



ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HUMANIDADES: HISTORIA,
FILOSOFÍA Y ESTÉTICA

TESIS DOCTORAL

**LA POÉTICA DEL TÍTERE: DIMENSIÓN SIMBÓLICA Y
RESONANCIA INTERTEXTUAL DEL MOTIVO DEL TEATRO DE
MARIONETAS EN LA OBRA DE
ANA MARÍA MATUTE**

AUTORA

TERESA ZURDO GIL

DIRECTORAS

DRA. CONSUELO MARTÍNEZ MORAGA (UFV)

DRA. EUGENIA HELENA HOUVENAGHEL (UU)

MADRID, DICIEMBRE 2025

[...] viví un poco, otra vez, aquel tiempo infantil y entrañable, cuando inventaba comedias en mi teatrillo de guiñol.

El autor enjuicia su obra, Ana María Matute

Alguna vez, el hombre se cansa, y cae, hecho pedazos, roto para siempre. Y entonces todos dicen: «¡Oh, Dios mío, si era de cartón!».

Pequeño teatro, Ana María Matute

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	7
PREFACIO	8
1. INTRODUCCIÓN.....	10
1.1 Punto de partida	10
1.2 Pregunta de investigación y objetivos	15
1.3 Conceptos clave y metodología	17
1.4 Corpus.....	22
1.5 Consideraciones críticas sobre la autora.....	26
1.6 Revisión de la investigación realizada sobre Ana María Matute	32
1.7 Estado de la cuestión	36
1.8 Estructura de la tesis	39
2. MARCO TEÓRICO. Lo simbólico y la intertextualidad: convergencia de dos perspectivas teóricas.....	42
2.1 Una aproximación a lo simbólico	43
2.1.1 El símbolo: Lo imposible de representar	45
2.1.2 La función simbólica	51
2.1.3 La interpretación del símbolo	52
2.1.4 Evolución y teorías sobre el símbolo	54
2.1.5 Signo, alegoría, imagen, mito y motivo	75
2.2 El concepto de intertextualidad	81
2.2.1 Definición y desarrollo del término	81
2.2.2 Diferencias respecto al concepto tradicional	84
2.2.3 La intertextualidad moderna y posmoderna	86
2.2.4 El papel del lector en la intertextualidad	89
2.2.5 Intertextualidad e intratextualidad	91
2.3 Convergencia de dos perspectivas teóricas y metodología analítica	93
3. SIMBOLISMO Y RESONANCIA INTERTEXTUAL DEL MOTIVO DEL TEATRO DE MARIONETAS	97
3.1 Definición del motivo del teatro de marionetas.....	98

3.2 Particularidades del teatro de marionetas	99
3.3 Tipos de marionetas.....	106
3.4 La carga simbólica de la marioneta	111
3.5 Aproximación al motivo del teatro de marionetas en la literatura.....	114
3.5.1 Hipotextos seleccionados	117
3.5.1.1 <i>El retablo de Maese Pedro</i> (Miguel de Cervantes, 1615)	118
3.5.1.2 <i>El retablo de las maravillas</i> (Miguel de Cervantes, 1615)	123
3.5.1.3 <i>El gran teatro del mundo</i> (Calderón de la Barca, 1655)	126
3.5.1.4 <i>Cascanueces y el rey de los ratones</i> (E.T.A. Hoffmann, 1816)	131
3.5.1.5 <i>Las aventuras de Pinocho</i> (Carlo Collodi, 1883)	136
3.5.1.6 <i>Petrushka</i> (marioneta tradicional y <i>ballet</i> de Benois y Stravinsky, 1911)	143
3.5.2 Facetas del motivo en los hipotextos.....	148
4. EL MOTIVO DEL TEATRO DE MARIONETAS EN ANA MARÍA MATUTE	156
4.1 INTRODUCCIÓN: ANA MARÍA MATUTE COMO LECTORA Y ESCRITORA	157
4.2 EL MUNDO COMO UN TEATRO: ANÁLISIS DE <i>PEQUEÑO TEATRO</i> (1943).....	161
4.2.1 Sobre la obra.....	161
4.2.1.1 Argumento	164
4.2.1.2 La infancia perdida de los personajes	165
4.2.1.3 Espacio y tiempo	166
4.2.1.4 Recepción y crítica de la obra	168
4.2.1.5 Estado de cuestión de la obra	174
4.2.2 Análisis del motivo del teatro de marionetas en <i>Pequeño teatro</i> (1943)	178
4.2.2.1 El mundo como un pequeño teatro	178
4.2.2.2 La ambigüedad entre los personajes y las marionetas	183
4.2.2.3. Los hilos del titiritero	186
4.2.3 Análisis intertextual del motivo: <i>El gran teatro del mundo</i> (1655), <i>Las aventuras de Pinocho</i> (1883) y <i>Petrushka</i> (1911).....	191
4.2.3.1 El gran y el pequeño teatro del mundo: la presencia del tópico calderoniano	191

4.2.3.2 Un ser humano en un mundo de muñecos: la inversión de <i>Pinocho</i>	193
4.2.3.3 “Solo era un muñeco”: la presencia de <i>Petrushka</i>	195
4.2.4 Conclusiones.....	198
4.3 EL ENGAÑO DEL TITIRITERO: ANÁLISIS DE <i>FIESTA AL NOROESTE</i> (1952)	200
4.3.1 Sobre la obra	200
4.3.1.1 Argumento	201
4.3.1.2 La infancia y la miseria	203
4.3.1.3 Espacio y tiempo	205
4.3.1.4 Recepción y crítica	208
4.3.1.5 Estado de la cuestión de la obra	212
4.3.2 Análisis del motivo del teatro de marionetas en <i>Fiesta al noreste</i> (1952)	214
4.3.2.1 El deseo de evasión	214
4.3.2.2 El engaño	221
4.3.2.3 La muerte de la fiesta	226
4.3.3 Análisis intertextual con <i>El Quijote</i> (1605) y <i>El retablo de las maravillas</i> (1615).....	230
4.3.3.1 La mezcla de ficción y realidad: intertextualidad con <i>El Quijote</i>	230
4.3.3.2 Los titiriteros embaucadores: la presencia del retablo de las maravillas	231
4.3.4 Conclusiones.....	235
4.4 EL TEATRO DE MARIONETAS COMO ESPACIO DE REFUGIO: ANÁLISIS DE <i>PARAÍSO INHABITADO</i> (2008).....	237
4.4.1 Sobre la obra	237
4.4.1.1 Argumento	240
4.4.1.2 El paraíso inhabitado de los deseos	242
4.4.1.3 Espacio y tiempo	243
4.4.1.4 Recepción y crítica de la obra	245
4.4.1.5 Estado de la cuestión de la obra	247
4.4.2 Análisis del motivo del teatro de marionetas en <i>Paraíso inhabitado</i> (2008)	251

4.4.2.1 La teatralidad del mundo de los Gigantes	251
4.4.2.2 La creación de un mundo propio	255
4.4.2.3 La comunicación a través de las marionetas	260
4.4.3 Análisis intertextual con <i>Cascanueces</i> y <i>el Rey de los ratones</i> (1816), <i>Las aventuras de Pinocho</i> (1883) y <i>Petrushka</i> (1911)	264
4.4.3.1 Lo fantástico y lo cotidiano: el diálogo con <i>Cascanueces</i>	264
4.4.3.2 Ser amigo de un muñeco: <i>Petrushka</i>	266
4.4.3.2 Los niños malos: la herencia de <i>Pinocho</i>	268
4.4.4 Conclusiones	271
4.5 ANÁLISIS INTRATEXTUAL: <i>PEQUEÑO TEATRO</i> (1943), <i>FIESTA AL NOROESTE</i> (1952) Y <i>PARAÍSO INHABITADO</i> (2008)	273
4.5.1 La teatralidad del mundo de los adultos	273
4.5.2 El engaño o la vida como una traición	274
4.5.3 El teatro de marionetas como evasión o refugio	276
4.5.4 El vínculo con las marionetas	277
4.5.5 El titiritero matutiano: entre el dios y el farsante	277
5. CONCLUSIONES	279
5.1 Síntesis de resultados	279
5.2 Evaluación de la metodología	283
5.3 Aportaciones de la tesis	285
5.4 Prospectivas de estudio	286
5. CONCLUSIONS	289
5.1 Synthesis of results	289
5.2 Evaluation of the methodology	293
5.3 Contributions of the thesis	294
5.4 Prospects for further study	295
6. BIBLIOGRAFÍA	298
ANEXO 1: Biografía de la autora	349
ANEXO 2: Tabla cronológica	362
ANEXO 3: Premios y distinciones	368

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a mis directoras, las doctoras Consuelo Martínez Moraga y Eugenia Helena Houvenaghel, que me han enseñado tanto con su conocimiento, generosidad y dedicación en estos años. No solo siento que me han guiado desde el punto de vista académico, sino también a un nivel humano y personal, haciéndome sentir valorada y acompañada.

A los profesores del Máster en Humanidades de la Universidad Francisco de Vitoria, por animarnos en el proceso de comprender y apasionarnos con la realidad. Especialmente a los doctores Carmen Romero y Vicente Lozano, por su atención y su acompañamiento tan cercano y amable. Al profesor Antonio Barnés, por su generosa disponibilidad y disposición constante para ayudar. A la doctora Mieke Vulkers, por recibirme con tanta calidez durante mi estancia en Utrecht, que resultó tan enriquecedora y que contribuyó a ampliar los horizontes de mi investigación. A la profesora Elena Alonso, por su acogida y por la experiencia de compartir la docencia con los alumnos de Lengua y Cultura Española de la Universidad de Utrecht.

A Carlota Nicolás Martínez y Juan Muñoz Rebollo, maestro del títere, por abrirme las puertas del Centro del Títere en Alcorcón y compartir conmigo el manejo y la fascinación por las marionetas.

A la Escuela Internacional de Doctorado y al Vicerrectorado de investigación por concederme una beca que me ha permitido formarme durante estos años. Al personal de la biblioteca de la Universidad Francisco de Vitoria, de la Universidad Complutense y de la Biblioteca Nacional, que con su trabajo y profesionalidad me han ayudado a acceder a los recursos bibliográficos.

A mis padres, por su apoyo incondicional. A mi familia y amigos, por estar presentes en cada etapa de este proceso. A mis compañeros de doctorado, siempre dispuestos a ayudar y a crear un buen ambiente de trabajo y compañerismo.

Por último, quería agradecerle a mi marido, Pablo, por haber estado a mi lado en todo momento con paciencia y cariño, mostrándome que el amor es compartir tanto los sufrimientos como las alegrías del camino.

PREFACIO

Cuando leí un texto de Ana María Matute por primera vez como estudiante de Literatura General y Comparada, me impactaron la concisión y el estilo poético con el que plasmaba una escena que en ese momento se me antojó desgarradora. El texto era “El niño al que se le murió el amigo”, y la imagen de ese niño esperando en el quicio de la puerta —con la cara entre las manos y los codos en las rodillas— a un amigo que nunca regresaría, y su súbita revelación de la muerte («Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj que no anda, no sirve para nada»¹) resonaron conmigo. Percibí en ese abandono del juego, en esa pérdida irremediable de la inocencia, una particularidad que me interesó enormemente.

Después de esa clase, busqué más textos de Ana María Matute en la biblioteca, y esa impresión se repitió a medida que me adentraba en su obra. Sus novelas presentaban un desvelamiento cruel de la realidad, al mismo tiempo que una nostalgia dolorosa y verdadera. Entendía las palabras de Gaston Bachelard de que «todo lector que relee una obra que ama, sabe que las páginas amadas le conciernen»², porque sentía que, efectivamente, esas páginas me concernían. La pregunta que me planteaba era: ¿cómo era posible que su escritura resonase conmigo de esa forma? ¿Por qué transmitía unas inquietudes que yo también sentía? Y, ¿cómo lo había hecho?

Algunos años después, la experiencia en el Máster en Humanidades de la Universidad Francisco de Vitoria, con su invitación a comprender y apasionarnos con una realidad que nos interroga, me impulsó a formular estas cuestiones en mi Trabajo de Fin de Máster, centrado en su primera obra, *Pequeño teatro*³. Partí de la intuición de que expresaba la cuestión existencial por el sentido, a la que uno de los personajes se refería como aquello que «me grita mi corazón, a veces, y yo no sé qué es»⁴. El estudio de esta

¹ MATUTE, A.M., *Los niños tontos* (1956), Destino, Barcelona 1992, 73.

² BACHELARD, G., *La poética del espacio* (1957). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1965, 18.

³ Parte de este trabajo se publicó en ZURDO GIL, T. ““Yo he ido buscando siempre algo”: la cuestión del sentido en la obra *Pequeño teatro* de Ana María Matute” en *Autores en busca de autor: estudios literarios sobre identidades trascendentes*, Santiago Sevilla Vallejo (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca 2023, 95-116.

⁴ MATUTE, A.M., *Pequeño teatro*, Planeta, Barcelona 1995, 40.

novela me confirmó la idea de que «en toda auténtica relación con la obra de arte presiento lo que soy»⁵, en tanto que la experiencia estética se revela como un acceso privilegiado al misterio de la existencia humana. Este trabajo me permitió entrar en contacto con la investigación y me impulsó a la realización de la tesis doctoral, con la ayuda de la beca de investigación predoctoral otorgada por la universidad. Las conversaciones con mi directora de tesis, Consuelo Martínez, me ayudaron a centrarme en el nivel simbólico de las obras literarias, y me pusieron en contacto con grandes teóricos, entre los que destacaban en España Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Alfonso Martín Jiménez.

La estancia de investigación en la Universidad de Utrecht en mi segundo año de doctorado fue decisiva para el enfoque de la tesis. Esta estancia, además, me ofreció la oportunidad de compartir mi investigación y hablar sobre Ana María Matute con los alumnos de Lengua y Cultura española. Las conversaciones con la doctora Helena Houvenaghel, que me acogió durante esos meses y se convirtió en mi codirectora, me animaron a explorar el concepto de intertextualidad en combinación con su dimensión simbólica, y a no solo analizar las obras de Ana María Matute, sino también a ponerlas en diálogo con otras de la literatura universal, lo que amplió mi visión y mis perspectivas de estudio. El contacto con la doctora Mieke Vulkers y su tesis sobre el motivo me dieron la confianza para utilizarlo como elemento teórico sobre el que articular el análisis de esta investigación.

