de conocimiento absoluto.

La focalización interna nos permite conocer mejor a los personajes; al dejarnos ver lo que experimentan en su mundo interno somos capaces de sentirlos más cercanos e incluso experimentar sentimientos hacia ellos. Pero no es la única finalidad, también gracias a esta focalización nos damos cuenta de que el aislamiento con el que es descrito el reino de Olar es tal que incluso el narrador es incapaz de focalizar desde un personaje que no pertenezca a dicho reino. Sabemos que existen otros reinos al principio de la novela, pero las personas que los habitan son descritas vagamente, el único personaje que proviene de otro reino y al cual se nos permite acceder a su mundo interno es el Conde Tuso; sin embargo, la accesibilidad se da cuando él se encuentra dentro de Olar como consejero de Gudú.

¹²⁵ *Ibidem*, p.864-865

¹²⁶ *Ibidem*, p. 865

Únicamente, cuando el reino de Olar se expande y conquista otros territorios los personajes que habitan dichos reinos se concretizan. Esto quiere decir que conocemos solamente lo que se encuentra dentro del reino de Olar, lo que está afuera es difuso, vago, velado.

Consideramos de suma importancia señalar que la focalización incluso contribuye en la configuración del reino como un lugar confinado del resto de los pueblos que lo rodean. Leemos en las primeras páginas que Volodosio se da cuenta del aislamiento en el que se encuentran gracias a unas palabras que su padre, Sikrosio, pronunciaba cuando se embriagaba: “Señalaba al Norte, y murmuraba: ‘De la Selva, llega el misterio’. Indicaba después hacia el Este: ‘De la Estepa, la destrucción, el fuego, la muerte...’. Luego, volvíase hacia el Sur: ‘Del otro lado de las Lisias, el sueño, lo imposible..., y la mentira’. Por fin, con voz donde latía una misteriosa trsiteza, señalaba a Occidente: ‘Y de más allá de las tundras, el olvido’.”¹²⁷ Recordemos que en este punto de la narración aún no se consolidaban las tierras pertenecientes a la dinastía como un reino, se trata de un margraviato; sin embargo, las palabras proferidas por el margrave se aplicarán al futuro reino de Olar.

Gracias a la inquietud de Volodosio por conocer más allá de los límites de sus tierras, podrá establecer contacto con esos otros reinos; sin embargo, debido a nuestro análisis nos damos cuenta que el narrador no focaliza desde los personajes representativos de los puntos cardinales a los que hace referencia.

Mediante el mapa sabemos que al norte del reino se localizan los fiordos, pero a lo largo de la novela no se hace mayor mención de ellos por lo que no cuentan con un personaje representativo. El primer personaje proveniente de la Estepa, situada al este, corresponde a la mujer que captura Volodosio y que convierte en su amante. Durante la narración de este suceso en ningún momento se focaliza desde este personaje, el narrador lo hace o desde Volodosio o desde Ardid. A continuación transcribimos el encuentro que es narrado desde las impresiones de Ardid, esto se ve claramente a través de los verbos de percepción utilizados.

Desde el primer instante en que los ojos de Ardid contemplaron a la mujer de las Hordas Feroces, sintió algo frío y afilado hundirse en su corazón.

Nunca había visto a nadie que, a pesar de hallarse encadenado, ofreciera, sobre su negro corcel, aire más arrogante y altivo. Había tal fuego en sus ojos, que casi resultaba imposible mantener su mirada. Ardid creyó ver una ave oscura y lenta cruzar el cielo de Olar. Y conteniendo un repentino temblor, avanzó hacia Volodosio. Pero

¹²⁷ *Ibidem*, p. 55

el Rey apenas si le prestó atención. Besó su frente distraídamente, y en seguida mandó que preparasen un gran banquete para celebrar el triunfo, amén de que –como era de rigor- se abrieran dos fuentes de vino en la Plaza.¹²⁸

Al sur de Olar se localiza la isla de Leonia, nombrada así por su reina. Este personaje es mencionado vagamente como la regente de lugar del que proceden las mercancías más lujosas y exóticas hasta que surge la necesidad de encontrar una segunda cónyuge apropiada para el rey Gudú. Entonces se produce el encuentro entre Ardid y Leonia para pactar el matrimonio de Gudú y Gudulina. Durante la estancia de Ardid en la ínsula advertimos una inaccesibilidad total a la mente figural de la sureña. Este suceso es el único en el que el narrador nos acerca a la misteriosa isleña.

Ardid observó, maravillada, que los brazos que hacia ella se extendían, aparecían libres y desnudos, como los de una campesina; y que si bien eran un tanto gruesos, lo cierto es que se ofrecían turgentes, tersos y duros como los de una mujer de veinte años. Así mismo, con mezcla de estupor y reserva, vio cómo los labios de Leonia se fruncían en forma de anillo, dispuestos a besuquearla sin miramiento alguno. “En verdad, esta gente del Sur queda ya muy lejos de mis costumbres...” pensó, ofreciendo efusiones.¹²⁹

A continuación de lo citado se da el diálogo entre los personajes respecto al propósito de la visita, recordemos que únicamente tomamos en cuenta el discurso del narrador, por lo cual no es pertinente transcribirlo. Mediante los verbos utilizados nos damos cuenta, nuevamente, que el foco desde el cual se está narrando es la reina olarense.

