



Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli | ISSN 2316-1663 | V.2, N.1 | Jan. Jun. 2013

OBJETOS SIMBÓLICOS NA NARRATIVA DE ANA MARÍA MATUTE



OBJETOS SIMBÓLICOS EN LA NARRATIVA DE ANA MARÍA MATUTE

XIAOJIE CAI
CAPITAL NORMAL UNIVERSITY, CHINA.
ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, ESPAÑA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 16/07/2013 • APROVADO EM 08/08/2013

Abstract

En este artículo se reseña el simbolismo personal que elabora Ana María Matute sobre objetos cotidianos y materiales. Por medio del análisis de la caracterización que transmiten imágenes como la isla, el muñeco, el teatro de marionetas, el fuego, la torre y la piedra azul, se realiza una sistematización del simbolismo en la narrativa de Matute y se revela una faceta fundamental y novedosa de la poética de la escritora.

Resumo

Neste artigo, está esboçado o simbolismo pessoal que faz Ana Maria Matute em objetos cotidianos e materiais. Através de análise da caracterização que transmitem imagens como a ilha, o boneco, o teatro de bonecos, o fogo, a torre e a pedra azul, está realizada uma sistematização de simbolismo na narrativa de Matute e revela uma faceta fundamental e novel da poética da escritora.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Ana María Matute, Simbolismo, Metáforas, Alegorías, Objetos Materiales.

PALAVRAS CHAVE: Ana María Matute, Simbolismo, Metáforas, Alegorías, Objetos Materiais.

Texto integral

El lenguaje narrativo que utiliza Ana María Matute es rico en metáforas, alegorías y símbolos. En su obra, las alusiones a objetos cotidianos y materiales transmiten un carácter simbólico personalizado y poco común, que no sólo sirve para formar parte de la construcción del mundo literario sensorialmente importante, sino que también cumple funciones estratégicas. En el presente ensayo pretendemos hacer un análisis completo de los objetos simbólicos más representativos en la narrativa de la escritora.

Entre los muchos objetos simbólicos que inventa Matute, algunas imágenes aparecen en toda la narrativa como las de la isla y el fuego; otras se ven principalmente en la primera etapa, pero lo hacen de forma recurrente, por ejemplo el muñeco y el teatro de marionetas; otras no son tan notables en la primera fase, pero logran un significado nuevo y desempeñan una función clave en la estructuración novelesca de ciertas obras fantásticas de la segunda etapa, como sucede con la torre en *La torre vigía* y con la piedra azul en *Olvidado Rey Gudú*.

1 LA ISLA

La isla es una imagen muy recurrente en toda la narrativa de Matute. Aparte del sentido metafórico de soledad y de aislamiento individual, como sucede en *Primera memoria*, cuando el narrador se refiere a la situación marginada de la familia de Manuel Taronjé—«Ellos eran como otra isla, sí, en la tierra de mi abuela» (Matute, 1999: 43)—; o en *La trampa*, donde simboliza la soledad de casi todos los personajes de la novela, observamos que en la mayoría de los casos, la isla está descrita como un objeto simbólico que representa las mismas cualidades de la infancia. Es decir, la isla en sí misma es un símbolo materializado del periodo infantil, como ha señalado la autora en una entrevista:

Puede permanecer en cierta manera algo que lo que fue aquel niño, pero el niño deja de existir, desaparece. La infancia es como una isla. Yo me pregunto: «¿Dónde estarán esos niños?» Siempre he dicho que los adolescentes tienen la mirada perdida, que no es más que el reflejo de lo que queda de su niñez. No saben cómo emprender el viaje hacia el continente desconocido que es el mundo de los adultos; no saben hacia dónde han de dirigirse (Gazarian-Gautier, 1997: 32).

La imagen de la isla transmite principalmente dos características de la infancia, que son, en cierto sentido, contradictorias. Primero, con su naturaleza apartada e independiente, la isla es considerada como una especie de paraíso o refugio donde se abrigan las fantasías e imaginaciones infantiles. Por ejemplo, la isla de Santa Catalina en *Primera memoria* es el lugar secreto donde Borja y Matia depositan sus «tesoros» de la infancia, y también el lugar donde los niños se refugian de la vida aburrida y asfixiante de los adultos.

De forma contradictoria, la misma imagen también transmite las ideas de inaccesibilidad, incomunicación e irreconciliación del periodo infantil, en contraposición con el orden de los adultos. En el cuento «La isla» de *Tres y un sueño* se observa una buena manifestación de esta característica, donde la isla de Perico, símbolo fantástico de la eternidad infantil, tiene un carácter flotante, –un estado inestable que dificulta el acceso de los demás–, y no puede ser comprendido desde el criterio general de los adultos: «Vamos, Aya, ven pronto, no seas pesada: mi isla no tiene mucha paciencia. Fui navegando por todas las costas y quise invitar a mucha gente; [...] Pero ellos no entendían, y decían sólo: <Hay temporal>» (Matute, 1999: 70-71).