Este trabajo es el intento de responder al porqué de ese primer impacto que sentí al leer a Ana María Matute, de explorar la fascinación que provocó en mí la singularidad de su obra y de su poética. Después de estos años de estudio y aprendizaje, siento que esas páginas me siguen concerniendo, y me hacen vislumbrar un poco más el misterio de la existencia humana que no deja de asombrarme.

⁵ MARTÍNEZ MORAGA, C., “Sobre la humanidad de la literatura: Horas hay de recreación, donde el espíritu afligido descansa”, *Comunicación y hombre* 9 (2013) 211, en <https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2013.9.152.209-218>[01/05/2025].

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Punto de partida

Esta tesis surgió a partir de la lectura de las obras de Ana María Matute, y de la impresión persistente de que transmiten una preocupación existencial vinculada con la búsqueda de sentido. El objetivo inicial fue estudiar la poética de la autora, entendida como el conjunto de rasgos estéticos, formales y conceptuales que caracterizan su creación literaria y permiten entender cómo está construida. La pregunta que se planteaba era: ¿de qué forma la poética de Ana María Matute articula una reflexión profunda sobre la búsqueda del sentido existencial en el ser humano?

Con el fin de responder a esta pregunta, primero se abordó una aproximación teórica a la dimensión simbólica, concebida como aquella que otorga a la obra su carácter atemporal⁶. El símbolo, al trascender el aquí y el ahora, permite al ser humano salir de su situación particular y alcanzar una comprensión de lo universal⁷. Asimismo, su capacidad de revelar una modalidad de lo real que no es evidente en el nivel de la experiencia inmediata y desvelar los aspectos más profundos de la realidad⁸ se relacionaba con la cuestión existencial que era el punto de partida de este estudio. Teniendo en cuenta que la imaginación simbólica surge cuando el significado es imposible de presentar —al remitir a «un significado inefable e invisible»⁹— el símbolo se constituye como una vía privilegiada para acceder a las experiencias que trascienden el saber absoluto¹⁰.

⁶ Para Iuri Lotman, el símbolo, a la vez que se transforma bajo la influencia contexto cultural, actúa como un recordatorio de los fundamentos antiguos («eternos») de la cultura. (LOTMAN, I., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Cátedra, Madrid: 1996, 101).

⁷ ELIADE, M., *Metodología de historia de las religiones* (1965), Editorial Paidós, Barcelona 1986, 134.

⁸ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 12.

⁹ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 21.

¹⁰ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 287, 302.

La recurrencia de lo simbólico en la obra matutiana nos indicaba que constituía una parte central de su poética, que a su vez es consecuencia de una inquietud existencial que atraviesa toda su creación literaria. El concepto del *motivo* como una «agrupación de elementos textuales repetitivos, de carácter simbólico, reconocible por su manifestación persistente y variada en la tradición literaria»¹¹, reunía los rasgos necesarios para convertirse en el elemento teórico sobre el cual articular este estudio.

Partimos de la premisa de que la repetición de distintos motivos en la obra matutiana —como la isla, la luna, el río, el bosque, el fuego, la torre¹²— nos llevaba hacia el núcleo de su poética y su visión del mundo. Entre ellos, el teatro de marionetas, además de por su presencia recurrente en la trayectoria de la autora y de la escasa atención crítica que había recibido¹³, destacaba por su potencia simbólica que aludía al sentido de la existencia, así como a su vínculo con la creación literaria y la escritura.

¹¹ VULKERS, M., *Myth Textuality: Combining Kristeva's Intertextuality and Durand's Myth Criticism*. Thesis, Utrecht University, 2024, 36.

¹² Destaca el motivo de la isla, que funciona a modo de representación simbólica de la soledad y el aislamiento individual (como en *Primera memoria* y *Olvidado Rey Gudú*), además de constituirse en un símbolo en sí mismo de la infancia en el universo matutiano. Con una marcada huella lorquiana, la luna aparece convertida en una proyección de la angustia y el sufrimiento interno en los momentos más dramáticos (*Fiesta al Noreste*) o en la posición de testigo del asesinato en “La ronda”. El río, metáfora del fluir temporal de la vida, da título a uno de los libros autobiográficos de la autora, además de estar presente en *Historias de la Artámila* o *Los Abel*, y que se convierte en testigo de la niñez de los protagonistas, a la vez que el lugar donde en varios casos supone el fin de su vida. El bosque, considerado por la autora como un elemento fundamental de la creación literaria, está vinculado a la sabiduría y la fuerza de las leyendas, además de ser un lugar de refugio y convergencia del espacio real y el fantástico, como en *Aranmanoth* o “La oveja negra”. El fuego simboliza la muerte y la destrucción en textos como el “El incendio” o “Algunos muchachos”, y la torre, de forma ambivalente, representa tanto la fortaleza como el encierro y la alienación. Para ampliar algunos aspectos de estos motivos, puede consultarse CAI, X., Y RIVAS-HERNÁNDEZ, A., “Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute”. *Macabéa—Revista Eletrônica do Netlli*, Crato 2.1 (2013) 159-174, sobre el río: LÓPEZ ALONSO, C., “La memoria intradescriptiva: *El río*”, en *Ana María Matute, Compás de letras*, Editorial Complutense, Madrid 1994, 115-214, la torre: GLENN, K. “Apocalyptic Vision in Ana María Matute's *La torre vigía*”, *Letras Femeninas* 16 (1990) 21-28, y el bosque: SAVARIEGO, B., “La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana María Matute”, *Explicación de textos literarios* 13.1 (1994) 59-65.

¹³ Algunos estudios han hecho referencia a este motivo en la obra matutiana son DÍAZ, J. W., “La *comedia dell'arte* en una novela de Ana María Matute”, *Hispanófila* 40 (1970) 15-28, y menciones en FLORES-JENKINS, R., “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”. *Explicación de textos literarios* 3.2 (1975) 185-190; MÁS, J., “La sombra incendiada”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), *Compás de letras*. Editorial Complutense, Madrid 1994, 89-109; PAOLI A., “*Paraiso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”, en *Transmission/Transgression, Hispanística XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 249-260 y CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012.

«Yo amaba la farsa, el teatro de guiñol, los payasos»¹⁴, escribió Matute en un texto autobiográfico, y en una entrevista de 1961 señaló:

Siempre pensé 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 fascinado¹⁵.

En otros textos habla de la impresión que le produjeron los cómicos ambulantes en su infancia¹⁶, hasta el punto de que ella y su hermano soñaban con fugarse con los titiriteros y vivir en su carro¹⁷. No solo eso, sino que, al rememorar el momento en el que escribió su primera novela, *Pequeño teatro*, Matute señaló que volvió a vivir «aquel tiempo infantil y entrañable, cuando inventaba comedias en mi teatrillo de guiñol»¹⁸. Este periodo de juego incluía la Guerra Civil, que vivió de los once a los trece años, lo que nos hizo pensar, como a George Whyte, que estos juegos teatrales formaron parte de su aprendizaje como escritora¹⁹. La afición por los títeres durante la niñez también se encontraba en autores fundamentales que habían influido en su obra: Federico García Lorca, Lewis Carroll y Hans Christian Andersen²⁰.

¹⁴ MATUTE, A.M., “Mentiras”, en *El río*, Destino, Barcelona 1972, 190.

¹⁵ COUFFON, C., “Una joven novelista española: Ana María Matute”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 54 (1961) 55.

¹⁶ En el texto “Siempre los cómicos”, publicado en el semanario Destino y recogido en *A la mitad del camino* (1961), dice así: «Los recordaré llegando por la carretera vieja [...] entre una especial atmósfera de silencio, que se diría, hacía casi presentirlos. Eran los cómicos, llegaban los cómicos. Los primeros en avistarlos eran, naturalmente, los niños [...] Recuerdo viejos que nunca salían de sus casas, que acudían con sus galas domingueras al improvisado teatrillo de los cómicos. Recuerdo lágrimas como garbanzos en campesinos que se dirían tallados de una sola pieza, escuchando de sus labios palabras que no entendían».

¹⁷ *Crece en España: la infancia vista a través de la infancia de seis mujeres destacada*, Nati Massanés (ed.), Argos, Barcelona 1978, 32.

¹⁸ MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 148.

¹⁹ WHYTE, G. “The world of Ana María Matute”, *Books Abroad* 40.1 (1966) 24.

²⁰ Está documentado el gran atractivo que ejerció el teatro de marionetas en la infancia de Federico García Lorca, y que influyó en obras como *Los títeres de cachiporra* (1928) y *Retablillo de Don Cristóbal* (1935), donde escenificó el humor satírico e irreverente propio de la tradición de Punch. Asimismo, Lewis Carroll poseía un teatro de marionetas donde representaba farsas para sus hermanos, lo que le aportó el ritmo

Desde esta perspectiva, se comprendía el «interés casi obsesivo de la autora en los comediantes, saltimbanquis, payasos, titiriteros, y teatros ambulantes»²¹, así como su predilección «por el mundo abigarrado y extraño del circo o de los saltimbanquis»²². La crítica reconoció desde muy temprano su capacidad para crear un «mundo novelesco»²³, un «mundo autónomo»²⁴ y un «universo novelístico lleno de obsesiones»²⁵. Durante la ceremonia de ingreso de la autora en la Real Academia Española, Francisco Rico incluso señaló:

Sobran los dedos de la mano para contar, en España o fuera de España, intentos tan radicales y tan afortunados de crear, más que reconstruir, un universo entero. El pequeño teatro de la primera novela de Ana María, los títeres de Dingo, el teatrillo de cartón de Matia, son ya inequívocamente el gran teatro del mundo²⁶.

Desde este enfoque interpretativo se evidenciaba cómo el interés matutiano por los comediantes se vincula con la búsqueda del sentido existencial, materializándose en la construcción de un ámbito teatral que opera como realidad autorreferencial. El motivo del teatro de marionetas se presentó como un objeto privilegiado de análisis, cargado de

narrativo escénico y el sentido del absurdo presentes en *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), que a su vez surgió de la narración oral que el autor improvisó para las hermanas Liddel. Por su parte, Andersen también inventaba historias en su teatro de marionetas, y esta práctica contribuyó a su habilidad narrativa para dirigirse a los niños, además de su presencia en relatos como *El titiritero* (1851), donde las marionetas cobran vida para convertirse en actores reales, así como los objetos inanimados que cobran vida en *El soldadito de plomo* (1838) o *La pastorcita y el deshollinador* (1851).

²¹ DÍAZ, J.W., “La *comedia dell'arte* en una novela de Ana María Matute”, *Hispanófila* 40 (1970) 17.

²² DELIBES, M., *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Destino, Barcelona 2004, 92.

²³ En un artículo de 1953, José María de Quinto señala: «Si hablo del mundo novelístico de Ana María Matute, pese a lo corto y próximo de su producción, es porque, a mi entender, tal mundo existe, y estimo, sin embargo, que no sucede así en otros novelistas con más años y obra más extensa» (QUINTO, J.M., “El mundo de Ana María Matute”, *Revista española* 3 (1953) 337), y Víctor Fuentes afirma que su lirismo subjetivo de su obra «dan a su mundo de ficción una unidad y un acento personal, rara vez conseguidos en la novelística actual» (FUENTES, V., “Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute”, en *Novelistas españolas de posguerra I*, Rodolfo Cardona (ed.), Taurus, Madrid 1976, 105-109).

²⁴ En palabras de Alborg: «Tiene una verdadera personalidad creadora en el sentido de que es creadora de un mundo autónomo, con su propio peso específico, su peculiar sabor, alma y medida [...] Ella describe un mundo, unos personajes, unas pasiones irreales, convencionales, más inventadas que observadas» (ALBORG, J. L., *Hora actual de la novela española*, vol. 1, Taurus, Madrid 1958, 182).

²⁵ ASÍS, M. D., *Última hora en la novela en España*, Eudema, Madrid 1996, 159.

²⁶ RICO, F., “Contestación al discurso de ingreso en la Academia de Ana María Matute”, en *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, 44 [26/ 03/ 2025].

simbolismo e inserto en una larga tradición literaria cultural desde la antigüedad grecolatina en la que participan autores como Platón, Marco Aurelio, Cervantes, Lorca y Carlo Collodi. Estos vínculos con otros escritores no son solo influencias, sino que consideramos que reconfiguran simbólicamente el motivo y sitúan la obra de Matute en un diálogo con la tradición. Usando la noción de Antonio García Berrio de que las grandes obras literarias se caracterizan, además de por su carácter universal, por «un grado de originalidad irrepetible y capaz de fundar influencia»²⁷, la pregunta que se planteaba era en qué consistía esa originalidad irrepetible del empleo del motivo del teatro en Ana María Matute y cuál era su aporte a la literatura universal.

Para ello, utilizamos el concepto *poética del títere*, entendido como el entramado de significaciones filosóficas, estéticas y literarias que subyacen en la figura del títere, y que permiten situar su obra en diálogo con una tradición literaria más amplia. El objetivo es examinar cómo el títere, con su dimensión simbólica y su resonancia intertextual, genera significados que van más allá de su presencia escénica o lúdica. Desde tiempos antiguos, la marioneta ha sido un objeto de reflexión filosófica, como imagen del ser humano controlado por fuerzas superiores y el titiritero como una analogía del creador que maneja los hilos de las acciones humanas. Al mismo tiempo, la posibilidad que ofrece este motivo de observar una reproducción del mundo en miniatura produce un efecto de extrañamiento, que proporciona a los espectadores una nueva perspectiva²⁸. Debido a su potencial evocador del destino del ser humano y a su ambivalencia entre lo inerte y lo vivo, la marioneta se convierte en una vía de reflexión existencial.