El príncipe heredero del reino de Occidente es confiado al cuidado del Conde de Olar; durante su corta estancia en el torreón se nos imposibilita saber qué piensa, siente o percibe. Este joven es el único personaje de los tres que proceden de Occidente que nos presenta de manera clara el narrador; los otros dos, el Rey de Occidente y su sucesor el Rey Bastardo, son descritos de manera difusa en unas pocas líneas. Sikrosio será el foco desde el cual conocemos al joven y desafortunado heredero legítimo del trono occidental.

Pero pasaron varios días y aquella misteriosa encomienda no se le revelaba. Pensaba y pensaba en ello, escudriñaba –espiaba, en verdad- cada gesto, mirada, silencio o palabra de su padre. Miraba al Príncipe, a solas, en la noche, rodeado de aquellos siete velones que en lo profundo le dolían –a la fuerza desde muy niño Sikrosio aprendió a economizar, en previsión a los nada raros días de forzosa austeridad- como un despilfarro inútil y sin sentido alguno, ya que su destinatario no parecía ni apercibirse de semejante alarde de generosidad. Le contemplaba comer, despacio, el labio superior apenas cubierto por una pelusa rubia, los labios rojos como los de una joven plebea. El cabello caía desmayadamente sobre los costados de su rostro flaco, y rodeaba sus hombros.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 166 el subrayado es nuestro.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 535 el subrayado es nuestro.

El cabello del Príncipe le recordaba la mies, cuando las malas y prematuras heladas frustraban su lozanía y color, jóvenes y tempranamente secas. “Como todo él –se decía-. Es joven, casi niño, y sin embargo, a veces, parece que ya está muerto, o que se haya instalado en su futura vejez para que le dejen tranquilo, sin obligaciones, ni deseos, ni memoria.” Súbitamente, un rayo atravesó su pensamiento y entendió. Sintió un escalofrío, en verdad inusitado, pero no era de horror, ni miedo –era incapaz, aún, del miedo- ni placer.¹³⁰

Como podemos observar la descripción del joven está dada desde las impresiones de Sikrosio, además de que nos manifiesta lo que le provoca: envidia y compasión. Con la inaccesibilidad a las mentes de estos personajes se refuerza la sensación de soledad y aislamiento del reino de Olar.

Por último la focalización externa, con una menor incidencia, nos acerca al narrador; al no tener acceso a los procesos internos de ningún personaje, la presencia del narrador en su discurso es más visible.

Retomamos que la verosimilitud en la ficcionalidad de la novela es para nosotros lo estéticamente convincente (tal como lo menciona Pozuelos Yvancos). Precisa del acuerdo que el lector establece con el texto, pero este acuerdo debe respetar la construcción poética propia del género. La particular utilización de la focalización contribuye a que lo que se está narrando en *Olvidado rey Gudú* sea creíble, válido. De manera que el párrafo final de la novela dota de sentido el título de la misma, al mismo tiempo que la contradice porque lo que parece debería haber sido olvidado permanece gracias al relato del narrador.

En este capítulo mostramos el uso de los tres tipos de focalización presentes en el discurso del narrador y cómo al caracterizar al narrador como altamente confiable, al encontrarse fuera de los hechos narrados y en un nivel superior, valida lo expuesto en el universo ficcional. También, mostramos cómo la manera en la que está presente el filtro informativo, mediante los tres subtipos en los que se clasifica, dota de verosimilitud lo planteado.

¹³⁰ *Ibidem*, p.33 el subrayado es nuestro.



Conclusiones

Conclusiones

Mencionábamos al inicio del presente trabajo que el análisis de la figura del narrador en *Olvidado rey Gudú* no había sido abordado por ninguno de los críticos, solamente Ignacio Soldevila señala que en la novela lo único realmente fantástico es la convención narratológica porque hace que un imposible narrador logre resucitar todo ello, tal cual, del olvido; sin embargo, no profundiza en su aseveración.

Ante la falta de estudios que analicen la figura del narrador en la novela, consideramos pertinente demostrar la importancia del uso de las focalizaciones en el discurso de dicho elemento narrativo porque al conocer cómo se utilizan los distintos tipos de focalización podemos saber qué función cumple cada una, ya que al ser la focalización un filtro informativo denota una selección de lo que sí puede conocer el lector y de lo que no; y debido a que están presentes los tres tipos de focalización y que el narrador es el elemento con mayor participación en la novela; por ello su análisis revela la manera en cómo está estructurado el mundo ficcional que se plantea, lo anterior explica por qué un análisis de este elemento narrativo es necesario.

Recordemos que la hipótesis de la que parte nuestro trabajo plantea que el valor de *Olvidado rey Gudú* radica en la riqueza narrativa que se hace evidente mediante el uso de los distintos tipos de focalización en el discurso del narrador, lo que por un lado dota de verosimilitud al universo ficcional planteado y, por otro, presenta una riqueza en los mundos internos de los personajes clave, propio de la narrativa de Ana María Matute. Para demostrar nuestra hipótesis primero definimos el tipo de narrador presente en la novela basándonos en la teoría de Gerard Genette; después, identificamos el grado de autenticación del mismo basándonos en la teoría de Walter Mignolo; a continuación, localizamos los tipos de focalización utilizados para lo cual únicamente tomamos en cuenta el discurso del narrador, dejando de lado los diálogos de los personajes; en seguida, clasificamos las

focalizaciones encontradas, después las caracterizamos y, finalmente las analizamos para conocer de qué manera contribuyen a la verosimilitud del universo ficcional.