En este sentido, la isla como un espacio simbólico que materializa el periodo infantil, representa su carácter cerrado en contraposición con el «continente», que es la expresión metafórica que hace referencia a la vida o al mundo de los adultos. Según el criterio de Matute, la pérdida de la infancia convierte a sus personajes en «náufragos» porque, situados en la transición de la adolescencia a la madurez, experimentan sentimientos de carencia, confusión, o incluso repugnancia hacia el futuro, como náufragos arrojados de la isla de la infancia: «[Los adolescentes] Tienen mirada de náufrago. Les han arrojado de la isla, de la infancia. Van hacia el continente. Van nadando, ven una playa con una selva. No saben... ¡Qué miedo! ¡A lo mejor hay caníbales...!» (Farrington, 2000: 77).

Algunas alusiones a la isla en *Olvidado Rey Gudú* también son representativas de este aspecto. La isla de Leonia, símbolo de «los sueños, lo imposible y la mentira» (Matute, 1996: 55), se describe al principio, –desde el punto de vista de la niña Ardid–, como un lugar de singular hermosura: «una isla de un verde esmeralda y giraba sobre sí misma, lentamente» (p. 106), que supone una ilusión idealizada en contraste con la miserable realidad en la que se encuentra la niña, y un tinte fantástico y poético se percibe en la narración.

Sin embargo, el brusco viraje del tono narrativo tiene lugar cuando Ardid, –ya adulta–, pisa ese espacio personalmente, y el mensaje simbólico cambia de lo positivo a lo negativo. La isla deja de ser la representación del encuentro, el sueño y la perfección, y pasa a revelar la pérdida y la carencia con la manifestación de la parte oculta y oscura del lugar:

Allí no había ancladas naves, suntuosas y doradas, ni vestigios de fiestas ni placer. Un espectáculo desolado, desierto y reseco se ofrecía a sus ojos. Y el sol naciente únicamente arrancaba destellos a un suelo recoso, sembrado de cascotes; trozos de loza o

mosaicos que algún día fueron hermosos; trozos de espejo roto, que a los primeros rayos del día semejaban estrellas efímeras, fugaces (p. 555).

Y la predicción por parte de la Reina Leonia sobre la inevitable desaparición de la isla añade el tinte apocalíptico. La alegría efímera y falsa es sustituida por la tristeza y el pesimismo. El verdadero aspecto desolado y abandonado de la isla representa la destrucción del paraíso imaginario, así como la fragilidad y la falsedad del recuerdo infantil frente a la realidad y el irreversible transcurso del tiempo.

En la misma novela, otra referencia a la isla con motivo simbólico de la infancia como círculo cerrado se asocia con la muerte del hijo primogénito de Gudú –el Príncipe-oscuro: Gudulín–. El niño, tras la muerte, se convierte en una isla flotante por encima del mar: «Y lo llevó con él, y lo hizo isla: pero isla sin raíces, flotante como una nave que surca, sin parar, todos los mares del mundo» (p. 724), en lo que es un obvio símbolo de la soledad infantil y su imposibilidad de incorporación al orden normal: «Y desde entonces, Gudulín-isla navega y navega, tan solitario como fuera en su vida de niño» (ibídem).

2 EL MUÑECO

El muñeco es una imagen frecuentemente mencionada en la primera etapa literaria de Ana María Matute. En algunas de las primeras novelas, la autora alude a ello como una metáfora de la impotencia del hombre ante el destino incontrolado de la vida. En *Pequeño teatro*, este tipo de referencias son abundantes, e incluso excesivas. En *Los Abel* también se pueden encontrar alusiones semejantes, pero desde *Primera memoria* el muñeco empieza a presentarse como una imagen estrechamente vinculada a la infancia.

En *Primera memoria* el muñeco Gorogó es una presencia de carácter autobiográfico, ya que el padre de la autora le compró a ésta un muñeco con el mismo nombre cuando todavía era una niña. En la novela la niña Matia se identifica con el muñeco Gorogó, lo lleva a todas partes, y lo considera una especie de apoyo espiritual. Bajo la presión asfixiante de un orden externo desagradable, la niña imagina al muñeco como un interlocutor ideal a quien contarle secretamente sus opiniones sobre la angustia y la injusticia del mundo de los adultos: «No es eso, ya no duermo abrazada a Gorogó –en realidad no dormí nunca con él, sólo con un oso que se llamaba Celín–. Éste es para otras cosas; para viajar y contarle injusticias. No es un muñeco para quererle, estúpida» (Matute, 1999: 129).

En este sentido, el muñeco Gorogó transmite un mensaje simbólico importante, relativo a la descripción del mundo interior de la niña. La protagonista infantil sufre en el entorno adulto que le resulta desagradable, mientras observa y reflexiona sobre los acontecimientos que le toca experimentar. Gorogó es una manifestación materializada de este juicio infantil, caracterizado por lo parcial, lo singular y lo rebelde.

De igual manera, la pérdida del muñeco al final de la novela es paralela a la desilusión y al fracaso infantil, y simboliza el sometimiento de la protagonista a un pesimismo absoluto.

En el cuento «La rama seca», «Pipa» –el muñeco rústicamente fabricado por la niña protagonista – tiene una función semejante. La niña también inventa diálogos con el muñeco, lo toma como dialogante imaginario, y se revela así la sutileza y la melancolía interiores.

Otro ejemplo imprescindible es el muñeco Tumbuctú en «La oveja negra». Confeccionada también por la protagonista, Tumbuctú es como un eje estructural que enlaza los episodios fantásticos de la niña, así como el medio por el que se realiza la incursión de lo fantástico en la realidad.