En este contexto, la intertextualidad apareció como una herramienta útil para comprender la poética del títere de Ana María Matute, ya que permitía inscribir su obra dentro de una tradición poética más extensa, en la cual múltiples autores han desarrollado igualmente una poética que incorpora referencias al teatro de marionetas. Siguiendo la idea de Julia Kristeva de que «todo texto se construye como un mosaico de citas»²⁹, el texto es concebido como un palimpsesto, con un carácter dinámico y en diálogo con otros textos. Por lo tanto, se produce una relación recíproca entre los dos textos, en la que la

²⁷ GARCÍA BERRIO, A., *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*. Edición de Enrique Baena, Anthropos, Barcelona 2009, 80.

²⁸ GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago: 2011, 41.

²⁹ KRISTEVA, J., *Semiótica* (1969). Traducción de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid 1981, 190.

interactividad intertextual actúa sobre el sentido de ambas obras. Este diálogo intertextual tiene lugar en el espacio psíquico del lector por lo que, si no es reconocido por este, no se produce, y queda a la espera de la activación por parte de futuros lectores³⁰. Al no identificarse este mecanismo intertextual, se pierde una parte del significado, puesto que no se permite esta doble lectura. De esta forma, al potenciar esta lectura también se enriquece la comprensión e interpretación textual.

Por lo tanto, para el objetivo que planteábamos, el estudio del motivo del teatro de marionetas en la obra de Ana María Matute requería una lectura palimpséstica, que permitiese ponerla en comparación dentro de la tradición más amplia del simbolismo del títere, y de esta forma aprehender su singularidad en el empleo del motivo del teatro de marionetas como símbolo de la búsqueda existencial. La intertextualidad, por tanto, no solo enriquecía la interpretación, sino que resultaba metodológicamente indispensable para una comprensión integral de la poética del títere en la autora.

Nuestra hipótesis es que la poética del títere en la obra de Ana María Matute, a través del motivo del teatro de marionetas, posee la entidad suficiente como para constituirse como un vehículo revelador del sentido existencial al insertarse en una tradición poética más amplia. Pensamos que el estudio de este motivo puede enriquecer no solo la comprensión de la obra matutiana, sino también contribuir a una reflexión más amplia sobre el simbolismo del títere y su capacidad de reflexión existencial.

1.2 Pregunta de investigación y objetivos

Por tanto, la pregunta que se plantea en este trabajo es: ¿de qué forma la poética del títere en Ana María Matute, a través del motivo del teatro de marionetas, articula una reflexión profunda sobre el ser humano y la búsqueda del sentido existencial?

De esta cuestión principal se derivan varias subpreguntas:

- ¿Cómo se relaciona la configuración de la dimensión simbólica del motivo del teatro de marionetas en la obra matutiana con la indagación existencial?

³⁰ GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985, 325.

- ¿De qué manera la perspectiva intertextual enriquece la comprensión de la poética del títere matutiana al situarla dentro de una tradición literaria más amplia?
- ¿Cómo evoluciona y se resignifica el motivo del teatro de marionetas y sus distintas significaciones a lo largo de la trayectoria literaria de Ana María Matute?

El objetivo principal de esta tesis es, por tanto, el estudio de la poética del títere en la obra de Ana María Matute en diálogo con una tradición poética más amplia. Los objetivos secundarios que se deducen de este primero son los siguientes: 1) Desarrollar, aplicar y valorar una metodología analítica para el estudio de un motivo literario específico, en su dimensión simbólica e intertextual, dentro de la obra de un autor determinado. 2) Establecer un diálogo comparativo entre la obra de Ana María Matute y otras de la literatura universal en las que aparezca el motivo del teatro de marionetas, con el objetivo de analizar qué elementos de la tradición literaria han sido asimilados, transformados o transgredidos, así como en qué consiste el aporte singular de la autora a la poética del títere. 3) Examinar la presencia y evolución del motivo del teatro de marionetas en la obra de Ana María Matute, desde sus primeras publicaciones hasta las últimas, con el fin de identificar los distintos niveles de sentido que adquiere en el conjunto de su trayectoria literaria.

Por lo tanto, hablamos de tres objetivos secundarios de diferente naturaleza: el primero, metodológico, representa una contribución para investigadores del símbolo en la literatura; el segundo, intertextual, genera resultados de interés tanto para especialistas en la escritora como para estudiosos de los autores que se integran en el ejercicio comparatista; y el tercero, intratextual, aporta conocimiento especializado sobre la obra de Ana María Matute.

Queremos destacar la novedad del análisis del motivo del teatro de marionetas en la obra matutiana, así como su aporte a una comprensión más amplia del simbolismo del títere en la literatura. La creación de una metodología analítica responde a la necesidad de abordar la complejidad inherente de este motivo en su riqueza simbólica y en su resonancia intertextual. Nuestra intención es ofrecer un modelo que pueda ser útil y transferible a futuras investigaciones sobre el estudio del motivo. Asimismo, cabe subrayar que al introducir el enfoque comparativo intertextual como indispensable, la

obra de Ana María Matute queda situada en un marco literario más amplio que trasciende la literatura española de posguerra, donde se la enmarca habitualmente, y se reconoce su valor singular dentro de la tradición literaria universal. En este sentido, la investigación sobre la poética del títere no se limita a profundizar en la producción de la autora, sino que explora al títere como un potente símbolo del ser humano y de la reflexión existencial en diálogo con la tradición.

1.3 Conceptos clave y metodología

Este estudio lo abordamos desde la perspectiva de la Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada, tomando de ellas los conceptos de *simbolismo*, *motivo* e *intertextualidad*. Según Claudio Guillén, la Teoría de la Literatura se caracteriza por una amplitud de carácter estético, que aspira a la universalidad, mientras que la Literatura Comparada busca conocer la literatura a través de las distintas lenguas, épocas y tradiciones literarias. La tarea de comparar consiste en tener conciencia de esta tensión entre lo universal y lo singular o, en sus palabras, en confrontar lo uno y lo diverso, es decir, lo local y lo universal, situándonos en la tensión entre ambos polos³¹.

Usamos la noción de *lo simbólico* como aquello que representa algo más que su significado evidente e inmediato y contiene algo que no puede ser explicado o definido completamente³². Se caracteriza por representar aquello que no se puede representar y, de este modo, permite acceder a niveles de la realidad inabordables de otra manera³³. Lo simbólico no solo remite a algo, sino que lo representa en la medida que hace presente aquello que está ausente, de forma que no es una sustitución sino una *presencia*³⁴. Su carácter multivalente se debe al intento de aprehender la realidad última, que se manifiesta

³¹ GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985, 16.

³² JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos* (1964). Traducción de Luis Escolar Bareño, Paidós, Barcelona 1995, 55.

³³ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964), Amorrortu Editores, Buenos Aires, 12-13.

³⁴ «En este sentido un símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero sustituir significa hacer presente algo que está ausente. El símbolo sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente. Sólo en cuanto que el símbolo representa así la presencia de aquello en cuyo lugar está, atrae sobre sí la veneración que conviene a lo simbolizado por él» (GADAMER, H., *Verdad y método* (1960), Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 205).

de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos³⁵. Siguiendo las palabras de Paul Ricoeur, el símbolo nunca termina de dar qué decir³⁶, puesto que remite a un sentido que no se agota en el análisis interpretativo. En este sentido, los grandes símbolos se caracterizan precisamente por revelar nuevas posibilidades y significados.

Dentro de lo simbólico, nos resulta más útil y preciso utilizar como unidad de análisis el término *motivo*, definido por Mieke Vulkers como una «agrupación de elementos textuales repetitivos, de carácter simbólico, reconocible por su manifestación persistente y variada en la tradición literaria». Como señala Vulkers, el motivo se percibe como repetitivo y flexible al mismo tiempo, puesto que la repetición no impide la originalidad, además de permitir conectar el texto con otros en los que aparece el mismo motivo. Este motivo, además, «da presencia a los impulsos irracionales del ser humano, que se manifiestan en el texto a nivel compartido y público de interacción con el mundo circundante y a nivel particular del proceso de individuación»³⁷.

Nos basamos en la afirmación de Antonio García Berrio de que «el fundamento del valor poético consiste en que participa de las propiedades de generalidad y de universalidad, desde la individualidad original de las obras logradas»³⁸. Esta universalidad se basa en la raíz antropológica que unifica las formas de percepción y de sensibilidad, comunes en el autor y el receptor. La universalidad, combinada con la individualidad, hace que las obras artísticas alcancen «un grado de originalidad irrepetible y capaz de fundar influencia»³⁹. En esta línea, Martín Jiménez sostiene que la eficacia de

³⁵ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 15.

³⁶ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 32.

³⁷ En el original: «The motif is a grouping of repetitive textual elements, symbolic in nature, recognisable for its persistent and varied manifestation in literary tradition. The motif gives presence to the irrational drives of the human being, manifested in the text at the shared and public level of interaction with the surrounding world and at the particular level of the individuation process» (VULKERS, M., *Myth Textuality: Combining Kristeva's Intertextuality and Durand's Myth Criticism*. Thesis, Utrecht University, 2024, 375).

³⁸ GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 662.

³⁹ GARCÍA BERRIO, A., *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*. Edición de Enrique Baena, Anthropos, Barcelona 2009, 80.

las obras artísticas depende del efecto sorpresivo que deriva de su originalidad⁴⁰, y Gaston Bachelard se refiere a esta originalidad como aquello que nos *maravilla* de la imagen poética en su novedad⁴¹.

Definimos el motivo del teatro de marionetas como la representación de un objeto inanimado —adaptado para convertirse en la imagen transpuesta de un ser viviente antropomórfico o zoomórfico— que adquiere la ilusión de vida a través de la manipulación externa, lo que establece una triada entre el titiritero, el títere y el espectador⁴². Como rasgo fundamental, para que el acto escénico se realice es necesario que el espectador imagine que la marioneta ha cobrado vida, por lo que, aunque el titiritero sea el que preste los movimientos al títere, es el espectador quien se hace cómplice de ese juego al atribuirle una realidad ilusoria. El teatro de títeres no consiste solo en la contemplación de este, sino que es un juego en el que el espectador participa⁴³.

Dentro de la flexibilidad implícita en la definición del motivo, incluimos la dimensión simbólica del teatro de títeres que se manifiesta en el tópico *theatrum mundi*, en el que el mundo es concebido como un gran escenario en que los seres humanos representan un papel. Este tópico, presente desde la antigüedad grecolatina⁴⁴, permite cuestionar la libertad, el objetivo de la existencia y la relación con un creador⁴⁵. También

⁴⁰ MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2021, 156.

⁴¹ BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1958, 306.

⁴² FREITAG, P., “Las estructuras simbólicas de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 31, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

⁴³ LOTMAN, I., *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 2000, 98.

⁴⁴ Ya en Platón se encuentran las referencias a la «tragedia y comedia de la vida» y del ser humano como «un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio» (en *Leyes I y VII*).

⁴⁵ Sobre este tópico, véase el capítulo “Metáforas del teatro” en CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina I* (1948), Fondo de Cultura Económica, Madrid 1955. También: CHRISTIAN, L. G., *Theatrum Mundi: the History of an Idea*, Garland Publishing, New York / London 1987; JACQUOT, J., “Le Théâtre du Monde de Shakespeare à Calderón”, *Revue de Littérature Comparée* 3 (1957) 341-372, Paris; QUIRING, B., “If Then the World a Theatre Present”: *Revisions of the Theatrum mundi Metaphor in Early Modern England*, De Gruyter, Berlin / Boston 2014; VANGSHARDT, R., *Pedro Calderón de la Barca and the World Theatre in Early Modern Europe: The Theatrum mundi of Celebration*, Medieval Institute Publications, Berlin / Boston 2024; VAN DELFT, L., “Le Thème du ‘Theatrum mundi’ dans la

incluiremos dentro de este motivo las marionetas sin hilos como *Pinocho* y *Cascanueces*, aunque la manipulación externa esté representada de forma simbólica. En el caso de Pinocho, se independiza de Geppetto, pero la tensión entre el libre albedrío y el control externo recorre la obra. De la misma forma, *Cascanueces*, aunque sea un muñeco, al cobrar vida en el contexto fantástico y onírico se sitúa entre la ambivalencia de lo inerte y lo vivo. Ambos personajes son objetos inanimados antropomórficos que adquieren la ilusión de cobrar vida, lo cual los inserta en la tradición literaria de las marionetas.

A partir de las teorías de Steve Tillis e Iuri Lotman, diferenciaremos la marioneta del muñeco, que permanece inerte, y del autómatas, que es accionado por un mecanismo y reproduce un ritmo similar. Mientras que el autómatas se caracteriza por la repetición, la marioneta es capaz de improvisar e interaccionar con el público, estableciendo una relación con el entorno de la que el autómatas carece.

Para comparar este motivo en el corpus matutiano, usamos el concepto de intertextualidad introducido por Julia Kristeva a partir de la teoría de Mijaíl Bajtín sobre las relaciones dialógicas entre la obra del autor y otros textos literarios y extraliterarios. Kristeva se basa en la concepción bajtiniana de que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro, y afirma que «todo texto se construye como un mosaico de citas»⁴⁶. En esta misma línea, Roland Barthes afirma que «todo texto es un intertexto», puesto que otros textos están presentes en él bajo formas más o menos reconocibles. Según su criterio, «es imposible vivir fuera del texto infinito»⁴⁷, ya que cualquiera tiene otro precedente anterior. En *Palimpsestos* (1989), Gérard Genette define la intertextualidad como «la presencia efectiva de un texto en otro» o la «relación de

réflexion morale au Grand Siècle”, *Spicilegio Moderno* 12 (1979) 18-34 y VILANOVA, A., “El tema del gran teatro del mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 23 (1950) 153-188.

⁴⁶ KRISTEVA, J., *Semiótica* (1969). Traducción de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid 1981, 190.