A partir de este análisis, descubrimos que la focalización cero tuvo una mayor incidencia en la novela lo que contribuye a crear la sensación de que el narrador permite que conozcamos todo lo que sucede en el universo ficcional. Para dar esa sensación de omnisapientia, en una misma unidad de análisis en lugar de narrar los sucesos de manera objetiva muestra las percepciones que ese hecho genera en distintas mentes figurales, por lo que, no es él quien directamente nos refiere lo que sucede sino que utiliza las percepciones de los personajes para hacerlo. Lo que al mismo tiempo lo desdibuja del mundo ficcional que plantea. Él sólo está ahí para darnos a conocer la historia del reino de Olar.

También encontramos que la focalización interna tiene un segundo lugar en incidencia, lo que nos muestra que algunos personajes están más delineados y nos permite conocerlos mejor al exponer su mundo interno. Aquellos pertenecientes a la familia real son los más definidos, entre ellos los tres regentes del reino de Olar (Sikrosio, Volodosio y Gudú), los príncipes Predilecto y Raigo y, también, la reina Ardid. Otros personajes están en menor medida delineados, éstos pertenecen a tres esferas, los seres mágicos, los de filiación real y, finalmente, los del pueblo; a la primera pertenecen El Trasgo, La Dama del Lago, La Ondina; a la segunda, los príncipes Almíbar, Gudulín, la pareja de gemelos Bancio-Cancio y Kiro- Arno (ambas tratadas como una sola mente figural), El Hechicero y el Conde Tusio; a la tercera, únicamente, Lisio.

Si bien la focalización interna tiene menos presencia que la cero, es pertinente resaltarla porque denota una selección de personajes más elaborados, ya que al darnos a conocer más información de sus procesos internos podemos percibirlos, conocerlos y, hasta empatizar con ellos; y debido a que es mayor la presencia de personajes ligados a la realeza de Olar los que conocemos mejor por ello al destacar a quiénes se nos muestran más, da luz respecto a las intenciones de la

autora en su novela, lo anterior explica por qué este tipo de focalización debe resaltarse a pesar de una menor incidencia.

La reina Ardid es el personaje al que mayor acceso de sus procesos internos tenemos e, incluso, Matute lo reconoció: “Uno de los personajes más importantes es la reina Ardid [...], a la que llamé así porque me sonaba a nombre centroeuropeo. Además, en castellano “ardid” significa trampa, argucia, y esos son términos que a ella le van perfectamente. Creo que la reina Ardid es uno de los personajes más redondos que he creado y, por la importancia que tiene, el relato podría, incluso, llevar su nombre.”¹³¹

Cabe resaltar que llama la atención la presencia de Lisio, un personaje proveniente del pueblo de Olar, el cual representa a quienes Matute ha definido como “los desprotegidos”, los seres más indefensos que son tratados como mercancía para enriquecer a los “mercaderes”, aquellos que comercian con las vidas de los otros. De manera que Lisio no corresponde a un personaje individuo sino a un personaje tipo. En contraste, la reina Ardid, al conocer mejor su mundo interno, podemos identificarla como un personaje individuo, al contrario de Lisio ella no responde a una conceptualización, es percibida como un ser único.

La selección de personajes más elaborados que otros no es casualidad, por el contrario, es una característica de la narrativa de Ana María Matute, por ejemplo, en *La torre vigía* la focalización interna es la de mayor incidencia al tener un narrador homodiegético. Es el personaje mismo quien nos cuenta su propia historia. Sin embargo, dado que la historia contenida en *Olvidado rey Gudú* es más compleja requiere de otro tipo de narrador. Si estuviera narrada desde un personaje nos haría preguntarnos cómo es posible que sepa todo aquello si debió desaparecer junto con todos los demás personajes. De ahí la importancia de la poca “identificación” del narrador.

¹³¹ Marie-Lise Gazarian-Gautier, *Op. Cit.*, p. 114

Por último, la focalización menos utilizada es la externa, la cual se utiliza para recapitular hechos, retardar o retomar la acción. Al no haber intervención de los procesos internos de ningún personaje la presencia del narrador a través de su discurso es más visible.

Con un narrador extra-heterodiegético cuya única función es vocal, retomamos el análisis para concluir que la focalización externa contribuye a crear la sensación de un relato en el que el narrador lo sabe y nos permite ver todo lo que sucede en el mundo ficcional, asimismo, como apuntábamos, su presencia se atenúa al presentarnos los hechos a través de las percepciones de otros. La focalización interna nos da luz respecto de cuales personajes son aquellos que se nos permite conocer mejor, además que nunca se focaliza desde ningún personaje que no esté dentro de los límites del reino de Olar, únicamente cuando el reino se expande y son englobados por él es posible el acceso a sus mentes. Finalmente, la focalización externa permite vislumbrar más nítidamente al narrador, pero como es la de menor incidencia no contribuye en contradecir la velada presencia de éste en el relato.

Gracias a lo anterior, es posible afirmar que lo planteado en la novela resulta creíble porque al tener un narrador con un alto grado de autenticación que se encuentra fuera de lo narrado y que nos permite conocer lo que sucede en el reino casi sin ninguna restricción (aunque sabemos que sí las hay) contribuye a reafirmar el universo ficcional planteado. En otras palabras, con un narrador velado, casi invisible, que es altamente confiable, no cabe la desconfianza respecto de aquello que nos relata, por tanto el uso de los tipos de focalización en el discurso del narrador se convierte en el elemento que da verosimilitud al universo ficcional planteado en *Olvidado rey Gudú*. Dado que lo creíble es aquello estéticamente convincente.