El tema central es indudablemente la búsqueda del muñeco perdido, cuya imagen se mantiene inaccesible en todo el texto. ¿Qué simbolismo transmite por medio de las incesantes alucinaciones sobre la reaparición y la inaccesibilidad final?

Indudablemente, Tumbuctú tiene un simbolismo vinculado con la infancia, o el «no abandono de la niñez», de acuerdo con Raquel Gutiérrez Estupiñán (2000: 293). Según la lógica percibida en este cuento, sólo a través del juicio infantil se puede percibir la verdadera felicidad –la confección y disfrute del muñeco–, pero una vez pasado ese periodo –simbolizado por la destrucción de Tumbuctú–, a pesar de los esfuerzos, sigue siendo algo irreversible e imposible de recuperar –manifestado por las repetidas alucinaciones de Tumbuctú y el fracaso de la heroína de alcanzarlo.

Sobre la imagen del muñeco, es interesante mencionar el cuento «El niño que encontró un violín en el granero» de *Los niños tontos*. Es un relato corto con argumento muy sencillo: cuando el niño Zum-Zum encuentra un día en el granero un violín y lo toca un hermano suyo, él se convierte en un muñeco.

A pesar del argumento aparentemente absurdo y disparatado, lo que nos llama la atención es la reacción de la gente frente a la transformación del niño:

Todos miraron al niño tonto. Estaba en el centro del patio, con sus pequeños labios duros y rosados, totalmente cerrados. El niño levantó los brazos y cada uno de sus dedos brillaba bajo el pálido sol. Luego se curvó, se dobló de rodillas y cayó al suelo. [...] –¡Oh! –dijeron todos, con desilusión–. ¡Sí no era un niño! ¡Si sólo era un muñeco! Y lo abandonaron. El perro lo cogió entre los dientes, y se lo llevó, lejos de la música y del tonto baile de la granja (Matute, 1992: 40-41).

La reacción de los familiares ante la transformación del niño hace recordar a la novela de Kafka *La metamorfosis*. Ante el fenómeno sobrenatural del cambio físico del hijo, la gente lo acepta con una actitud curiosamente tranquila. En vez de experimentar asombro sienten «desilusión», y precisamente por medio de esta actitud percibimos la intención metafórica de revelar la indiferencia del ser

humano y la completa ignorancia de los adultos sobre el mundo de los niños. De manera que a través de la figuración de un muñeco metamorfoseado, la escritora logra descifrar un fenómeno ético y moral de una forma visual y expresionista.

3 EL FUEGO

En una entrevista realizada por Alicia Goicoechea Redondo (1994: 22), Ana María Matute señala que uno de los propósitos de sus obras consiste en despertar la inquietud: «Yo no escribo para divertir, escribo para inquietar y con la literatura que me siento afín es con la que me inquieta, con la que rompe el conformismo». Efectivamente, a la escritora le interesa más la exteriorización de la parte oscura, deformada pero potencial del mundo psicológico de sus personajes, y en muchas de sus obras suele establecer un ambiente, o crear unos escenarios de carácter bien tremendista, bien sonámbulo, bien surrealista, que despiertan una sensación inquietante en el lector. La imagen del fuego constituye un elemento importante en los textos destinados a producir este efecto. Se puede entender como un símbolo siempre asociado con el mal, ya que por medio de la referencia al fuego se realiza la descripción vívida de las emociones humanas más negativas –la inquietud, la irracionalidad o la insensatez–, mientras esta misma imagen también se relaciona con episodios destructivos como el incendio y la muerte.

Las alusiones al fuego en la obra matutiana suelen asociarse con un tinte tremendista y expresionista. En el cuento «Algunos muchachos», el fuego forma parte de lo inconsciente del niño, que perturba el sueño del protagonista. El fuego que «ardía y mugía siempre, debajo de la tierra» (Matute, 1994: 35) simboliza indudablemente la inquietud potencial de la mente infantil, y la imagen del caballo que arde, moribundo, es como una manifestación del sufrimiento del espíritu infantil, oprimido y ahogado, y el estallido irracional de rebeldía:

[y] fue entonces cuando lo vio, para no olvidarlo nunca, al caballo, saltando la cerca, enteramente encendido, la crin con todas sus llamas al cielo. Huía a favor del viento, y el viento acrecía el fuego, y allí, bajo su ventana de persianas azules le vio abrasarse, las pezuñas en alto, el relincho partiendo la noche (p. 35-36).

Escenarios semejantes del fuego como exteriorización de la inquietud juvenil se ven en otros cuentos, como «El incendio» de *Los niños tontos*, «Muy contento» de *Algunos muchachos* y «El incendio» de *Historias de la Artámila*. Entre ellos, «El incendio» de *Los niños tontos* es un cuento surrealista bastante especial. Percibida una belleza extraordinaria, impresionista, aunque tal vez de forma extraña, la escritora presenta un dibujo impresionista del fuego y de la muerte con pocas palabras:

El niño tenía los ojos irritados de tanto blanco, de tanto sol cortando su mirada con filos de cuchillo. Los lápices del niño eran naranja, rojo, amarillo y azul. El niño prendió fuego a la esquina

con sus colores. Sus lápices –sobre todo aquel de color amarillo, tan largo– se prendieron de los postigos y las contraventanas, verdes, y todo crujía, brillaba, se trenzaba. Se desmigó sobre su cabeza, en una hermosa lluvia de ceniza, que le abrasó (Matute, 1992: 25).