⁴⁷ BARTHES, R., *El placer del texto* (1973), Siglo XXI, México 2006, 17.

copresencia entre dos o más textos»⁴⁸ y la *transtextualidad* como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»⁴⁹.

A partir de Genette se puede hablar de un concepto amplio y de otro más restringido de intertextualidad, que no tendrían por qué estar confrontados. El primero se refiere a la intertextualidad como la huella de un texto en otro, según la visión de Kristeva y de Barthes, mientras que el segundo restringe la intertextualidad a la presencia de fragmentos de un texto en otro por medio de citas, préstamos y alusiones concretas, según la definición de Genette. Actualmente, la intertextualidad cubre un campo amplio que se acerca a la concepción inicial de Kristeva y Barthes, lo que no impide la concreción realizada por Genette con su clasificación (Martínez Fernández 2001). *Interdiscursividad* es un término trabajado por Tomás Albaladejo (2005 y 2008) que trasciende la intertextualidad al incluir las distintas posibilidades de relación entre discursos y entre clases de discursos, además de las relaciones interdisciplinares que realizan la producción, interpretación y recepción de estos discursos en un plano sociocultural⁵⁰.

En este trabajo, hablaremos de la intertextualidad como la propiedad de todo texto de remitir a otros textos, ya sea por asimilación, transformación o transgresión⁵¹, lo que implica una lectura interactiva, lineal y tabular del mismo. Por lo tanto, usamos el análisis intertextual para poner en diálogo el motivo del teatro de marionetas en Ana María Matute con otras obras de la literatura universal, y el análisis intratextual para observar su desarrollo en el corpus de la autora. En el primer caso, consideramos que la intertextualidad nos permitirá establecer redes con otros textos de la tradición literaria,

⁴⁸ Genette diferencia entre cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad*, que sería la relación de copresencia entre dos o más textos (siendo la forma más explícita y literal la cita, luego el plagio y por último la alusión), la *paratextualidad*, la relación del texto con su paratexto (título, subtítulos, epílogos, notas al margen), la *metatextualidad*, la relación del texto con otro que habla sobre él, la *hipertextualidad*, la relación de un hipertexto con su hipotexto o texto anterior, y la *architextualidad*, que sería el conjunto de categorías generales del discurso.

⁴⁹ GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962) Madrid: Taurus 1989, 10.

⁵⁰ Véase GÓMEZ ALONSO, J. C., “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1 (2017) 107–116; ALBALADEJO, T., “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, *Revista de Investigación Lingüística* 8.1 (2005) 7-34; ALBALADEJO, T., “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poética* 29.2 (2008) 245-275; ALBALADEJO, T., “Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguaje: un modelo teórico translacional de fundamentación retórico cultural e interdiscursiva sobre la base de la analogía”, *Rétor* 13.1 (2023) 1-18.

⁵¹ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 10.

permitiéndonos ver qué aporta la visión matutiana. En el segundo caso, la intratextualidad nos ayudará a buscar la cohesión y el sentido al motivo en su amplia trayectoria literaria. Asimismo, usaremos la interdiscursividad para hacer referencia a los *ballets* *El Cascanueces* y *Petrushka* como complementos al cuento original y al muñeco ruso tradicional.

Tras estudiar la convergencia entre la dimensión simbólica y la intertextualidad en el marco teórico de la tesis, se propondrá una metodología analítica que permita el análisis comparativo del motivo del teatro de marionetas en Ana María Matute en diálogo con la tradición literaria. El objetivo de esta metodología no es solo explorar cómo se configura la poética del títere en Matute, sino articular una lectura simbólica e intertextual que permita comprender cómo desarrolla una reflexión profunda sobre el ser humano y su indagación existencial.

1.4 Corpus

La obra de Ana María Matute está compuesta por catorce novelas, nueve colecciones de relatos y diez obras infantiles y juveniles, además de un par de libros de carácter autobiográfico, discursos y prólogos. El teatro de marionetas está presente desde “Volflorindo”, un cuento que escribió a los doce años, en el que el niño protagonista se sumerge en un mundo fantástico en el que los objetos de la casa realizan representaciones teatrales⁵². Tiene un lugar central en *Pequeño teatro* (1943), su primera novela por la que recibió el Premio Planeta⁵³, y en algunas de sus obras más representativas como *Fiesta al Noroeste* (1952) y *Primera memoria* (1959), además de en diferentes relatos de la década de los sesenta y en cuentos infantiles como *Carnavalito* (1972) y *El saltamontes verde* (1975).

Después de la lectura y la revisión de su obra completa, hemos seleccionado tres novelas para el análisis del motivo del teatro de marionetas:

⁵² Estos primeros cuentos, escritos entre los cinco y los catorce años, fueron donados por la autora a la biblioteca de la Universidad de Boston en 1965, y posteriormente recogidos en *Cuentos de infancia* (Ediciones Martínez Roca, 2002). En el prólogo, Ana María Moix señala que en estas primeras narraciones ya se encuentran algunos elementos que constituirán el universo literario de la autora.

⁵³ Aunque *Pequeño teatro* es la primera novela que Ana María Matute escribió a los diecisiete años, fue la tercera en ser publicada, después de *Los Abel* (1948) y *Fiesta al Noroeste* (1952).

- *Pequeño teatro* (1943)⁵⁴.
- *Fiesta al Noroeste* (1952).
- *Paraíso inhabitado* (2008).

En primer lugar, *Pequeño teatro* (1943), escrita con diecisiete años, aunque no fue publicada hasta 1954 al obtener el Premio Planeta. La novela narra la historia de los habitantes de un pueblo costero, lo cual funciona como alegoría de una representación teatral. Es una obra que posee todo el «candor» de la juventud, en palabras de la autora, y refleja el inconformismo y la rebeldía de adolescente que ha vivido la posguerra española.

Posiblemente fue la obra de Matute que recibió más críticas en el momento de su recepción debido a su estilo subjetivo y lírico, que no encajaba con las corrientes literarias de la época. En este caso, el diálogo intertextual se realizará con el auto sacramental *El gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, 1655), *Las aventuras de Pinocho* (Carlo Collodi, 1883) y el *ballet Petrushka* (Benois y Stravinsky, 1911).

En segundo lugar, *Fiesta al Noroeste* (1952), que recibió el Premio Café Gijón y es considerada por la autora como la obra más lograda de su primera etapa. En este caso, el motivo se traslada a la figura de Dingo, un titiritero ambulante, y se sitúa en la comarca de la Artámila, lugar ficticio creado por Matute. La crítica de la época destacó la maestría narrativa de Matute y su estilo conciso y poético. En esta novela, el diálogo intertextual se establecerá con la escena del retablo de Maese Pedro de la segunda parte de *El Quijote* (1605) y el entremés *El retablo de las maravillas* (1615), nos centraremos especialmente en la figura del titiritero.

Finalmente, *Paraíso inhabitado* (2008), la última novela que publicó Ana María Matute con ochenta y tres años ha sido considerada como una «síntesis de sus ideas y de su obra»⁵⁵, pues en ella convergen los temas esenciales de su universo literario: la infancia, la imaginación y el desarraigo. Aquí, el teatro de marionetas está presente en las ficciones *El Cascanueces* y *Petrushka*, que la protagonista acude a ver al teatro, y que la impulsan a imaginar y crear su propio mundo en su teatro de guiñol. En esta tercera

⁵⁴ Con el objetivo de clarificar la evolución de la autora, hemos decidido utilizar la fecha de redacción de la obra (1943), en vez de la de publicación once años después (1954).

⁵⁵ SANZ VILLANUEVA, S., “*Paraíso inhabitado*”. *El Cultural*, 18 de diciembre de 2008, https://www.lespanol.com/elcultural/letras/20081218/paraíso_inhabitado/4750084_0.html [13/01/2025].

novela, los hipotextos seleccionados serán *Las aventuras de Pinocho* (Carlo Collodi, 1883), *Cascanueces* (Hoffmann 1816, Tchaikovsky 1892) y *Petrushka* (Benois y Stravinsky, 1911).

No solo hemos seleccionado estas novelas por la relevancia del motivo del teatro de marionetas, sino también por las distintas perspectivas que plantean del mismo. En primer lugar, en *Pequeño teatro*, el motivo se manifiesta alegóricamente: el pueblo se presenta como el escenario de una representación teatral, en el que los habitantes son las marionetas y el viejo titiritero el dios que las manipula. En *Fiesta al Noroeste*, el motivo aparece en forma de un titiritero y su carro de comediante, en un contexto realista y cargado de crudeza. Por último, en *Paraíso inhabitado*, la marioneta es un objeto de juego y comunicación, narrado desde una mirada nostálgica y retrospectiva.

Cabe señalar que son obras —en particular las dos primeras— que han sido escasamente estudiadas desde una perspectiva académica, especialmente en comparación con títulos más difundidos como *Primera memoria* u *Olvidado Rey Gudú*. En este sentido, su análisis no solo permite rescatar y poner en valor su vigencia literaria, sino también establecer un diálogo entre su primera obra y la última publicada seis décadas después, lo que contribuye a una comprensión más amplia de la trayectoria y evolución de la producción literaria de la autora.

Aunque no se ha seleccionado como obra principal debido a que el motivo del teatro de marionetas no es tan significativo, sí que se han incluido algunas referencias a *Primera memoria* (1960), donde aparece el teatro de marionetas que Matia, la protagonista, ha perdido y desea recuperar, y a *Los Abel* (1948), novela en la que, aunque el motivo no aparece como tal, sí que resulta llamativa la cantidad de comparaciones y elementos metafóricos sobre los personajes como muñecos. También incluiremos referencias a su obra cuentística, donde el teatro de marionetas —especialmente con los comediantes ambulantes— aparece en relatos como “Navidad para Carnavalito”, “Envidia” y “El incendio” (pertenecientes a *Historias de la Artámila* y *La Virgen de Antioquía*, ambos publicados en 1961), al libro de microrrelatos *Los niños tontos* (1956) y al relato largo “La oveja negra” (perteneciente a *Tres y un sueño*, 1961). Por último, tendremos en cuenta sus narraciones infantiles *Carnavalito* (1972), *El saltamontes verde* (1975) y *Solo un pie descalzo* (1983), y los textos entre la crónica y lo autobiográfico incluidos en *El tiempo* (1957) y *El río* (1963).

El análisis de estos textos se ha llevado a cabo a partir de la lectura de las ediciones críticas. También se han considerado sus prólogos y sus discursos, entre los que destaca el pronunciado en su ingreso en la Real Academia Española (*En el bosque*, 1998) y en la ceremonia de recepción del Premio Cervantes (2010), además de la conferencia que impartió en el Ateneo de Madrid en 1965⁵⁶ y entrevistas destacadas (Doyle Scott 1985, Redondo Goicoechea 1994, Montero 1996, Prada 1998, Sanz Villanueva 1998, Farrington 2000, Mora 2001, Ayuso 2010, Ortuño 2011).

Asimismo, se ha considerado su testimonio en obras colectivas —principalmente sobre la vivencia de la guerra y posguerra— como las coordinadas por Nati Massanés (*Creecer en España: la infancia vista a través de la infancia de seis mujeres destacadas*, 1978), Arcadi Espada (*Dietario de posguerra*, 1998), Ángeles Caso (*Un largo silencio*, 2000), Pau Arenos (*Los momentos decisivos*, 2001), Juana Salabert (*Hijas de la ira: vidas rotas por la Guerra Civil*, 2005), y Marcos Ordóñez (*Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*, 2007).

Los hipotextos han sido seleccionados teniendo en cuenta a) su relevancia dentro de la tradición literaria del motivo del títere b) la aparición explícita de dicha obra en el texto matutiano, como es el caso de *El Cascanueces* y *Petrushka* y c) su potencial de resonancia con la obra matutiana que puede activar nuevos significados y posibilidades interpretativas. Los seis hipotextos seleccionados son:

- *El retablo de Maese Pedro* (Miguel de Cervantes, 1615).
- *El retablo de las maravillas* (Miguel de Cervantes, 1615).
- *El gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, 1655).
- *Cascanueces y el rey de los ratones* (E.T.A. Hoffmann, 1816)⁵⁷.
- *Las aventuras de Pinocho* (Carlo Collodi, 1883).
- *Petrushka* (marioneta tradicional y *ballet* de Benois y Stravinsky, 1911).

Para el estudio de estos hipotextos, se han utilizado como referencia las ediciones críticas más recientes, por ejemplo, *El gran teatro del mundo* (Reichenberger, 2021), además de los prólogos de ediciones previas como las de Domingo Ynduráin (Crítica, 1997) y Enrique Rull Fernández (Penguin Classic, 2015). Se ha acudido a los trabajos de

⁵⁶ Recogida en el volumen *El autor enjuicia su obra* (Editora Nacional, 1966).

⁵⁷ Diferenciaremos entre *Cascanueces y el rey de los ratones* para hacer referencia al cuento de E.T.A. Hoffmann (1816), y *El Cascanueces* para el *ballet* de Chaikovski (1892).

los especialistas en las obras seleccionadas, como Katriona Kelly (1990) y Andrew Wachtel para *Petrushka*, los estudios de Jack Zipes para *Cascanueces y el rey de los ratones* y Jean-Marie Apostolidès y Nicola J. Perella para *Las aventuras de Pinocho*. En el caso de Cervantes, debido a la amplísima bibliografía, hemos recurrido a las obras que se centran en la metateatralidad de *El retablo de Maese Pedro* y *El retablo de las maravillas* (Haley 1980, Percas de Ponseti 1981, Zimic 1992, Endress 2001, Cazés 2014, Theodoritsi 2022).

Por último, para *El Cascanueces* (1892) y *Petrushka* (1911), se han tomado como referencia dos representaciones de *ballet* disponibles en la plataforma YouTube. Para *Petrushka*, se ha seleccionado la interpretación de Easter Ballet Music en la Ópera de París de 1990⁵⁸, bajo la dirección artística de Alexandre Benois y con música de Ígor Stravinski. En el caso de *El Cascanueces*, se ha optado por la puesta en escena del Ballet Mariinsky de 2012, representada en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo⁵⁹, con libreto de Iván Vsévolozhsky y Marius Petipa, y música de Piotr Ilich Chaikovski.