Demostrar que el valor de la novela objeto de análisis radica en su riqueza narrativa es relevante porque tradicionalmente la obra de Matute se analiza desde perspectivas temáticas, que si

bien no son desdeñables representan un enfoque muy abordado. Como vimos en el primer capítulo los temas recurrentes en la narrativa matutiana son muy claros para la crítica literaria e, incluso, están tan identificados que pueden ser fácilmente reconocibles en sus distintas novelas, principalmente aquellos como la inocencia, la injusticia y el cainismo. Un enfoque que analiza la novela desde la construcción de uno de sus elementos como es la focalización y de qué manera esta construcción modifica el total de la obra nos parece revelador porque en cierto sentido denota que forma es fondo, o dicho de otro modo, que la construcción revela significado¹³².

Nuestro estudio contribuye a abrir las posibilidades de análisis de la obra de Ana María Matute no sólo desde la perspectiva temática como se ha hecho; además, gracias a él lo que otros críticos han vislumbrado puede ser demostrado; por ejemplo, si retomamos la afirmación de Soldevila podemos afirmar que efectivamente la convención narratológica es el elemento ficcional (él lo denomina fantástico; sin embargo, consideramos que confunde la terminología) por excelencia de la novela. Además, por otra parte, no sólo muestra otra forma de acercarse al texto de la autora sino que da la pauta para considerar si otro tipo de sus textos narrativos u otros autores están contruidos de manera similar.

Como puede observarse, el objetivo del trabajo se cumplió a cabalidad: demostramos que el uso de los tipos de focalización contribuye a dar verosimilitud al universo ficcional planteado; además, encontramos que la predilección por construir a unos personajes mejor que otros, elemento tan característico de la narrativa matutiana, también está presente en esta novela.

¹³² Todo lo anterior perdería valor si en lugar de analizar la obra desde el enfoque teórico de Genette, lo hiciéramos desde el enfoque de Todorov, quien a este elemento del narrador lo denomina, según la traducción, como “mirada” o “visión” porque entonces dejaría de ser un filtro de la información del discurso del narrador, lo cual implicaría que no hay una intención de la autora al construir su relato de esta manera. Solamente se trataría de un elemento más que configura al narrador.

Por otra parte, encontramos que Ana María Matute compartía la misma visión de la literatura que uno de nuestros críticos, Jesús G. Maestro, quien plantea que la realidad y la ficción no están disociadas sino que se encuentran claramente entrelazadas. Esto se ve claramente en el discurso que la autora dio a su entrada en el Real Academia Española en el cual declaró que: “cuando en literatura se habla de realismo a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad porque, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de [ella]. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad”¹³³.

Retomar esta coincidencia para analizar la obra de Matute mostraría una nueva apreciación crítica de la obra considerada más “realista” de la autora, la cual fue calificada como defectuosa por la presencia de elementos poco “reales” tales como la imaginación, tal como lo mencionamos en el primer capítulo. Aspecto que sería interesante de analizar, pero dado que no es el objetivo del presente trabajo no fue abordado; sin embargo, puede considerarse para la elaboración de futuras investigaciones.

Olvidado rey Gudú constituye una fuente inagotable de análisis y no solamente desde la perspectiva que la abordamos, sino también desde otras muchas; por ejemplo, la temática, la simbólica, la intertextual (las distintas referencias a novelas de caballerías y cuentos de hadas), la intratextual (cómo el título cobra relevancia una vez que se ha leído la novela), etcétera; dejamos aquí estas reflexiones para quien le interese abordar y descubrir las miles de posibilidades que representa esta novela.

¹³³ Ana María Matute, “En el bosque” en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/academika03.htm



Fuentes

Fuentes

Directas

MATUTE, Ana María, *Olvidado rey Gudú*, Espasa, 1998, Madrid, p. 865

Citadas

AMADO DÁVILA, Gabriela Adilene. *Símbolos de la soledad en la novela Paraíso inhabitado de Ana María Matute*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, México, p.111 (tesis de licenciatura).

ARIAS CAREAGA, RAQUEL. "El caso de Ana María Matute" en *Escritoras españolas (1939-1975) Poesía, novela y teatro*, Ediciones laberinto, 2005, Madrid, p.99-104.

ARISTÓTELES. *Poética* [edición trilingüe por Valentín García Yebra], Gredos, 1999, Madrid, p. 126-335 (Biblioteca románica hispánica)

AYUSO PÉREZ, Antonio. "Los cuentos y artículos publicados en prensa de Ana María Matute" en ARIZMENDI MARTÍNEZ, Milagros y ARBONA ABASCAL, Guadalupe. *Letra de Mujer*, Editorial Laberinto, 1999, Madrid, p. 115-143.

_____. "Yo entré a la literatura a través de los cuentos" Entrevista con Ana María Matute en www.ucm.es/especulo/numero35/matute.html [consulta: 28 de agosto de 2011].

AYUSO VICENTE, María Consuelo, *et al. Diccionario de terminos literarios*, Ediciones Akal, 1990, Madrid, p. 256-257.

BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato*, Premia editora, 1991, México, p.7-39.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, 1998, México, p. 208-210.

_____. "II. Plano del discurso" en *Análisis estructural del relato (teoría y práctica)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, México, p. 85-194.

CURIEL RIVERA, Adrian. *Novela española y boom latinoamericano: hacia la construcción de una deontología crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, Mérida p. 434.