La mezcla de diversos colores constituye la imagen principal que transmiten las palabras, como si formaran parte de una pintura en la que el fuego interviene para añadir un color más fuerte, el rojo, y agudizar el tinte más grotesco, ya que trae consigo la muerte.

Tal manifestación destructiva y negativa del fuego –el incendio– se ve en muchos textos matutianos. La descripción de un desorden caótico causado por el incendio se encuentran en *Los Abel*, «Cuaderno para cuentas», «El incendio» de *Historias de la Artámila*, y «Algunos muchachos», por mencionar los más representativos.

Hay que señalar que las obras matutianas arriba mencionadas están escritas mayoritariamente en los años sesenta del siglo XX, época en que la preocupación por el dolor del pueblo, que se encuentra en momentos difíciles como consecuencia de la Guerra Civil, sigue siendo uno de los temas más importantes en la literatura española del momento. En este contexto, es natural deducir que la repetida mención al desorden colectivo, producido por el incendio, transmite un mensaje profundo: más que su significado literal, el incendio es un símbolo de la fuerza negativa y destructiva de forma abstracta. Lo que realmente intenta revelar la autora es la fragilidad, la desorientación y el caos de una colectividad ante los sucesos desastrosos, que implican las consecuencias de la Guerra Civil española. En este sentido, la focalización en la situación caótica del incendio supone una revelación análoga del sufrimiento colectivo, al tiempo que una protesta anti-bélica se deja percibir de forma no obvia.

Si observamos las técnicas utilizadas, encontramos que Matute siempre trata de revelar algo más profundo por debajo del caos superficial. Por ejemplo, en «El incendio» de *Historias de la Artámila* se destaca el problema de la pobreza y la miseria de los habitantes por medio de la descripción del escenario del fuego:

El incendio se alzó rozando las primeras luces del alba. Salieron todos gritando, como locos. Iban medio vestidos, con la ceniza del alba en las caras aún sin despintar, porque el cansancio y la miseria son enemigos de la higiene (Matute, 1999: 14).

Y en *Los Abel*, la autora centra la narración en mostrar la indiferencia y la pérdida de juicio del ser humano ante el terror producido por los sucesos: «Se empujaban, y se pisoteaban, y no hacían caso de sus hijos pequeños» (Matute, 1998: 199).

Además, cabe mencionar que la escritora no sólo se preocupa de mostrar el efecto visual del incendio, sino que también añade un efecto sonoro en la

referencia a las campanadas de la iglesia, como sucede en «Algunos muchachos»: «En sueños, recordaba la campana que estallaba por el cielo, los gritos y las gentes corriendo hacia los pozos» (p. 35); en «El incendio»: «La campana del pueblo, allá, sonaba, sonaba» (p. 14); así como en *Los Abel*: «Se quedó la noche herida por el sonido angustiado y palpitante de aquellas voces» (p. 117); «A medida que nos aproximábamos a él, íbamos conociendo más y más aquel rumor extraño que escapaba de la aldea. Habían callado, en cambio, las campanas» (pp. 117-118). Indudablemente, esta referencia acústica contribuye a enfatizar la inquietud colectiva, al tiempo que subraya el efecto trágico y apocalíptico.

Con respecto a la descripción del fuego, hay otro escenario insoslayable que es el episodio de quemar vivo a un hombre. Como una de las ideas más habituales y básicas de la literatura apocalíptica, la referencia a esta forma de condena aparece en «El rey de los zennos», *La torre vigía*, *Aranmanoth* y *Olvidado Rey Gudú*. Un tinte terrorífico y grotesco así como un lenguaje expresionista son compartidos en las descripciones alusivas.

En «El rey de los zennos», el fuego simboliza la represión hostil y asfixiante de la sociedad, y la resurrección reiterada del protagonista en el fuego afirma la identidad divina y sobrenatural del personaje Ferbe, símbolo de la figura divina y conecedor de la existencia de un orden primitivo y sobrenatural superior, ya que según los estudios simbólicos, «atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana» (Cirlot 2001: 216).

El cruel escenario de la condenación se revela de forma gótica:

Hacia las once de la mañana Ferbe ardía. Su cuerpo prendió con gran esplendor, un brillo blanco le consumió antes que a sus compañeros, y no dio muestras de dolor ni espanto. A las dos de la tarde un olor a carne quemada invadía toda la ciudad, una especie de niebla, negra y grasa, se pegaba a las paredes de las casas, a los árboles y a las ropas de las gentes (p. 121).

Aparte del protagonista Ferbe, la muerte de la novia también está asociada con el fuego: ha sido quemada viva. La anécdota enfatiza el simbolismo destructivo del fuego, y agudiza el tinte misterioso del ambiente novelesco:

La víspera de la boda, Ferbe apiló un alto montó de leña, en la playa. Neila le miraba, pensativa. Ferbe prendió una hermosa hoguera: pero el humo que brotaba era negro, espeso y graso. La vista de aquel humo llenó de temor a Neila. Ferbe fue acercándose a ella, con las manos extendidas. Entonces Neila se apercibió de que las manos de Ferbe resplandecían, como si tendiera hacia ella dos antorchas. Neila enmudeció de terror, pero más fuerte que su voluntad era el deseo de abrazarle, y prendieron sus ropas, y ardió viva, gritando, hacia el mar (p. 129).