1.5 Consideraciones críticas sobre la autora

Desde el inicio, la crítica ha destacado sobre Ana María Matute su singularidad y su «acusada personalidad»⁶⁰. Delibes la considera «la más asidua y personal de cuantas mujeres escriben hoy en España»⁶¹, señalando su adjetivación cromática y su patetismo lírico como parte de su personalidad como escritora, y Manuel Viñó afirma que es «la más interesante de nuestras novelistas actuales y aquella que posee un estilo más personal», perceptible desde sus primeras obras⁶². En palabras de Pere Gimferrer: “

A ningún otro escritor se parece. Me dirán acaso algunos que a Faulkner; ocurre más bien que su modo de no parecerse a nadie hace pensar en el modo de no parecerse a nadie que

⁵⁸ Easter Ballet Music, “Petrushka”, The Paris Opera Ballet, 1990, en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MeIFo1yYTkY&ab_channel=TristanMA%28TristanMA%29 [13/01/2025].

⁵⁹ Mariinsky Ballet, “The Nutcracker”, The Mariinsky Theatre Saint Petersburg, 2012, en <https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU> [13/01/2025].

⁶⁰ GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea* (1939 -1967), Gredos, Madrid 1971, 265.

⁶¹ DELIBES, M., *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Destino, Barcelona 2004, 89-91.

⁶² GARCÍA VIÑÓ, M., *Novela española actual* (1967), Heliodoro Ediciones, Madrid 1986, 123.

Faulkner tiene. Le debemos hoscas baladas legendarias, viñetas urbanas o rurales, esquirlas de sagas bronceíneas, cuajarones de epopeyas de nuestro tiempo envueltas en papel de periódico ensangrentado. Le debemos, muy principalmente, este instante de revelación abismal que permite vislumbrar los intersticios del ser, lo que en lo hondo somos —«Yo sé quién soy», decía don Quijote—, lo que la palabra común antes ignora que nombra, la comarca que sólo el poeta, o quien la alteza del habla poética ha conquistado, descubre para maravilla de cada lector⁶³.

Debido a esta peculiaridad, ha sido una autora difícil de clasificar: algunos críticos la sitúan con los escritores de la década de los cuarenta junto con autores un poco mayores que ella como Camilo José Cela, Carmen Laforet, Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Delibes⁶⁴. Otros, como Sanz de Villanueva, la han ubicado en la generación del medio siglo ya que coinciden en algunos puntos: todos fueron «niños asombrados», según la expresión utilizada por la autora, fueron autodidactas en gran medida y el inicio de su carrera estuvo relacionado con la editorial Seix Barral, además de su presencia en revistas, premios y tertulias literarias comunes. En ocasiones se la ha vinculado con el subjetivismo mientras que otros distinguen en ella una tendencia neorrealista, debido a su parte testimonial y social⁶⁵. Para Julio Coll, Matute pertenece a una generación que ha conseguido lo que consideraba imposible: «juzgar líricamente el lado patético de las cosas»⁶⁶.

Esta posición problemática va a influir en la crítica y en el estudio de su obra, que en algunos casos no va a ser comprendida o va a ignorarse en los manuales de literatura⁶⁷.

⁶³ GIMFERRER, P., “Posible imagen de Ana María Matute”, *ABC*, 25 de noviembre de 2010, en <https://www.almendron.com/tribuna/posible-imagen-de-ana-maria-matute/> [20/03/2025].

⁶⁴ Este tema ha sido analizado con detalle por Vassileva Kojouharova en su artículo “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra” (1994).

⁶⁵ VASSILEVA KOJOUHAROVA, S., “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 39-56.

⁶⁶ COLL, J., “El tremendismo en la mujer. *Los Abel*, siete hermanos”, *Destino* 593 (1948) 14.

⁶⁷ Este aspecto también fue mencionado por Francisco Rico en su discurso: «Nadie ignora los quebraderos de cabeza que has causado a los autores de manuales y monografías, cuando han querido agruparte con otros coetáneos o encerrarte en cualquiera de los casilleros más a mano al tratar de la novela española del último medio siglo: con ninguno acababas de avenirte, a todos les faltaba algo para hacerte justicia» (RICO, F., “Contestación al discurso de ingreso en la Academia de Ana María Matute”, en *En el bosque*. Discurso de ingreso en la RAE, Madrid 1998, 36, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025]).

Raquel Conde Peñalosa señala que en su época Ana María Matute no encajaba como escritora realista (demasiado barroca y esteticista) ni tampoco como escritora femenina (demasiado dura en el contenido y audaz en la forma)⁶⁸. La misma autora es consciente de ello, como admite en la entrevista con Alicia Redondo Goicoechea:

Siempre he sido muy independiente en mi forma de escribir y creo que eso me ha perjudicado en bastantes ocasiones. No se me podía adscribir a ninguna escuela, corriente o generación muy clara, y eso, en aquellos años, molestaba tremendamente⁶⁹.

La crítica de los años sesenta y setenta muestra una posición ambigua sobre su calidad literaria: por una parte, se reconoce su singularidad, mientras que por otra se habla de inmadurez, falta de consistencia, y lenguaje recargado e impreciso⁷⁰. Como señaló Ignacio Soldevilla, la crítica de la obra de Matute ha oscilado «desde el más incondicional elogio al mayor entredicho». Él mismo señala sus principales defectos, como «sus desmesuras expresivas y radical subjetivismo, su abuso de la experiencia autobiográfica por un lado y de su ensoñadora fantasía por otro, con el atropello a las convenciones más depuradas del género», que han sido a la vez considerados por otros críticos como elementos que le otorgan fuerza y originalidad a su narrativa⁷¹.

Por una parte, Edenia y Hernández opinan que, junto a Camilo José Cela, es quizá «la autora de obra más sólida y estilo más personal que la narrativa española de la posguerra puede ofrecer a un público universal»⁷², y Antonio Vilanova habla de «una de

⁶⁸ CONDE PEÑALOSA, Raquel. *La novela femenina de posguerra (1940–1960)*. Pliegos, Madrid 2004, 260.

⁶⁹ REDONDO GOICOECHEA, A., “Entrevista a Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 16-17.

⁷⁰ Ana Rodríguez Fischer considera estas calificaciones como «desafortunadas», y subraya la desvaloración de la trayectoria que recibió la autora hasta la concesión del Premio Cervantes. En contraposición a estas críticas, menciona al profesor Antonio Vilanova de la Universidad de Barcelona, de cuya valoración positiva de la autora «nos beneficiamos varias promociones de estudiantes» (RODRÍGUEZ FISCHER, A., “Del lugar y el tiempo de Ana María Matute” en *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*, Jesús Cañete Ochoa (coord.), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2011, 29).

⁷¹ SOLDEVILLA DURANTE, I., *La novela española desde 1936*, Alhambra, Madrid 1982, 250.

⁷² EDENIA, G., Y AMELIA HERNÁNDEZ, J., *Novelística española de los sesenta: Luis Martín-Santos, Juan Marsé, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Juan Benet, Ana María Matute*, E. Torres and Sons, New York 1971, 155.

las figuras más vigorosas y originales de la joven novelística española»⁷³. Por otra parte, García de Nora la considera «más promesa que realidad, sobre quien no cabe, por el momento, aventurar ninguna opinión, favorable o contraria, sin muy expresas y taxativas reservas»⁷⁴, y Torrente Ballester la describe como «escritora de gran fuerza, de gran intuición, admirablemente dotada», pero también señala su «inmadurez»⁷⁵.

Gonzalo Sobejano señala un lenguaje «impreciso», que tiene como origen la tendencia hacia lo que él llama «novelería»⁷⁶, mientras que García de Nora alude a la «ingenuidad novelera» y al barroquismo formal. José Domingo destaca la «apasionada vehemencia» de su obra, que pone en peligro la solidez y verosimilitud de la historia⁷⁷, y Sanz de Villanueva su «singular fuerza novelesca de poderoso instinto fabulador e inusuales dotes imaginativas»⁷⁸, pero también critica un exceso de fantasía y un énfasis demasiado exagerado en su prosa. Según Juan Luis Alborg:

...[sus deficiencias] deben serle excusadas a cambio de una excelente cualidad que precisamente es la que menos abunda en los libros de nuestros actuales novelistas: la posesión de un acento personal, de un estilo narrativo que, para nosotros, adquiere justamente su importancia por una peculiar deformación, por cierta convencional

⁷³ VILANOVA, A., *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Lumen, Barcelona 1993, 298. [Aunque la publicación sea posterior, este libro recoge los artículos publicados por el autor semanalmente en *Destino* desde 1942 a 1966].

⁷⁴ GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea (1939 -1967)*, Gredos, Madrid 1971, 271-272. Posteriormente, Geraldine C. Nichols cuestiona a este crítico que siga considerando a Ana María Matute —después un Premio Nadal (1959), un Premio Planeta (1954), un Premio Café Gijón (1953), un Premio de la Crítica (1958) y un Premio Nacional (1958)— como una «escritora incipiente, más promesa que realidad» (NICHOLS, G. C., *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 10).

⁷⁵ TORRENTE BALLESTER, G., *Panorama de la literatura española contemporánea I*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1961.

⁷⁶ «Los defectos de expresión apuntados —énfasis, imágenes insostenibles, imprecisión, redundancia— tienen fundamento común en la tendencia de esta escritora a la «novelería». Uso este término como descripción de esa actitud que consiste en contemplar la vida (y asumirla en obra artística) como si fuese materia de fábula, argumento de novela o, en los peores casos, intriga de película o de folletín» (SOBEJANO, G., *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa española, Madrid 1975, 316).

⁷⁷ DOMINGO, J., *La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días*, Labor, Barcelona 1973, 62.

⁷⁸ SANZ VILLANUEVA, S., *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*, Gredos, Madrid 2010, 231.

elaboración de la realidad, que la autora no trata de apresar objetivamente sino de amoldarla y constreñirla a su estilo⁷⁹.

A pesar de ello, Alborg afirma que ninguna de sus novelas puede considerarse como una obra enteramente lograda, y Sanz Villanueva también opina que «no termina de darnos esa gran novela suya que todos esperamos y en la que creemos»⁸⁰. A este respecto, treinta años después de estas primeras críticas, Dámaso Santos se pregunta:

¿De cuántos autores de nuestro tiempo, con obras como las de Matute, universalmente conocidas y celebradas, podemos decir que alguna de ellas sea indiscutible? Pero ¿no han sido siempre así y más discutidos los libros más indiscutibles? Sin embargo, ¿cuántas tan de esta manera exaltadas? ¿Cuántas así de tremendamente descalificadas?⁸¹

Posteriormente, Francisca López critica el enfoque reduccionista de la crítica hacia la novela escrita por autoras, señalando que no la evalúan por sí misma, sino «por lo que no es con respecto a la masculina; es decir, por comparación con los cánones establecidos por los críticos (hombres) sobre la obra de otros hombres»⁸². En esta misma línea, Nichols también cuestiona la falta de universalidad que atribuyen estos críticos al «mundo propio» de las escritoras⁸³, y señala que no se tuvo en cuenta que las autoras de esa época originaron un tipo de literatura que intentaba explicar y responder a la nueva

⁷⁹ ALBORG, J. L., *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid 1962, 192.

⁸⁰ SANZ VILLANUEVA, S., *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Edicusa, Madrid 1972, 179.

⁸¹ SANTOS, D., “Luciérnagas y el secreto lace de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 178.

⁸² LÓPEZ JIMÉNEZ, F., *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Pliegos, Madrid 1995, 17.

⁸³ «Lo máximo a que pueden aspirar las escritoras, en la mente de muchos de estos críticos, es a describir bien el mundo considerado suyo. Pero [...] este mundo resulta demasiado propio para la gran mayoría de los estudiosos, y lo critican —cuando se dignan mencionar a las narradoras— por falta de universalidad o por sobra de “solipsismo”. Podemos suponer que [estos críticos] comparten la idea de que el mundo femenino es “peculiar” y no universal, privado en vez de social, porque tal creencia explicaría el poco espacio que conceden a las mujeres novelistas en sus sendos estudios de la novela social» (NICHOLS, G. C., *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 10). Nichols nombra específicamente a García de Nora, Alborg, Sanz de Villanueva y Gil Casado, si bien señala como excepciones a Robert Spires, Soldevila Durante, Martínez Cachero y Margaret E. W. Jones, «cuyos libros son relativamente equitativos en su tratamiento de la narrativa femenina».

realidad que se les presentaba⁸⁴. O, en palabras de Galdona Pérez, reelaboraron la realidad «desde su propia mirada»⁸⁵, diferente a las de los críticos de la época.

Elena Granger señala que, debido a la descalificación que recibió Matute por parte de estos críticos frente a los compañeros de su generación, tiene sentido que la autora siempre negase —junto con otras escritoras como Esther Tusquets y Soledad Puértolas— la existencia de un lenguaje femenino⁸⁶. Para Granger, estos críticos —aunque alaben su peculiar estilo poético— siempre dejan a la autora fuera del reino de «los genios» de los que han logrado un nivel superior del arte narrativo⁸⁷.

La misma autora era consciente de estas críticas:

Yo debo decir que no he sido mimada especialmente por la crítica, no, hasta mucho más tarde. Ten en cuenta, que en el panorama literario de la época yo era una cosa rara, he de reconocer que lo era, como de niña, he sido siempre una niña rara, y en todo lo que he hecho, he sido la rara, entre mis hermanos, era la rara, ¡era la rara! Claro, yo escribía de una manera que no se hacía entonces. [...] Además, ¡a mí qué me importaba! A mí lo que me interesaba era mi libro, lo que dijeran...⁸⁸

⁸⁴ NICHOLS, G. C., “Caída/Re(s)puesta: narrativa femenina de la posguerra”, en *Literatura y vida cotidiana*, María Ángeles Durán (ed.), Universidad Autónoma, Zaragoza/ Madrid, 1987, 325.