DE ASIS GARROTE, María Dolores. "Capítulo II: formas de comunicación y tipologías narrativas" en *Formas de comunicación narrativa*, Fundamentos, 1988, Madrid, p. 41-84

- DOLEZEL, Lubomir. "Mímesis y mundos posibles" [traducción Mariano Baselga] en *Teorías de la ficción literaria*, Arco libros, 1997, Madrid, p.69-94.
- . "Verdad y autenticidad en la narrativa " [traducción Mariano Baselga] en *Teorías de la ficción literaria*, Arco libros, 1997, Madrid, p. 95-122.
- DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. "El discurso de la ficción" en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, 1981, México, p. 301-305.
- ECO, Umberto. "El concepto de mundo posible" en *Teoría de la novela*. Antología de textos del siglo XX, Crítica, 2001, Barcelona, p.242-246.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Alianza editorial, 2008, Madrid, p. 411-412.
- FREIRE, Espido. "El trasgo" en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/perfiles_el_mundo.pdf [consulta: 21 de agosto de 2013]
- GARCÍA DE NORA, Eugenio. *La novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo II, Gredos, 1970, Madrid, p. 347
- _____. "Los mercaderes (Nota de una relectura)" en *Compás de Letras. Monografías de la literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio 1994, Madrid, p. 123-137.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. "Teorías de la ficción literaria: Los paradigmas" *Teorías de la ficción literaria*, Arco libros, 1997, Madrid, p. 11-40.
- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise. *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa, 1997, Madrid, p. 193.
- GENETTE, Gérard. "Discurso del relato" en *Figuras III* [traducción Carlos Manzano], editorial Lumen, 1989, Barcelona, p. 77-327 (Palabra crítica 10).
- _____. *Ficción y dicción* [traducción Carlos Manzano], editorial Lumen, 1993, Barcelona, p. 122.
- _____. *Nuevo discurso del relato* [traducción Marisa Rodríguez Tapia], Cátedra, 1998, Madrid, p.107 (Crítica y estudios literarios).
- HARSHAW, Benjamin. "Ficcionalidad y campos de referencia" en [traducción Eugenio Contreras] en *Teorías de la ficción literaria*, Arco libros, 1997, Madrid, p.123-157.
- KOJOUHAROVA, Stefka Vassileva. "La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra" en *Compás de Letras. Monografías de la literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio 1994, Madrid, p. 39-56.

- MAESTRO, Jesús G. *El concepto de la ficción en la literatura* (desde el materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea), Mirabel editorial, 2006, Pontevedra, p. 127 (Biblioteca Giambattista Vico 4).
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. "El acto de escribir ficciones" en *Teorías de la ficción literaria*, Arco libros, 1997, Madrid, p. 159-170.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. Ma. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*, Castalia, 1980, Madrid, p.469.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. Ma., SAINZ VILLANUEVA, Santos e YNDURÁIN, Domingo. "La novela" en *Historia y crítica de la literatura española*, VIII Época contemporánea 1939-1980, editorial Crítica, 1980, Barcelona, p. 318-361
- MATUTE, Ana María. "En el bosque" Defensa de la fantasía, discurso de ingreso a la Real Academia, 18 de enero de 1998, en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/akademica.htm [consulta: 21 de agosto de 2013]
- MIGNOLO, Walter. "Semantización de la ficción literaria" en *Teorías del texto e interpretación de textos*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, México, p. 163-211.
- MOIX, Ana María. "La 'akadémica' con ojos de niña" en www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/matute/perfiles_elperiodico.pdf [consulta: 10 de octubre de 2011].
- PAREDES, Alberto. *Las voces del relato*, Universidad veracruzana, 1987, Xalapa, p. 100.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva* (Estudio de teoría narrativa), Siglo XXI y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2010, México, p. 185.
- POZUELOS YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*, editorial Síntesis, 1993, Madrid, p.249 (Teoría y literatura comparada).
- PRADA OROPEZA, Renato. "El narrador y el narratario" en *La narratología hoy*, Editorial Arte y literatura, 1989, La Habana, p. 346-396.
- REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina M. *Diccionario de narratología* [traducción Ángel Marcos de Dios], ediciones Colegio de España, 1995, Salamanca, p. 96-98.
- RICOEUR, Paul. "Primera parte. El círculo entre narración y temporalidad" en *Tiempo y narración I* [Traducción Agustín Neira], ediciones Cristiandad, 1987, Madrid, p. 33-166.

- RÍOS MARTÍNEZ, Sandra Leticia. *Motivos religiosos y alusiones bíblicas en la trilogía Los Mercaderes de Ana María Matute*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007, México, p. 108 (tesis de licenciatura)
- RYAN, Marie-Laure. "Mundos posibles y relaciones de la accesibilidad: una tipología semántica de la ficción" [Traducción Antonio Ballesteros González] en *Teorías de la ficción literaria*, Arco libros, 1997, Madrid, p. 181-205.
- SAINZ VILLANUEVA, Santos. "La novela" en *Historia y crítica de la literatura española*, XIX Los nuevos nombres: 1975-1990, editorial Crítica, 1992, Barcelona, p. 249-284.
- SCHMIDT, Seigfried J. "La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura" [traducción Paloma Tejeda Caller] en *Teorías de la ficción literaria*, Arco libros, 1997, Madrid, p. 207-238.
- SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. I, Cátedra, 2001, Madrid, p. 553.
- _____. "La generación de 1950 o los niños de la guerra" en *La novela desde 1936 (Historia de la literatura española actual II)*, Alhambra, 1980, Madrid p. 200-210
- TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*, Premia Editora, 1991, México, p. 159-195.
- TORRENTE BALLESTER, G. *Literatura española contemporánea I*. Estudio crítico, Ediciones Guadarrama, 1963, Madrid, p. 3689-374.
- VALLS, Fernando. *La realidad inventada*. Análisis crítico de la novela española actual, Editorial Crítica, 2003, Barcelona, p. 322.
- VILLANUEVA, Dario, *et al.* "La nueva narrativa española" en *Historia y crítica de la literatura española*. XIX Los nuevos nombres: 1975-1990, editorial Crítica, 1992, Barcelona, p. 285-305.