En *La torre vigía y Aranmanoth*, el fuego se presenta de forma semejante. El «árbol del fuego» que presencia el protagonista anónimo de *La torre vigía* y la visión onírica de quemar viva a una muchacha ante el Árbol Señor del Bosque –el Árbol de la Vida en *Aranmanoth*, coinciden en exteriorizar analógicamente la parte cruel y perversa de la naturaleza humana.

En *Olvidado Rey Gudú* el incendio es un símbolo tanto de renovación como de destrucción. La memoria de Sikrosio sobre el torreón ardiente, como manifestación del deseo de conquista del personaje, sirve como indicio de una nueva era, mientras la muerte de la reina Ardid –que también es quemada viva en la torre donde está encerrada– es el episodio que sirve de profecía de la inevitable destrucción del Reino o, como señala Anne Elizabeth Hardcastle (1999: 109), simboliza «the loss of the last possibility for salvation».

4 EL TEATRO DE MARIONETAS

Otro objeto imprescindible, aunque ya ha sido bastante comentado, es el teatro de marionetas o el carro del titiritero, imagen inspirada en la propia experiencia de Ana María Matute. Aunque el mensaje simbólico que transmite este objeto ha llamado la atención de varios críticos durante los años sesenta y setenta del siglo pasado –en los ensayos de Raquel Flores-Jenkins y Janet Díaz por ejemplo–, hacemos de él un breve resumen para complementar la sistematización.

Por medio del tema del carro de titiriteros se pueden percibir huellas de los elementos autobiográficos de la escritora, ya que el teatro supone una de las diversiones más importantes en el recuerdo matutiano de la infancia, algo que la fascinó profundamente. La propia Ana María Matute alude a esta fascinación en la entrevista que le hizo Claude Couffon en el año 1961:

Siempre pensé en que sería escritora, pero confieso que durante un tiempo mi gran ilusión hubiera sido poder llegar a ser payaso. ¡Cómo influyeron para esto los carros de titiriteros que llegaban al pueblo! Cada vez que oigo la trompeta y el tambor, tal como se anunciaban ellos, siento en la espalda el mismo cosquilleo de entonces. Todos los seres que salen a un escenario que cuentan historias que representan algo, me han fascinado (Winecoff Díaz, 1968: 143).

Alusiones a este objeto se encuentra principalmente en la primera etapa matutiana, en novelas como *Pequeño teatro*, *Fiesta al Noroeste*, y en los cuentos «La oveja negra» de *Tres y un sueño* y «Envidia» de *Historias de la Artámila*, que transmiten, al menos, tres mensajes distintos.

En primer lugar, el teatro de marionetas aparece como una analogía de la vida humana, interpretada satíricamente como un escenario de farsa, barnizado de un tinte fatalista. Éste es el tema fundamental de la novela *Pequeño teatro*, y en *Primera memoria* también encontramos una alusión semejante en la narración de Matia, que compara el control que Borja ejerce sobre ella con la maniobra de un

titiritero: « [...] Sabía que estuve soñando que Borja me tenía sujeta con una cadena y me llevaba tras él, como un fantástico titiritero» (p. 28).

En segundo lugar, la imagen del carro de titiriteros es uno de los símbolos más habituales que exterioriza el mundo psicológico de los protagonistas matutianos. Raquel Flores-Jenkins lo relaciona con el típico tema de la huida que plantean psicológica o físicamente algunos personajes: «La necesidad de evasión se resuelve a veces en el tema tan típico en nuestra autora, de las máscaras, el titiritero o el circo» (Flores-Jenkins, 1975: 186). Y «El tema del circo constituye la evasión de aquellos que no pueden evadirse físicamente» (*op.cit.*, pág. 187). El ejemplo más representativo de este significado simbólico es la novela *Fiesta al Noroeste*, donde Dingo es el «personaje arquetípico» (Mas, 1983: 64) que representa el tema de la evasión.

Por último, la referencia al teatro de marionetas constituye uno de los medios más habituales de establecer un ambiente falsa e irracionalmente feliz en la obra de Matute, como se observa en *Pequeño teatro*: «Un enjambre de muchachos subían por la callejuela, corriendo, charlando. Todos acudían al teatrillo de Anderea. Ilé Eroriak miraban a Marco. La luna iluminaba su cabeza, plateándola con vívidos destellos» (p. 94).

En el prólogo general que escribe Matute a su *Obra completa*, la autora aclara el propósito creativo de esta imagen: «El falso lujo de los titiriteros representantes de un fasto en crisis, careta de una mísera realidad que inútilmente oculta el rostro, se agita entre los harapos de un oro antiguo: plumas y plumajes barridos por el viento» (Matute, 1971: 24).

5 LA TORRE

A diferencia del teatro de marionetas, la torre es, a su vez, un objeto que se ve con mayor frecuencia en los textos de la segunda etapa de la escritora.