⁸⁵ GALDONA PÉREZ, R.I., *Discurso femenino en la novela española de la posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, La Laguna 2001, 111.

⁸⁶ «Frente a las consecuencias limitantes y negativas que pueden resultar para las personas que abiertamente se llaman feministas, Matute prefiere negar que haya diferencia, dejando que nuestro silencio sobre un lenguaje diferente nos asegure una mejor aceptación —si quiere entrar en la historia literaria, una mujer que escribe tiene que seguir a lo masculino [...] Admitir que hay diferencia, aislaría y marginaría aún más a una escritora porque la separa de los grandes textos de nuestra tradición literaria» (GRANGER CARRASCO, E., “¿Por qué negar la existencia de un lenguaje femenino? El caso de Ana María Matute”, *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* 16 (1998) 103-112, en <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9898110103A> [30/03/25]).

⁸⁷ Margaret Jones analiza esta situación en su artículo “Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica” (1983) a partir de las críticas y reseñas de la época, motivadas en gran medida por el aumento de la presencia femenina en los galardones de literatura española, concretamente el Premio Nadal.

⁸⁸ AYUSO PÉREZ, A., “Yo entré en la literatura a través de los cuentos”. Entrevista a Ana María Matute. *Espejulo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense* 35 (2010), en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html> [20/03/2025].

La publicación de *Luciérnagas* en su versión original en 1993, y especialmente el éxito de *Olvidado Rey Gudú* en 1996⁸⁹, pusieron fin a un periodo de silencio editorial de más de veinte años desde 1971. Desde entonces, la valoración de las nuevas generaciones de lectores y la revisión del conjunto de su obra, con la distinción del Premio Cervantes, consolidó su posición en la literatura española. Su influencia en escritores de las siguientes generaciones ha sido declarada por autores como Almudena Grandes, Ana María Moix, Pere Gimferrer, Juana Salabert, Carmen Riera, Rosa Montero, Lucía Etxebarria, Elvira Lindo, y en generaciones actuales como las de Elvira Navarro, Inés Martín Rodrigo, Jenn Díaz y Julia Viejo. Sus obras han sido traducidas a 23 idiomas, incluidos el lituano, polaco, francés, japonés y noruego.

1.6 Revisión de la investigación realizada sobre Ana María Matute

Para comprender la obra de Ana María Matute, hemos recurrido a una extensa bibliografía secundaria que incluye publicaciones en prensa, tesis, entrevistas y artículos académicos. A partir de la década de 1980, se observa un incremento en los trabajos de investigación dedicados a esta autora, de los cuales más de la mitad han sido realizados fuera de España⁹⁰, con predominio de Estados Unidos. Su presencia en el ámbito internacional se evidencia en su inclusión en monográficos como *Spain's New Wave Novelist* (1976), *Women in Hispanic Literature* (1983), *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women* (1988), *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in Homeland* (1991), *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature* (2002) y *Twentieth-Century Spanish Fiction Writers* (2006). En las últimas décadas,

⁸⁹ El año de su publicación, *Olvidado Rey Gudú* vendió más de 200.000 ejemplares, superando las expectativas iniciales de la editorial y convirtiéndose en un éxito inmediato (MARTÍN RODRIGO, I., “Olvidado Rey Gudú», la novela que sacó del vacío a Ana María Matute”, *ABC*, 24 de junio de 2018, en https://www.abc.es/cultura/libros/abci-olvidado-gudu-novela-saco-vacio-maria-matute-201806242334_noticia.html).

⁹⁰ Las primeras tesis sobre Ana María Matute realizadas en España, disponibles en el Servicio de Tesis Doctorales de la Biblioteca de la Universidad Complutense, son: *Obra novelística de Ana María Matute* (Celia Berrettini 1960), *Los temas dominantes en la obra de Ana María Matute* (Thomas Sexton 1965) y *Ana María Matute, lenguaje, estilo y creación* (José Más 1973). Entre los temas principales que se han abordado en las numerosas tesis y artículos, se encuentran la crítica social (Spencer 1960, Yvonne Collins 1970), la Guerra Civil (Chacón 1982, Scalia 2004, Bussy 2005, Fernández Nieto 2011), la infancia (Lavergén 1965, Cannon 1972, Flores-Jenkins 1975, Jiménez Martín 1978, Cai 2012), la adolescencia (Jolly 1967, Bryant 1972), la traición (Alvis 1976), los arquetipos (Coffey 2002), la soledad (McCain 1966, Pérez 1966), la alineación (Shelby 1982), la mujer (Flores-Jenkins 1980), la creación literaria infantil (Acevedo, 1979), lo traumático (Frame 2003, Hardcastle 2004, Doran 2009, Schneider 2011, Livesey 2013, Omlor 2014), el tiempo (Ling 1972, Jones 1977, Vanderburgh 1972) su visión trágica y existencialista (Weitzner 1967, Banks 1969, Butzow 1975), y la renovación de la novela caballeresca (Deen 2014).

destaca un creciente interés por su obra en Francia con tesis como la de Antoni Tessier (2011), así como los artículos de Murielle Borel, Anne Paoli, Maylis Santa-Cruz y Christine Péres, y los volúmenes monográficos como *Ana María Matute* (Merlot-Morta, 2007) y *Vers le paradis inhabité d'Ana María Matute* (2017).

Hemos considerado monografías especializadas como las de Janet Díaz⁹¹ (*Ana María Matute*, 1971), Margaret E.W. Jones (*The Literary World of Ana María Matute*, 1970) y Simón Valcárcel Martínez (*El universo literario de Ana María Matute*, 2019). También hemos consultado el libro de entrevistas de Marie-Lise Gazarian-Gautier (*Ana María Matute. La voz del silencio*, 1997⁹²) y Geraldine Nichols (*Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, 1989), además de las biografías de Rosa Romá (*Ana M^a Matute*, 1971), Alicia Redondo Goicoechea (*Ana María Matute*, 2000) y Simón Valcárcel (*Vida y obra de Ana María Matute*, 2015).

Un monográfico destacado es el coordinado por Alicia Redondo Goicoechea (*Compás de letras*, 1994), donde se recogen artículos sobre la autora escritos por Stefka Vassileva Kojouharova, Eugenio García de Nora y Dámaso Santos, y el volumen *La palabra mágica de Ana María Matute* (2011), coordinado por Jesús Cañete Ochoa, con motivo de la recepción del Premio Cervantes. Destacan los números dedicados por la revista *Cuadernos de Estudio y Cultura* (1996), *Mercurio: panorama de libros* (2008), *Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura* (2014) y, más recientemente, *Ínsula (Ana María Matute en el bosque de las palabras*, 2022), que además de varios artículos académicos, publica dos microrrelatos inéditos pertenecientes a *Los niños tontos* (1956).

Cabe destacar el volumen editado por Jorge Cascante (*El libro de Ana María Matute. Antología de literatura y vida*, 2022), en el que, además de la acertada selección de textos, recoge material gráfico inédito como fotografías, recortes de su cuaderno de notas y otros documentos personales. Por último, por la conmemoración del centenario de su nacimiento, el Instituto Cervantes realizó la exposición “Quien no inventa no vive”

⁹¹ Esta investigadora y profesora estadounidense, Janet (Winecoff Díaz) Pérez ha estudiado en profundidad la obra de Ana María Matute. Debido a que tiene artículos firmados de forma distinta (“Janet Pérez”, “Janet Díaz”, “Janet Winecoff” y “Janet Winecoff Díaz”), y con el objetivo de reducir la confusión, nos referiremos a ella como Janet Díaz, que es como firma sus primeros artículos (1966-1971), y Janet Pérez en su segunda etapa (1984-2008).

⁹² Parte de este trabajo apareció previamente en inglés en el volumen de la misma autora (*Interviews with Spanish Writers*, 1991), donde recoge las entrevistas a veinticuatro escritores españoles.

(2024), bajo el comisariado de María Paz Ortuño, que se recogió en el catálogo con el mismo nombre.

Su obra ha formado parte, junto con la de otras autoras, de estudios sobre la construcción del tiempo narrativo (Ndour 2011), la novela de formación (Sumalla Benito 2012, Vadillo Buenfil 2012), el uso de lo fantástico en las narradoras contemporáneas (Hardcastle 1999), como referente de la novela española de posguerra (Wu 1998) y la narrativa existencialista (Aldama Juárez 2023). Otros trabajos se han centrado en la representación e interrelación entre lenguaje, sexualidad y subjetividad en el contexto de la sociedad española de posguerra (McGiboney 1993), la influencia de *Celia* de Elena Fortún en las autoras de su generación (Puchau de Lecea 2020) y el valor reivindicativo de la literatura infantil y juvenil (Talavera Burgos 2021). Su trayectoria y sus obras han sido objeto de estudio en monográficos recientes como *Spanish Women Writers and Spain's Civil War* (2017), *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia* (2018), *Incómodas: Escritoras españolas en el franquismo* (2020), *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil* (2021) y *Narradoras españolas de posguerra* (2022).

Su obra más estudiada es la trilogía *Los mercaderes*, especialmente la primera parte, *Primera memoria* (1959), aunque en las últimas décadas, cabe señalar la revaloración de su obra cuentística⁹³, especialmente de *Los niños tontos*⁹⁴ (1956), que fue reeditada por Destino en 2016 y 2025. También destacan los estudios sobre los efectos de

⁹³ Entre los cuentos más incluidos en antologías, destacan son “La rama seca”, “La felicidad”, “Cuaderno para cuentas” y “El árbol de oro”. Cabe señalar algunos estudios recientes sobre su obra cuentística como “Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute” (Gutiérrez 2019), y “Voci femminili a confronto nei cuentos di Ana María Matute” (Calcegia 2017), “Dos miradas sobre un mismo paisaje: la construcción de los personajes infantiles en la narrativa breve de Ana María Matute” (Calafell Sala 2011), “Ana María Matute, la escritora de la soledad y la incomunicación. Un estudio de *Historias de la Artámila*” (Valcárcel Martínez 2022), y otros sobre cuentos específicos como “An analysis of Ana María Matute’s ‘Pecado de Omisión’ through the lens of Francoist Spain” (Dever 2014) y “La pérdida de inocencia y la vida desechable en ‘Fausto’ de Ana María Matute” (DeLong y García-Fernández, 2023).

⁹⁴ Prueba de ello son los estudios: “Los niños tontos de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva” (López Guil 2006), “*Los niños tontos* de Ana María Matute, como microrrelatos” (Valls, 2008), “Ritos de paso, ritos de iniciación: *Los niños tontos* de Ana María Matute” (Báder 2011), “*Los niños tontos* de Ana María Matute y su contexto histórico-literario” (Tsokou 2016), “Género y cuerpo en *Los niños tontos* de Ana María Matute” (Bardavío 2016) “La infancia imposible: *Los niños tontos* de Ana María Matute o el fracaso de la biopolítica franquista” (Bardavío, 2018), “‘El otro niño tonto’ y ‘El ahogadito’: dos microrrelatos excluidos de *Los niños tontos*” (Montiel Rayo 2022), “Génesis y censura de *Los niños tontos* de Ana María Matute” (Baptista 2022), “La metáfora político-social en *Los niños tontos* de Ana María Matute” (Cabedo-Timmons 2024), “La literatura en la reapropiación del trauma de ‘los niños asombrados’. El caso de *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute” (Candorcio Rodríguez 2025). También destaca la tesis de Anja Rothenburg sobre los efectos de la censura franquista en la obra de Ana María Matute (*Literatur in der Diktatur - Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute*, 2021).

la censura, principalmente en *Luciérnagas*, pero también en *Los Abel* y *Los hijos muertos*⁹⁵. Sobre estudios recientes, podemos señalar lo que exploran la obra matutiana en relación con la memoria (Lough 2014, García Rodríguez 2022, Borel 2019 y 2023), la representación de la violencia infantil (Frame 2008, Gingerich 2020) y el estudio del sujeto femenino en novelas concretas (Jersonky 2022, Pache 2023 y Syntor Konan y Adjoua Kouassi 2025).

Además, se han considerado las referencias a la autora realizadas en la bibliografía sobre literatura de posguerra, como en *Hora actual de la novela española* de José Luis Alborg (1962), *La novela española contemporánea (1939-1967)* de Eugenio García de Nora (1971) y *La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días* de José Domingo (1973). También en los estudios sobre la narrativa femenina de la posguerra, como *Novelistas femeninas de la posguerra española* de Janet Pérez (1983), *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel. Historia de una generación* de Isabel de la Fuente (2002), *La novela femenina de posguerra (1940–1960)* de Raquel Peñalosa (2004), *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novelas y teatro*, de Raquel Arias Careaga (2005). También hemos consultado obras como *Historia de la literatura española. El siglo XX* de Santos Sanz Villanueva (1984), e *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)* de Domingo Ródenas y Jordi Gracia (2011), además de estudios más específicos sobre la novela en el siglo XX, como los de Sainz de Robles (1957), Gonzalo Sobejano (1975), Robert Spires (1978) e Ignacio Soldevilla Durante (1982).

Desde un enfoque feminista, hemos revisado la obra de María del Carmen Riddel (*La escritura femenina en la postguerra española* 1988⁹⁶), y de Rosa Isabel Galdona Pérez (*Discurso femenino en la novela española de la posguerra*, 2001), que examinan la representación de la subjetividad femenina en Ana María Matute junto con Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga. Destaca también el trabajo de Geraldine C. Nichols (*Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina en la España contemporánea*,

⁹⁵ Véase “Censuras y autocensuras en *Luciérnagas* y *Los hijos muertos*” (Larraz Elorriaga y Durán Rebollo 2022), “Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria” (Linuesa Torrijos 2021), “The Counter-Nostalgia Front Against Spanish Censorship: Realism’s Affective Mirrors and Double-Voicedness in Early Novels by Miguel Delibes and Ana María Matute” (Mooney 2021) y “Las tres versiones de *Luciérnagas*, de Ana María Matute” (Estruch Tobella 2014).