Consultadas

- ATLEE, A. F. Michael. "El enigma de Ana María Matute" en *Explicación de textos literarios*, número 13 (1), 1984-1985, p. 35-42.

- ÁVILA ALDRETE, Ma. Margarita. *Cuentos infantiles de Ana María Matute*, Facultad de filosofía y Letras, UNAM, 1976, México, p.34 (Trabajo de titulación licenciatura).
- BERRETINI, Celia. "Los niños en la obra de Ana María Matute" en *Universidad de Antioquia*, número 153, abril-mayo 1963, p. 314-321.
- BOIX, Armando. "Comentario a *Olvidado rey Gudú*" en www.ttrantor.org/mul/s/stra0826.html [consulta: 16 de agosto de 2013].
- COVADONGA LÓPEZ, Raquel. "La memoria intradescriptiva: *El río*" en *Compás de Letras, Monografía de literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio de 1994, Madrid, p. 205-214.
- FLORES-JENKINS, Raquel G. "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute" en *Explicación de textos literarios*, número 3 (2), 1975, p. 185-190.
- FUENTES, Víctor. "Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute" en *Revista Nacional de Cultura*, 25 (160), 1963, p. 83-88.
- GÓMEZ GIL, Alfredo. "Ana María Matute (n. en B[arcelona], 1926)" en *Cuadernos americanos*, 178:5 (sep.-oct. 1971), p. 250-254.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, María Teresa. *El trauma de la guerra civil en Ana María Matute*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1985, México, p. 88 (tesis de licenciatura).
- ISER, Wolfgang. "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" [traducción Paloma Tejeda Caller] en *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, 1997, Madrid, p. 43-65.
- JONES, Margaret W. "Antipathetic Fallacy: The Hostile World of Ana María Matute" en *Kentucky Foreign Language Quarterly*, tomo XIII, 1967, p. 5-16.
- _____. "Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute" en *Hispania*, volumen LI, número 3, 1968, p. 416-423.
- LARA GARCÍA, Antonio y MARTÍNEZ, Pilar. "Contrapás" en *Compás de Letras, Monografía de la literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio 1994, Madrid, p. 287-295.
- MAESTRO, Jesús. *La academia contra Babel*. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea, Mirabel editorial, 2006, Pontevedra, p. 101 (Biblioteca Giambattista Vico 1).

- _____. *¿Qué es literatura? Y cómo se interpreta desde el materialismo filosófico como teoría de la literatura*, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, Pontevedra, p. 109 (Biblioteca Giambattista Vico 7).
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón. "Novela y cuentos" en *Ínsula*, año XVII, número 186, 1962, p.4.
- MARTÍN, Rebeca. "Los niños tontos e Historias de Artámila, Ana María Matute" en *Quimera: Revista de literatura*, número 242-243, 2004, p.60-61.
- MAS, José. "La sombra incendiada. *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute" en *Compás de Letras, Monografía de la literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio 1994, Madrid, p. 89-109.
- NICHOLS, Geraldine C. "Creced y multiplicar: niños y números en *Algunos muchachos* de Ana María Matute" en *Compás de Letras, Monografía de la literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio 1994, Madrid, p.215-228.
- NIEVES ALONSO, María. "Partir, defender y callar: Tres posibilidades de conclusión en la novela española contemporánea" en *Atenea*, número 448, 1983, p. 101-124.
- OCHANDO AYMERICH, Carmen. "Ana María Matute, nada mejor que contar historias" en *Quimera*, número 123, 1994, p. 36-37.
- PALOMO, María del Pilar. "El paraíso perdido" en *Mercurio*, 100, 2008, p.8-9.
- PÉREZ ABELLÁN, María Encarnación. "II.3.6 *Olvidado rey Gudú*, Ana María Matute (1996) Novela de caballerías a la moderna" en *Romance vs novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: Morsamor (1899) a Olvidado rey Gudú (1996)*, en www.tdx.cat/bistream/handle/10803/97286/TMEPA.pdf?sequence=1 [consulta 5 de noviembre de 2014].
- PÉREZ BUCIO, María Alejandra. *El mundo de la infancia en Olvidado rey Gudú de Ana María Matute*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005, México, p. 190 (tesis de licenciatura).
- PÉREZ, Janet. "'Olvidado rey Gudú' de Ana María Matute" en *Hispania*, volumen 81, número 1, marzo 1998, p. 121-122.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*, Siglo XXI y Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2001, México, p.248.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. "La obra narrativa de Ana María Matute" en *Compás de Letras, Monografía de la literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio 1994, Madrid, p. 57-75.