Se trata de un objeto que contiene diferentes significados. De acuerdo con las alusiones de los análisis simbólicos, una de las características más representativas de la torre es su carácter de «recinto cerrado». Basada en esta naturaleza, la imagen de la torre matutiana aparece como un objeto asociado con la alienación y la enajenación, y así en *La torre vigía* hay un párrafo en el que se presenta como un lugar poco visitado: «El puesto de vigía solía encomendarse a la gente de más baja y mísera condición: y la verdad es que a tal lugar no solían llegar, sin motivo fundado, los jóvenes nobles, ni gente alguna» (Matute, 2001: 154). Por consiguiente, la torre sirve generalmente en el plano «real» novelesco para representar los episodios de encierro y alienación tanto físico como espiritual, o revelar el tema del olvido.

La referencia a la torre como encierro se ve en *Olvidado Rey Gudú*, donde los reyes encierran a las reinas o concubinas a modo de castigo. Tanto la primera esposa de Volodoso como la siguiente reina –la propia protagonista Ardid– fueron condenadas a ser encerradas en «La Torre Este».

Además, la naturaleza solitaria y apartada de la torre exterioriza el estado emocional de los personajes matutianos, ya que la propia imagen de ese espacio puede entenderse como una analogía del hombre solitario (Ciriot, *op.cit.*, pág. 450). Por ejemplo, en «Algunos muchachos» la descripción de carácter gótico de la vivienda umbría y oscura de Juan, ubicada en una torre, simboliza la alienación y la singularidad espiritual de la familia y del protagonista adolescente:

La Casa era la de Juan, siempre, no había otra Casa, era la de Juan, con su torre vigía, como decía Don Angelito, y sus oscuras puertas; con los candados verdes de orín en las entradas, y el umbrío y ya salvaje huerto donde antaño enterraban, como abono, niños nacidos de mujer soltera, de los malditos chupasangres, de los hermosos y altivos Señores, seguía diciendo Don Angelito. Y Madre repetía, día tras día: Que no te vea con el Juan, el de la Casa, ese no es amigo para ti, que se vaya con su ralea, ¿qué has de hacer tú con esa gente? (pp. 13-14)

En *La torre vigía*, la subida a la torre del protagonista no sólo representa su repulsión psicológica del orden inhumano de la sociedad caballeresca, sino que también sirve como una revelación de la incorregible soledad de otros personajes, según el punto de vista del mismo personaje adolescente:

En lo alto de la torre vigía, el alba iluminó los ensartados e irreconocibles despojos de aquel que a tan noble, ponderado y orgulloso caballero como el barón Mohl puso en trance de mostrar, ante ojos indiscretos, la soledad de su corazón (p. 119).

En *Aranmanoth*, la torre está asociada con el tema del olvido. Descrita como una gloria bélica ya pasada, esta imagen transmite consecuentemente un tinte triste: «Y así fue como alegremente –porque la tristeza se había agazapado en algún lugar de la torre, tal vez entre las almenas vejadas por el tiempo» (Matute, 2000: 115), que nace del grito del narrador ante el transcurso del tiempo y la presencia del olvido:

Guiados por un mismo deseo, treparon nuevamente escaleras arriba hasta lo más alto de la torre desde donde se avistaban los confines de sus tierras. La torre no era más que la memoria ruinoso de un tiempo en que los de Lines se sabían amenazados y en peligro, una época en la que peleaban por mantener una libertad que, con el paso de los años, dejó paso al vasallaje y a la protección del Conde (p. 114).

En el plano fantástico, el motivo simbólico de la torre es aún más evidente. Constituye, en primer lugar, el punto de convergencia que enlaza el mundo real y el

fantástico. En *La torre vigía*, la torre es el lugar donde el protagonista contrae amistad con la figura misteriosa del mendigo-vigía, que es un personaje de carácter superior y fantástico; y en *Aranmanoth* Orso recibe a su hijo Aranmanoth que tiene doble naturaleza –medio humana y medio fantástica–, también de manos de un viejo con evidente naturaleza fantástica, precisamente en «el último escalón de la torre» (p. 29).

Por otra parte, la imagen de la torre tiene su mensaje simbólico en estos contextos fantásticos como elevación espiritual del individuo, que es uno de los significados simbólicos más apuntados del objeto, según los análisis simbólicos ya existentes (Pérez Rioja, 1997:339; Cirlot, 2001: 449-450). El reflejo más representativo se ve en *La torre vigía*, donde la torre divinizada puede interpretarse como la convergencia de la visión humana y la divina, o la integración de lo consciente y lo inconsciente del individuo, o el descubrimiento de un bien primitivo o una verdad mítica y esencial: «Y con mayor ansia que nunca, corrí hacia la torre vigía, acuciado por una súbita pregunta, cuya respuesta eso esperaba, al menos –podría desvelarme el verdadero sentido de mi vida» (p. 166).

Por medio de la narración se percibe un tinte divinizado de la torre: el narrador menciona la luz que emana de la propia torre, escenario fantástico que transmite alegóricamente la implicación de iluminación que conlleva ese espacio elevado:

Levanté los ojos, para ver de dónde provenía tan poderoso sol: y distinguí un resplandor poco frecuente sobre las almenas de la torre vigía. Aunque muchas veces miré hacia aquella torre, nunca la vi de tal modo encendida. [...] Lo cierto es que la torre parecía emanar de sí misma la luz, en lugar de recibirla (p. 153).