⁹⁶ La tesis, presentada por Riddel en 1988, se publicó posteriormente en un libro titulado *La escritura femenina en la postguerra española* (Peter Lang, 1995). Debido a las dificultades de acceso, hemos consultado la tesis en vez del libro.

1992), que estudia las innovaciones narrativas que utilizaron las escritoras españolas de posguerra para redefinir la representación del sujeto femenino. En esta línea, Francisca López Jiménez (*Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, 1995) se centra en cómo las autoras de su generación usaron el mito para cuestionar los roles de género y la normativa social del régimen franquista, y Janni Frai (*Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*, 2003) analiza los mecanismos narrativos encubiertos que utilizaron para subvertir el orden impuesto en un contexto de censura.

Por último, también hemos consultado material audiovisual, en especial las entrevistas televisivas de la autora con Ramón Miravittas (1994), Fernando Sánchez Dragó (2000) y Lucía Etxebarria (2006), además de las conferencias impartidas en el Instituto Cervantes (2009), en la Fundación Comillas (2011) y en la Universidad Autónoma de Barcelona (2011). Por último, hemos revisado el documental “Ana María Matute: Esta es mi tierra” (1999) e “Imprescindibles. Ana María Matute: ‘La niña de los cabellos blancos’” (2013).

Para acceder a esta bibliografía, así como a ciertas entrevistas y publicaciones en prensa, se han utilizado los fondos bibliográficos de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Francisco de Vitoria y la Universidad de Utrecht. Asimismo, se han consultado documentos originales e inéditos disponibles en el archivo de la Biblioteca Nacional, y se ha recurrido a catálogos y buscadores en línea como Google Scholar, JSTOR, ResearchGate, ProQuest, Dialnet, Teseo y Archive.org, además, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Para el material audiovisual, se ha contado con los archivos de RTVE, RNE, Instituto Cervantes y de la plataforma YouTube.

1.7 Estado de la cuestión

La relevancia del teatro de marionetas en la obra matutiana es señalada por primera vez por Janet Díaz (1968)⁹⁷ en relación con los aspectos autobiográficos de su obra, y en el artículo en el que explora la presencia de la *commedia dell'arte* en *Pequeño teatro* (1970)⁹⁸. Los titiriteros y el circo son mencionados por Flores-Jenkins (1975) en

⁹⁷ DÍAZ, J. W., “The autobiographical element in the works of Ana María Matute”, *Kentucky Romance Quarterly*, 15.2 (1968) 139-148.

⁹⁸ Sobre los aportes de este artículo, véase el estado de la cuestión en el capítulo dedicado a *Pequeño teatro*.

relación con la necesidad de evasión⁹⁹. Por su parte, Anne Paoli (2011) analiza el teatro de marionetas como vía de escape en *Paraíso inhabitado*¹⁰⁰. En su tesis doctoral, Xiaojie Cai (2012) dedica un apartado en su capítulo sobre el análisis de objetos simbólicos de la obra matutiana, junto con el muñeco, la isla, el fuego y el espejo¹⁰¹. Señala brevemente la analogía con la vida humana, «interpretada satíricamente como un escenario de farsa, barnizado de un tinte fatalista», y el contraste entre el ambiente falsamente festivo de los personajes que acuden a ver una representación teatral y su verdadera soledad y alineación¹⁰².

Este estudio contribuye a la línea de investigación sobre la intertextualidad en la obra matutiana. Desde una etapa muy temprana en su producción, las referencias bíblicas han sido objeto de estudio, tanto los epígrafes, nombres y alusiones como en su forma de reinterpretar ciertos pasajes de una forma irónica o subversiva (Jones 1968, Abel Fernández 1969, Frame 2003). El tema más recurrente es el mito de Caín y Abel como alegoría de la Guerra Civil, además de la traición de Judas (Alvis 1976), la expulsión del paraíso (El Saffar 1981), y el término *mercaderes*, que se relaciona con la noción de falso cristianismo. Fernández-Babineaux (2009) estudia como la autora realiza una inversión de las imágenes bíblicas en *Primera memoria* como forma de reflejar la opresión e hipocresía, y Dever (2015) señala la carga simbólica de algunos símbolos religiosos en el microrrelato “La niña fea”.

También destaca el estudio intertextual con los cuentos de hadas, especialmente con los de Hans Christian Andersen. Dorothy Odartey-Wellington (1997) y María Elena Soliño (2000 y 2002) estudian la reescritura que realizan autoras del siglo XX como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets de los cuentos de *Caperucita*, *Peter Pan* o *La reina de las nieves*, reconfigurando cuestiones sobre la feminidad y la construcción de la subjetividad en el contexto de la posguerra

⁹⁹ FLORES-JENKINS, R., “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”, *Explicación de textos literarios* 3.2 (1975) 186.

¹⁰⁰ PAOLI A., “*Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”, en *Transmission/Transgression, Hispanistica XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 254.

¹⁰¹ Este capítulo aparece publicado como artículo con el título “Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute” (Cai y Rivas-Hernández, 2013).

¹⁰² CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012, 415-418, en <http://hdl.handle.net/10366/115589> [26/03/25].

española. En esta misma línea, Antoni Tessier (2008 y 2011) señala el carácter subversivo de esta reescritura de los cuentos de hadas al desviarse de sus convenciones y valores tradicionales. De forma más específica, Suzanne G. Reed (1897), Christopher L. Anderson y Lynne V. Sheay (1989) han estudiado la intertextualidad de *Primera memoria* con *La Sirenita* de Andersen, y posteriormente con *La reina de las nieves* (1992). Más recientemente, Ayuso Pérez (2009) y Torres Begines (2014) han analizado la reescritura del cuento tradicional en *El verdadero final de la bella durmiente*, tanto en el tratamiento del tiempo como en la evolución del personaje femenino.

Otras investigaciones, como la de Deen (2014) y la de Potok (2018) analizan la intertextualidad de las novelas caballerescas de Ana María Matute (*La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* y *Aranmanoth*) con la Biblia, los cuentos de hadas y la épica medieval, lo que había sido señalado previamente por Collard (1986), Díaz (1999, 2002 y 2008), Glenn (1990), García Galiano (2000) y Pérez Abellán (2012). La relación entre *Olvidado Rey Gudú* y Andersen ha sido estudiada en otros trabajos (Álvarez Fernández y Álvarez Llamas, 2006, Xiaojie 2012). Más recientemente, Clúa Ginés (2020) ha puesto esta obra en comparación con los modelos narrativos de Mervyn Peake y Ursula K. Le Guin.

Aunque la obra de Matute se ha comparado principalmente con la de otras autoras de posguerra como Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Elena Quiroga, Mercè Rodoreda y Dolores Medio, también se ha puesto en diálogo con Esther Tusquets, Julia Moix, Rosa Chacel, Eulalia Galvarriato, Clarín, Juan Goytisolo, Miguel Delibes, Silvina Ocampo y Camilo José Cela. Más recientemente, con Elena Fortún (Calceglia 2019, Puchau de Lecea, 2020, Núñez de la Fuente 2023), Max Aub (Valcárcel 2017), Rosa Montero y Lucía Etxebarria (Oaknín 2019).

Sin embargo, no se ha realizado un estudio sistemático y en profundidad sobre la persistencia, carga simbólica y vínculos intertextuales del motivo del teatro de marionetas en la obra matutiana. A nivel intertextual, aunque se han mencionado algunas referencias de la obra matutiana con *El gran teatro del mundo* y la obra de E.T.A Hoffmann, nunca se ha puesto en diálogo con el resto de hipotextos seleccionados de la literatura universal.

1.8 Estructura de la tesis

La estructura de la tesis se guía por el propósito de comprender las significaciones filosóficas, estéticas y sociales que configuran la poética del títere matutiana, al integrarla en una red de relaciones más amplia dentro de la tradición literaria con el fin de especificar su singularidad como vehículo revelador del sentido existencial. Se plantea una progresión que parte de la fundamentación teórica y metodológica, continúa con el estudio del motivo del teatro de marionetas en la tradición literaria y culmina con el análisis de dicho motivo en la narrativa de Ana María Matute.

Para ello, se comienza con el marco teórico, en el que se busca explorar la convergencia entre el simbolismo y la intertextualidad con la finalidad de fundamentar la propuesta metodológica que integre ambas dimensiones. De esta forma, se establece la noción de lo simbólico desde la teoría literaria, en diálogo con la teoría de lo imaginario, la antropología filosófica y la perspectiva hermenéutica. Se explora el concepto de intertextualidad como un espacio dinámico de reescritura y cruce de textos, su diferencia con el concepto tradicional y el papel que ejerce el lector en la construcción de sentido. Finalmente, se realiza una reflexión teórica sobre la convergencia de lo simbólico y la intertextualidad, y se propone una metodología con el motivo como unidad de análisis, lo que responde al primer objetivo secundario.

Una vez establecidos los fundamentos y el enfoque metodológico, la segunda parte de la tesis —titulada “Simbolismo y resonancia intertextual en el motivo del teatro de marionetas”—, se centra en la delimitación del motivo objeto de estudio y la exploración de los hipotextos de la tradición literaria. Se parte de lo general, estableciendo las particularidades de este motivo, entre las que se encuentran el aspecto y desproporción de las marionetas, el juego de escalas que se produce, su capacidad de transformación y la figura del titiritero. También se explora la doble naturaleza metafórica de la marioneta, su carácter históricamente subversivo, y su distinción con los muñecos, estatuas y autómatas. Seguidamente, se estudian las seis obras de la literatura universal seleccionadas como hipotextos, con el objetivo de resaltar su singularidad en la manifestación del motivo del teatro de marionetas. De esta forma, se analizan la recurrencia y variabilidad del motivo que configuran una tradición poética del títere, y se aporta el contexto necesario para realizar el análisis comparativo con la obra de la autora.

La tercera parte, con el título “El motivo del teatro de marionetas en Ana María Matute”, se enfoca en el estudio del motivo en el corpus de la autora. Dado que en el apartado anterior se han establecido las facetas generales del motivo del teatro de marionetas, en esta sección es posible medir la asimilación, transformación o transgresión que realiza Matute en su obra. Los tres capítulos —titulados “El mundo como un teatro” para el análisis de *Pequeño teatro* (1943), “El engaño del titiritero” para *Fiesta al Noroeste* (1952), y “El teatro de marionetas como espacio de refugio” para *Paraíso inhabitado* (2008)— contienen una presentación de cada novela, incluyendo su recepción y crítica, además de un breve estado de la cuestión. A continuación, se analiza el motivo en cada obra, descomponiéndolo en sus facetas principales y profundizando en su carga simbólica. Siguiendo los pasos de la metodología analítica propuesta, se realiza una comparación intertextual con los hipotextos seleccionados para cada novela, cumpliendo así el segundo objetivo secundario de la tesis.

Una vez realizado el análisis intertextual de cada obra, se lleva a cabo el tercer objetivo secundario al realizar un análisis intratextual del motivo en la trayectoria de Ana María Matute, destacando qué facetas del motivo se mantienen y cuáles evolucionan o se transforman. Con ello se establece la evolución del motivo a lo largo de la producción de la autora, señalando cómo ha reelaborado el motivo y cuál es su aporte singular a la poética del títere.

Por último, en las conclusiones, se exponen las respuestas a la pregunta de investigación principal y a las subpreguntas que han guiado el estudio. Se ofrece una síntesis de los resultados y los aportes singulares revelados durante el análisis, en relación con el punto de partida de lo simbólico del motivo del teatro de marionetas como una clave fundamental para interpretar el sentido de la existencia humana. Se evalúa la metodología, exponiendo sus fortalezas y limitaciones, y se postula la transferibilidad del modelo analítico del motivo a otras manifestaciones artísticas. Por último, se plantean posibles líneas de investigación a nivel metodológico, temático e intertextual que abren nuevos horizontes y evidencian el potencial heurístico de la propuesta.

MARCO TEÓRICO

**Lo simbólico y la intertextualidad:
convergencia de dos perspectivas teóricas**

2. MARCO TEÓRICO. Lo simbólico y la intertextualidad: convergencia de dos perspectivas teóricas

Esta investigación se articula a partir de los conceptos de *simbolismo*, *motivo* e *intertextualidad*, pertenecientes a la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada. Si bien estas dos disciplinas se interrelacionan y enriquecen mutuamente, sin tener unos límites rígidos, la delimitación de ambos campos es fundamental para establecer las bases de nuestro estudio.

Claudio Guillén caracteriza la Teoría de la Literatura por una amplitud de carácter estético, que aspira a la universalidad, mientras que la Literatura Comparada busca conocer la literatura a través de las distintas lenguas, época y tradiciones literarias. Considera que para comparar es necesario tener conciencia de la tensión entre lo local y lo universal, es decir, entre nuestras circunstancias como lectores y el mundo: «Entre lo presente y lo ausente; lo percibido y lo anhelado; lo que hay y lo que debería haber; lo que está y lo que es»¹⁰³. La Literatura Comparada es, por lo tanto, el intento de confrontar lo uno y lo diverso. En diferentes artículos¹⁰⁴, Tomás Albaladejo también ha señalado la importancia del componente comparativo del conocimiento, a través de las semejanzas y diferencias de los objetos comparados, como medio para conocer de forma más exhaustiva la realidad.

En este primer apartado del marco teórico, se realiza una aproximación a lo simbólico a partir de los principales teóricos que lo han trabajado como Sigmund Freud, Carl Jung, Ernst Cassirer, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Paul Ricoeur e Iuri Lotman. Asimismo, se plantean los conceptos de universalidad y originalidad estudiados por Antonio García Berrio y Alfonso Martín Jiménez. Se desarrollan los rasgos principales de lo simbólico, su función y las dificultades para su interpretación. También se revisa cómo ha sido su evolución y se exponen las principales teorías que se han trabajado en el

¹⁰³ Guillén señala que lo local y lo universal se implican mutuamente, pero la tarea del comparatista no es consagrarse en exclusiva a ninguno de esos dos polos, sino situarse precisamente en las tensiones que surgen entre ambos (GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985, 16).