- RICOUER, Paul. "Configuración del tiempo en el relato de ficción" en *Tiempo y narración II* [traducción Agustín Neira], Siglo XXI editores, 2008, México, p. 377-627.
- RUIZ GUERRERO, María Carmen. "Humanismo y cuento de hadas en Ana María Matute: *Olvidado rey Gudú y Aranmanoth*" en jardinumbrio.jimdo.com/investigacion/ [consulta 16 de agosto de 2013].
- SAVARIEGO, Berta. "La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana María Matute" en *Explicación de textos literarios*, número 13 (1), 1984-1985, p. 59-65.
- SCALIA, Giovanna. "Una perspectiva de la guerra civil española: conflictualidad y amonestación en *Los mercaderes* de Ana María Matute" en http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/19/I_29.pdf [consulta 1 de septiembre de 2011]
- SCOTT DOYLE, Michel. "Entrevista con Ana María Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia" en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, número 10 (1-3), 1985, p. 237-247.
- SOLDEVILA, Ignacio. "Bajo los velos de la fantasía. La hermosa cobertura para una mirada demoledora" en *Quimera*, número 15, febrero de 1997, Barcelona, p.62-66.
- SUÁREZ DÍEZ, José María. "La cosmología medieval como modelo/rito narrativo en la novela de Ana María Matute 'Olvidado rey Gudú'" en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario16/Sem090128_Suarez [consulta 16 de agosto de 2013].
- VELASCO, Lola. "Contra el olvido" en *Literatura española*, número 3, 1997, s/p.
- ZAMORA, Miguel A. "Los ecos de una guerra en *Los hijos muertos*" en *Compás de Letras, Monografía de la literatura española*, número 4, Universidad Complutense, junio 1994, Madrid, p. 110-112.



Anexos

ANEXOS

ANEXO 1 Obra de Ana María Matute¹³⁴

I. Novelas

- 1948.- *Los Abel*, Barcelona, Destino (finalista Premio Nadal 1947)
- 1953.- *Fiesta al Noroeste*, Madrid, Afrodasio Aguado (Premio Café Gijón 1952)
- 1954.- *Pequeño teatro*, Barcelona, Planeta (Premio Planeta)
- 1955.- *En esta tierra*, Barcelona, Éxito
- 1958.- *Los hijos muertos*, Barcelona, Planeta (Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes y Premio de la Crítica)
- 1960.- *Primera memoria*, Barcelona, Destino (Premio Nadal 1959)
- 1964.- *Algunos muchachos*, Barcelona, Destino
- 1964.- *Los soldados lloran de noche*, Barcelona, Destino (Premio Fastenrath de la Real Academia Española 1969)
- 1969.- *La trampa*, Barcelona, Destino
- 1971.- *La torre vigía*, Barcelona, Lumen S.A.
- 1977.- *Los mercaderes*
1993. *Luciérnagas*, Barcelona, Destino (semifinalista del Premio Nadal¹³⁵ en 1949)
- 1996.- *Olvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa Calpe (Premio de RNE Ojo Crítico Especial 1997)
- 2000.- *Aranmanoth*, Madrid, Espasa Calpe
- 2001.- *En el tren*
- 2008.- *Paraíso inhabitado*, Madrid, Espasa Calpe
- 2014.- *Demonios familiares*, Barcelona, Destino (póstuma)

II. Cuentos

- 1953.- *La pequeña vida*, Madrid, Tecnos
- 1956.- *El país de la pizarra*, Barcelona, Molino

¹³⁴ Para elaborar este listado nos basamos en la información recabada en www.bibliotecaspublicas.es/bpz/publicaciones/matuteimprimir.pdf, www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/matute_ana_maria_1.htm, http://www.ecured.cu/index.php/Ana_María_Matute#Libros_traducidos_por_la_autora (consultados el 6 de octubre de 2015) y, Amado Dávila, Gabriela Adilene. *Símbolos de la soledad...* p. 109-111.

¹³⁵ Debido a la censura impuesta durante el franquismo no pudo ser publicada hasta esta fecha. Para mayor información véase la nota número 7.

1956.- *El tiempo*, Barcelona, Mateu

1956.- *Los niños tontos*, Barcelona, Arión

1960.- *Paulina, el mundo y las estrellas*, Barcelona, Garbo

1961.- *A la mitad del camino*, Barcelona, Rocas

1961.- *El arrepentido*, Barcelona, Rocas

1961.- *El caballito loco*, Barcelona, Lumen S.A.

1961.- *El saltamontes verde*, Madrid, Lumen S.A.

1961.- *Historias de la Artámila*, Barcelona, Destino

1961.- *Libro de juegos para los niños de los otros*, Barcelona, Lumen S.A.

1961.- *Tres y un sueño*, Barcelona, Destino

1962.- *Caballito loco. Carnavalito*, Barcelona, Lumen S.A.

1963.- *El Río*, Barcelona, Argos

1965.- *El polizón del Ulises*, Barcelona, Lumen S.A. (Premio Nacional de Literatura Infantil Lazarillo)

1972.- *Carnavalito: El aprendiz*, Barcelona, Lumen S.A.