Además, la torre presenta cierta similitud con el Edén o paraíso, porque hay muchas referencias en las que se alude al alejamiento del protagonista de los sufrimientos humanos en este espacio fantástico: «Una vez en lo alto de la torre, me sentía liberado de toda la angustia, recelo y aun mezquindad en que me sabía atrapado de día en día» (*ibídem*).

6 LA PIEDRA AZUL

La última imagen a la que vamos a aludir es la piedra azul, un símbolo de importancia fundamental en *Olvidado Rey Gudú*. El significado simbólico que comprende esa imagen, sencillo pero muy personal y poco común, contribuye a la interpretación poética, sutil y fantástica de algunos temas fundamentales de la novela.

Sin embargo, la piedra azul de *Olvidado Rey Gudú* no es un objeto inicialmente inventado. En *Primera memoria* también encontramos ciertas referencias en lo que supone el estreno de esta imagen. Se trata de un objeto que Manuel «siempre llevaba en el bolsillo» (p. 223), y el juego con la piedra azul entre

Manuel y Matia es como una comunicación de algo más precioso e íntimo: «Él ponía la piedrecilla azul, bruñida de tanto acariciarla, entre las dos manos, y así la manteníamos los dos, apretada en nuestra palma. Era como compartir un secreto» (p. 225).

El azul es un color fantástico y simbólico que se relaciona generalmente con cualidades como la hermosura, la pureza, la nobleza y la dulzura, por lo que la piedra azul en esta novela transmite un mensaje semejante; aunque no aludido con claridad, se puede percibir una implicación del objeto en relación con la pureza y la ternura de la naturaleza infantil: tan hermoso que parece discordante e inarmónico al estar situado en un entorno caracterizado por la hostilidad y la depresión. Así se destaca de nuevo la enorme diferencia entre el mundo infantil y el de los adultos, y consecuentemente la imposibilidad de comunicación entre ellos. Esto se evidencia también en la reacción de Matia ante la amenaza de Borja a propósito de los supuestos pecados cometidos entre Matia y Manuel; la pureza infantil se presenta como algo débil y fácil de destruir ante la represión que proviene del orden social:

Balbuocé: –¡No es verdad! Estábamos allí, sí, en el suelo...pero sólo nos dábamos la mano, y nunca... ¿Cómo hablarle de la piedrecilla azul, cómo decirle que todo aquello de que me acusaba ni siquiera lo entendía? (p. 242)

En *Olvidado Rey Gudú* la piedra azul hereda la misma imagen aparecida en *Primera memoria*; es «tan reluciente y pulida por el agua que semejaba un objeto de metal» (p. 106), pero esta vez partida en dos mitades, y como imagen simbólica desempeña un papel más importante en la interpretación de la temática novelesca.

En primer lugar, la piedra azul ofrece simbólicamente la representación de una lógica infantil alternativa. En la obra encontramos varias alusiones dispersas que narran una misma acción desempeñada por distintos protagonistas: ver el mundo por medio del orificio de la piedra azul:

Llevaba por un desconocido impulso, Ardid la acercó a su ojo derecho y a través de su agujero miró hacia el mar. Estremecida, pensó que jamás el mar, el cielo y la tierra le habían parecido tan hermosos (p. 106).

La piedra azul es un medio fantástico por el que se obtiene una visión de la parte hermosa y bondadosa del mundo, y a lo largo de la novela, esta visión fantástica reaparece en numerosas ocasiones en el recuerdo de la protagonista Ardid, lo que supone un espejismo de naturaleza antitética en contraposición con el mundo «real» novelesco.

Cabe mencionar que la obtención de esta visión positiva lograda a través de la piedra azul, siempre está asociada a los protagonistas infantiles –la pequeña

Ardid y Tontina-. Esta imagen representa simbólicamente la propuesta implícita de un criterio ideológico sobre el mundo, o la expresión de una creencia en los elementos positivos del mundo: si se observa el mundo desde una perspectiva sencilla, pura e inocente, se estará más cerca de conseguir la felicidad en la vida. Consecuentemente, la visión de la piedra azul también supone una alabanza de la inocencia y la pureza, entre otras cualidades de la naturaleza infantil.

El segundo mensaje simbólico que conlleva la piedra azul es su representación del amor entre Tontina y Predilecto. El hecho de que cada uno posea una mitad de la misma piedra añade el tinte fatalista a la historia amorosa, y las repetidas descripciones de cómo la piedra se clavó en el pecho de cada miembro de la pareja simboliza el amor como una espada de dos filos. Aparte de la dulzura, el amor también puede suponer un dolor agudo producido por la añoranza y la separación:

Sabed, eso sí, que la piedra que arrancasteis del pecho al Príncipe no era otra cosa que la honda y grave herida del deseo, el sueño y el amor. [...] Porque la piedra no es su amor, sino el vehículo o arma de que el amor se valió para marcarle. Y únicamente el amor fue quien la empujó y hundió en su carne (p. 433).

Por último, después de la muerte de ambos personajes, se añade un final fantástico y «feliz» a la historia amorosa –la unión de los enamorados–, que se asimila con el modelo de los cuentos de hadas tradicionales. En ese proceso, la piedra azul se convierte en un objeto mágico y simboliza la integración y la totalidad:

Pero no así Tontina y Predilecto: pues en el espeso lamento del mar, se agitaron cada una de las dos mitades de una sola piedra, horadada y azul; y así, como se cierran las dos hojas de la concha, se ajustaron una sobre otra, tan herméticas como el nácar de las perlas, sobre aquel orificio único, por donde el mundo, acaso, pudiera atisbarse, un día, hermoso. Ya cada una de las dos mitades iba indestructiblemente atada al cuello de ambos muchachos (pp. 497-498).

7 CONCLUSIÓN

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hemos realizado una sistematización de los objetos simbólicos en la obra matutiana. Aparte de las funciones estratégicas como la exteriorización del desenvolvimiento interno de los protagonistas, interpretación visualizada de conceptos abstractos, o hilo de enlace del desarrollo dramático, según aparecen en sus casos respectivos, en el aspecto estético el simbolismo personalizado constituye, sin duda, uno de los factores más importantes que caracteriza una narrativa tan sensorial, subjetiva y poética como la de Ana María Matute.

- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. 4ªed. Madrid: Siruela, 2001.
- FARRINGTON, Pat. **Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera**. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 6/1, p. 75-89,2000.
- FLORES-JENKINS, Raquel. **El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute. Explicación de textos literarios**. 3/2, p. 185-190, 1975.
- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise. Ana María Matute. **La voz del silencio**. 1ªed. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, 32 p.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. **La creación de discontinuidades (Nota sobre dos relatos de Ana María Matute)**. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje*. XXI, p. 293-294, 2000.
- HARDCASTLE, Anne Elizabeth. **Writing on the Edge: Fantasy and Fantastic in the Fiction of Contemporary Spanish Women Authors**. Texas: tesis doctoral no publicada de University of Virginia, 1999, 109 p.
- MAS, José. Introducción. In: MATUTE, Ana María. **Fiesta al Noroeste**. 2ªed. Madrid: Cátedra, 1983, p. 11-76.
- MATUTE, Ana María. **Algunos muchachos**. 4ªed.Barcelona: Destino, 1981.
- MATUTE, Ana María. **Aranmanoth**. 1ªed.Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- MATUTE, Ana María. **Fiesta al Noroeste**. 2ªed. Madrid: Cátedra, 1983.
- MATUTE, Ana María. **Historias de la Artámila**. 1ªed.Barcelona: Plaza&Janés, 1999.
- MATUTE, Ana María. **La torre vigía**. 1ªed.Barcelona: Bibliotex, 2001.
- MATUTE, Ana María. **Los Abel**. 4ªed. Barcelona: Destino, 1948.
- MATUTE, Ana María. **Los niños tontos**. 1ªed. Barcelona: Destino, 1956.
- MATUTE, Ana María. **Olvidado Rey Gudú**. 3ªed.Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- MATUTE, Ana María. **Pequeño teatro**. 18ªed.Barcelona: Planeta, 1954.
- MATUTE, Ana María. **Primera memoria**. 1ªed. Barcelona: Plaza&Janés, 1960.
- MATUTE, Ana María. **La obra completa de Ana María Matute, Tomo I**. Barcelona: Destino, 1971, p. 15-24.
- MATUTE, Ana María. **Tres y un sueño**. 1ªed.Barcelona: Plaza&Janés, 1999.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio. **Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada**. 3ªed. Madrid: Tecnos, 1997.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. **Entrevista a Ana María Matute**. *Compás de letras. Monografías de literatura española*. 4, p. 15-23, 1994.
- WINECOFF DÍAZ, Janet. **The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute**. *Kentucky Romance Quarterly*. 15/2, p. 139-148, 1968.

Para citar este artigo

CAI, Xiaojie. HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 2., n. 1., Jun. 2013, p. 159-174.

Xiaojie Cai é profesora de la Universidad Normal de la Capital, Pekín, China. Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca.

Ascensión Rivas Hernández é profesora Titular de Universidad, Universidad de Salamanca, España. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca

ⁱ¹ Tales expresiones se encuentran en la narración omnisciente: «Miren era una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja» (Matute, 1980: 72); «Ilé Eroriak se incorporó y miró a Marco. La brisa levantaba el rubio cabello de su amigo, y, despeinado, tenía cierto parecido con la cabeza de cierto Arlequín que fabricó el anciano Anderea. Un muñeco de cabellos de color de paja, que yacía olvidado en el estante» (p. 127); o en el mundo interno de los personajes: «Zazu miraba a Miren, y pensó: «Es una gran muñeca muerta»» (p. 71); «Y diré: <No es un horrible pedazo de carne, es un corazón>. Y te lo habré arrancado a ti, Zazu. Pero mi alegría considera en que tu corazón me amará, a pesar de saberme un pobre muñeco, con los ojos llenos de veleros falsos» (p. 160), etc.

² Indudablemente, es un objeto que ejerce una influencia especial en la vida de Matute, y por eso lo introduce en algunas de sus creaciones literarias. En el discurso pronunciado en la entrega del Premio Cervantes de 2010, dedica gran parte del mismo al muñeco Gorogó, refiriéndose a él con tono cariñoso, como compañero y testigo de toda su trayectoria literaria.

³ En realidad, el muñeco fabricado por los mismos protagonistas infantiles es bastante recurrente en la obra matutiana. Además de «La rama seca», en Olvidado Rey Gudú, la pequeña Ardid también tiene un soldado fabricado por su hermano menor como único juguete de su triste infancia.