1983.- *Sólo un pie descalzo*, Barcelona, Lumen S.A. (Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 1984)

1990.- *La virgen de Antioquía y otros relatos*, Barcelona, Mondadori

1991.- *El árbol de oro y otros relatos*, Madrid, Bruño

1993.- *De ninguna parte*, Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles (Premio del concurso Antonio Machado de Narraciones Breves)

1993.- *Leyendas apócrifas*

1994.- *La oveja negra*, Barcelona, Destino

1995.- *El verdadero final de la bella durmiente*, Barcelona, Lumen S.A. (Premio Ciudad de Barcelona 1996)

1995.- *Ume ergelak*, Bilbao, Desclée De Brouwer

1996.- *Casa de juegos prohibidos*, Madrid, Espasa

1996.- *Cuaderno para cuentas*, Barcelona, Anagrama

1998.- *Cuentos del mar*, Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa

1998.- *Los de la tienda; El maestro; La brutalidad del mundo*, Barcelona, Plaza y Janes

- 2000.- *Todos mis cuentos*, Barcelona, Lumen S.A.
2002.- *Cuentos de infancia*, Madrid, Martínez Roca
2003.- *Tolín*, Madrid, Iberautor
2010.- *La puerta de la luna. Cuentos completos*, Barcelona, Destino
2011.- *Las Artámilas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica
2011.- *Una estrella en la piel y otros cuentos*, Madrid, Bruño

III. Ensayos

- 2004.- *Suiza y la migración: una mirada desde España*, Madrid, Imagine ediciones

IV. Prólogos

- 1973.- Andersen, Hans Christian, *La sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza
1998.- Gala, Antonio, *El corazón tardío*, Barcelona, Círculo de Lectores
2005.- López Narváez, Concha, *Andanzas de don Quijote y Sancho*, Madrid, Bruño

V. Traducciones

- 1969.- Lionni, Leo, *Frederick*, Barcelona, Lumen
1979.- Grimm, Wilhelm, *A pillo, pillo y medio*, Barcelona, Instituto Parramón
1979.- Esopo, *El zorro que perdió la cola*, Barcelona, Instituto Parramón
1979.- Twain, Marc, *Historia del pequeño Esteban Girard*, Barcelona, Instituto Parramón
1979.- Boulanger, Daniel, *La gallina ha encontrado un cornetín*, Barcelona, Instituto Parramón
1979.- Andersen, Hans Christian, *La vendedora de cerillas*, Barcelona, Instituto Parramón
1979.- Sebillot, Paul, *Por qué la mar es salada*, Barcelona, Instituto Parramón
1982.- Lionni, Leo, *Nadarín*, Barcelona, Lumen

ANEXO 2 Distinciones y premios otorgados a Ana María Matute¹³⁶

1993.- Letras de Oro de la Universidad de Miami

1996.- Ingreso a la Real Academia Española de la Lengua (ocupó el asiento K)

1996.- Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes

1997.- Pluma de Plata (Club de la Escritura)

1997.- Homenaje en la Feria del Libro de Madrid

1997.- Premio de la Hispanidad

1999.- Colegiada de Honor del colegio Oficial de Doctores y licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Castilla-La Mancha

2000.- Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo

2000.- Pluma de Oro de Club de la Escritura

2001.- Medalla Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo

2001.- Premio “Ciudad de Alcalá” de las Artes y las Letras (Ayuntamiento de Alcalá de Henares y la Fundación Colegio del rey)

2001.- Medalla de Oro al Mérito Artístico del Ayuntamiento de Barcelona

2005.- Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid

2006.- Premio Terenci Moix

2007.- Premio Nacional de las Letras Españolas

2008.- Premio Extremadura a la Creación a la Mejor Trayectoria Literaria de Autor Iberoamericano

2008.- Quijote de las Letras Españolas

2009.- Premio Creu De Sant Jordi

2010.- Premio Extraordinario Averroes de Oro Ciudad de Córdoba a las Letras

2010.- Premio de Literatura en Lengua Castellana “Miguel de Cervantes”

2011.- Premio Crítica de la Feria del Libro de Bilbao

2011.- Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo

2012.- Premio Ondas Mediterráneas Mención Especial RIET

Miembro honoraria de la Hispanic Society of America

¹³⁶ Para elaborar este listado nos basamos en la información recabada en http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/matute_ana_maria_premios.htm y www.ecured.cu/index.php/Ana_María_Matute#Otras_distinciones (consultados 6 de octubre de 2015). Los premios que le fueron otorgados por alguna de creaciones narrativas fueron consignados en el anexo I delante de la obra, entre paréntesis.

Miembro honoraria de la Association of Teachers of Spanish and Portuguese
Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad de León

ANEXO 3 Ejemplo de una unidad de análisis

Esta unidad de análisis es una muestra que ejemplifica las características presentes en todas las demás. La seleccionamos gracias a su breve extensión, recordemos que otras pueden tener una extensión de varias páginas. Como puede observarse está presente el mayor espacio entrelíneas que señalábamos. Además en la imagen podemos apreciar la numeración cardinal de la que hicimos mención.

ción y entusiasmo, y brindaron por la Gloria de Olar, del Rey, y de cada uno de ellos en particular.

De tarde en tarde, Ardid enviaba a Gudú un emisario que, más o menos discretamente, indicaba al Rey la conveniencia de no descuidar sus obligaciones conyugales. Y aunque con cierta desgana, éste obedecía a su madre, pues la tenía por muy buena consejera.

El Rey hacía frecuentes visitas a Olar, pero no tardaba más de dos días en regresar a las Tierras Negras, Castillo Negro y Corte Negra, allí donde su gente, y su vida, en suma, le aguardaban y retenían con lazos mucho mayores que una esposa, una madre y una Corte que poco o nada ocupaban su mente.

3

3