¹⁰⁴ Véase ALBALADEJO, T., “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, *Revista de Investigación Lingüística* 8.1 (2005) 7-34 y ALBALADEJO, T., “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poetica* 29.2 (2008) 245-275.

siglo XX y XXI. Por último, se realiza una distinción entre los términos símbolo, signo, alegoría, imagen, mito y motivo.

En el segundo apartado, se aborda el término de intertextualidad a partir de los planteamientos teóricos de Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette, además de los aportes más recientes realizados por Enrique Martínez Fernández, Juan Carlos Gómez Alonso y Jesús Camarero. Se analizan las diferencias entre la noción contemporánea de intertextualidad y su concepción tradicional, así como su relación con la modernidad y la posmodernidad, y el papel que ejerce el lector. Finalmente, se propone una reflexión teórica sobre la convergencia entre las perspectivas simbólica e intertextual como base metodológica de nuestro análisis.

2.1 Una aproximación a lo simbólico

En *El hombre y sus símbolos*, Jung sostiene que mientras un signo es menor al concepto al que hace referencia, «un símbolo siempre representa algo más que su significado evidente e inmediato»¹⁰⁵. Esto implica que el símbolo contiene algo que no puede ser explicado o definido completamente, que va «más allá del alcance de la razón»¹⁰⁶.

Para Mircea Eliade los símbolos revelan una modalidad de lo real que no es evidente en el nivel de la experiencia inmediata, desvelando los aspectos más profundos de la realidad o, en sus palabras, «las modalidades más secretas del ser»¹⁰⁷. La característica fundamental de lo simbólico es que «tiende más allá de sí mismo», lo que posibilita un sentido diferente al literal o habitual:

[Los símbolos] hacen accesibles a nuestros espíritus niveles de experiencia que sin ellos nos quedarían cerrados para siempre, pues no tendríamos conciencia de ellos. La principal función de los símbolos es apuntar más allá de sí mismos [...], dar acceso a niveles de la

¹⁰⁵ JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos* (1964). Traducción de Luis Escolar Bareño, Paidós, Barcelona 1995, 55.

¹⁰⁶ JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos* (1964). Traducción de Luis Escolar Bareño, Paidós, Barcelona 1995, 20.

¹⁰⁷ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 12.

realidad inabordables de otra manera, y abrir al entendimiento humano perspectivas insospechadas¹⁰⁸.

La imaginación simbólica entra en juego cuando el significado es imposible de presentar y, por consiguiente, solo puede referirse a un sentido, no a una cosa sensible¹⁰⁹. Así pues, los símbolos aluden a «esas cosas ausentes o imposibles de percibir»¹¹⁰, lo que explica su predominio en el arte y lo religioso. Mientras que la alegoría es un signo que representa una realidad difícil de presentar, el símbolo remite a «un significado inefable e invisible»¹¹¹. De ahí que Paul Ricoeur sostenga que la única vía de acceso a la experiencia del mal o de la culpa es a través de las formas simbólicas¹¹², aun cuando estas nunca logren agotar la totalidad de la experiencia¹¹³.

Gadamer lo denomina como la «mutua pertenencia interna de lo finito y de lo infinito»¹¹⁴, mientras que Gershom Scholen afirma que la misión del símbolo es «comunicar un no-comunicable que, inexpresable en sí mismo, en ella vive y que, incluso aunque encontrase expresión, en todo caso nunca tendría significado alguno, ningún sentido comunicable»¹¹⁵.

¹⁰⁸ Citado en ALLEN, D., *Mircea Eliade y el fenómeno religioso* (1982). Traducción de Jesús Fernández Zulaica, Ediciones Cristiandad, Madrid 1985, 163-164.

¹⁰⁹ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 12-13.

¹¹⁰ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 14.

¹¹¹ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 21.

¹¹² RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 287.

¹¹³ «Los símbolos del mal muestran de manera ejemplar que hay más en los mitos y en los símbolos que en toda nuestra filosofía, y que una interpretación filosófica de los símbolos nunca llegará a ser conocimiento absoluto. Los símbolos del mal en los que leemos el fracaso de nuestra existencia declaran, al mismo tiempo, el fracaso de todos los sistemas de pensamiento que se proponen agotar los símbolos en un *saber absoluto*» (RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 287, 302).

¹¹⁴ GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 116.

¹¹⁵ Citado en DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012, 98.

2.1.1 El símbolo: Lo imposible de representar

El análisis de la naturaleza y el significado del símbolo requiere profundizar en sus rasgos fundamentales. En este apartado se exponen seis de ellos: el autosignificado del símbolo, el excedente de sentido, la multivalencia o ambigüedad, el carácter inagotable, la capacidad de reflejar ideas contradictorias y el valor existencial.

1) *El autosignificado del símbolo*

Según Gadamer, el símbolo no solo remite a un significado, sino que *representa* el significado, y «hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre»¹¹⁶. El símbolo no es solo una *sustitución* de aquello a lo que remite, sino que es *presencia*. No es un mero reemplazo, sino que hace que lo simbolizado se manifieste, puesto que «está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto»¹¹⁷.

Por lo tanto, el símbolo participa de la realidad de lo que representa: no solo significa una idea, sino que es la idea misma. Es decir, que *participa* en aquello imposible de representar y hace aparecer un sentido que no puede expresarse de otra forma, proceso que Durand denomina como la «epifanía de un misterio»¹¹⁸.

2) *El excedente de sentido*

Además de por su autosignificado, el símbolo se caracteriza por lo que Paul Ricoeur conceptualiza como «excedente de sentido». El teórico francés define el símbolo como «toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser

¹¹⁶ «En este sentido un símbolo no sólo remite a algo, sino que lo representa en cuanto que está en su lugar, lo sustituye. Pero sustituir significa hacer presente algo que está ausente. El símbolo sustituye en cuanto que representa, esto es, en cuanto que hace que algo esté inmediatamente presente. Sólo en cuanto que el símbolo representa así la presencia de aquello en cuyo lugar está, atrae sobre sí la veneración que conviene a lo simbolizado por él. Símbolos como los religiosos, las banderas, los uniformes, son tan representativos de lo que se venera en ellos que ello está ahí, en ellos mismos» (GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 205).

¹¹⁷ GADAMER, H., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (1977). Traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona 1991, 90.

¹¹⁸ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 15.

aprehendido a través del primero»¹¹⁹. Más adelante lo simplifica diciendo que por símbolo entiende «un lenguaje que designa una cosa por vía indirecta, al designar otra cosa, a la cual apunta directamente»¹²⁰.

Ricoeur diferencia los signos técnicos de los simbólicos por ese *sentido* que solo puede darse en el símbolo:

El símbolo encierra en su orientación una doble intencionalidad: tiene, en primer lugar, una intencionalidad primera o literal, que, como toda intencionalidad significativa, supone el triunfo del signo convencional sobre el signo natural: será la mancha, la desviación, el peso; todas estas son palabras que no se asemejan a la cosa significada. Pero sobre la intencionalidad primera se edifica una intencionalidad segunda que, a través de la mancha material, la desviación en el espacio, la experiencia de la carga, apunta a una determinada situación del hombre en lo Sagrado. [...] El sentido literal y manifiesto apunta más allá de sí mismo hacia algo que es *como* una mancha, *como* una desviación, *como* una carga. Así, contrariamente a los signos técnicos que, en su absoluta transparencia, sólo dicen aquello que quieren decir al plantear el significado, los signos simbólicos son opacos porque el sentido primero, literal, patente, apunta analógicamente *a un sentido segundo que no se da más que en él*¹²¹.

El filósofo define el excedente de sentido como «el residuo de la interpretación literal». Sin embargo, no hay dos sentidos, uno que sea literal y otro simbólico, sino más bien «un solo movimiento, que los transfiere de un nivel al otro y lo asimila a la segunda significación por medio del literal»¹²². Es decir, que el sentido simbólico se constituye *en y por* el sentido literal¹²³.

¹¹⁹ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 17.

¹²⁰ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 384.

¹²¹ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 263.

¹²² RICOEUR, P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1976). Traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, México 1995, 68.

¹²³ «El símbolo es el movimiento mismo del sentido primario que nos hace participar del sentido latente y, de ese modo, nos asimila a lo simbolizado, sin que podamos dominar intelectualmente la similitud. En ese sentido decimos que el símbolo es dador, en tanto es una intencionalidad primaria que da el sentido

Este «excedente de sentido» y «movimiento» entre los dos niveles de significación explican la tercera característica del símbolo.

3) *La multivalencia o equivocidad del símbolo*

Una característica fundamental del símbolo es su variabilidad, frente al signo o señal que se relaciona con el objeto al que representa de forma más rígida¹²⁴. En *Diccionario de símbolos*, Cirlot define el símbolo como «una realidad dinámica y un plurisigno, cargado de valores emocionales e ideales»¹²⁵. Para Mircea Eliade, la característica principal de lo simbólico es «su capacidad para expresar simultáneamente un número de significados cuya relación no es evidente en el plano de la experiencia inmediata»¹²⁶.

Esta multivalencia se debe al intento de aprehender la realidad última, que se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos¹²⁷. Esta peculiaridad del símbolo implica un rechazo al reduccionismo en la forma interpretarlo, que se aborda en el apartado *La interpretación del símbolo*.

Se puede diferenciar entre *presentación* (que está unida al pensamiento lógico y aspira la objetividad y univocidad) y *re-presentación* (que pertenece al pensamiento simbólico y se caracteriza por la subjetividad, alusividad y equivocidad). El símbolo está unido a la *representación*, lo que tiene como consecuencia que el pensar simbólico no se mueve en el terreno lógico, sino que se trata de «un pensar vinculado a un sujeto que no pretende escindirse del objeto, ni alcanzar una imposible neutralidad aséptica, como tantas veces lo hace el logos científico»¹²⁸.

segundo» (RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 263).

¹²⁴ CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967, 36.

¹²⁵ CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1992, 15.

¹²⁶ ELIADE, M., *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 130.

¹²⁷ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 15.

¹²⁸ DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012, 102.

Este carácter ambiguo del símbolo parte de su «inadecuación», como si hubiese una relación incorrecta entre su contenido (lo que quiere expresar) y su forma (la manera de expresarlo). Como señala Gadamer:

La inadecuación de forma y esencia es esencial al símbolo en cuanto que este apunta por su propio significado más allá de su mismo carácter sensorial. De esta inadecuación surge el carácter fluctuante e indeciso entre forma y esencia que es propio del símbolo; ella es evidentemente tanto más intensa cuanto más oscuro y significativo es éste; es menor cuanto más penetra el significado a la forma¹²⁹.

Este «carácter fluctuante e indeciso» es lo que conduce a la «significatividad» de la obra de arte. La función de remitir a lo indeterminado es lo que denomina, apoyándose en Goethe y Schiller, lo *simbólico*¹³⁰.

La ambigüedad del símbolo, denominada «opacidad» por Ricoeur, implica que su profundidad sea inagotable¹³¹.

4) *El carácter inagotable del símbolo*

Como consecuencia de su indeterminación intrínseca, el símbolo, en palabras de Gadamer, «puede interpretarse inagotablemente, en oposición a lo que se encuentra en una referencia de significado más precisa y que por lo tanto se agota en ella»¹³².

Siguiendo la terminología de Gabriel Marcel, el símbolo está unido al «misterio» y el signo al «problema»¹³³. El trayecto hermenéutico comienza donde se da el símbolo

¹²⁹ GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 116-117.

¹³⁰ GADAMER, H., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (1977). Traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona 1991, 83.

¹³¹ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 263.

¹³² GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 112.

¹³³ Para Marcel, mientras que el *problema* es algo que está delante de mí, que puedo dominar, el *misterio* es «algo en que yo mismo estoy comprometido». Esta idea se traduce en que, mientras que el primero puede someterse a una cierta técnica, el segundo trasciende todo tipo de técnica. El rasgo esencial es que en el misterio aborda una zona profunda de la realidad en la que yo estoy *implicado*, lo que impide que pueda

auténtico, ya la realidad jamás es interpretada de una vez para siempre¹³⁴. En este sentido, aunque las imágenes simbólicas engloben múltiples alusiones a lo concreto, «la realidad que intentan significar no se agota en semejantes alusiones a lo concreto»¹³⁵. Cassirer critica las interpretaciones unilaterales de los símbolos, que considera inexactas y reduccionistas, como la interpretación freudiana. La multivalencia del símbolo, con sus múltiples significados, es precisamente lo que hace que sea «verdadero».

Ricoeur señala que el símbolo «dice más de lo que dice, y nunca termina de dar qué decir»¹³⁶, lo que es una de las causas de su carácter problemático. Sobre su naturaleza inagotable, el hermeneuta francés afirma que el «gran» símbolo se caracteriza precisamente por revelar nuevas posibilidades y significados.

Este doble poder del símbolo de «ocultar y mostrar» se relaciona con su siguiente característica: su condición contradictoria o paradójica.

5) La capacidad para expresar situaciones paradójicas o contradictorias

El carácter multivalente del símbolo permite expresar aspectos paradójicos o contradictorios precisamente porque la realidad que está tratando de expresar se manifiesta de un modo contradictorio¹³⁷. Para Cirlot, la esencia de lo simbólico consiste precisamente en ser capaz de exponer simultáneamente la tesis y antítesis de la idea de expresa, precisamente por la que función simbólica entre en juego cuando hay una tensión

problematizarse (CAÑAS FERNÁNDEZ, J.L., “La hermenéutica marceliana sobre la distinción entre «problema» y «misterio»”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 175 (1996) 173-188, en <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696220173A>).

¹³⁴ DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012, 106.

¹³⁵ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 13-14.

¹³⁶ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 32.

¹³⁷ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 15.

de contrarios que la conciencia no consigue resolver de otra forma¹³⁸. Esto lo convierte en la única herramienta capaz de capturar la realidad en su riqueza y singularidad¹³⁹.

Como escribe Tzvetan Todorov, la condición paradójica de lo simbólico se pone en evidencia con una frase igualmente paradójica: el símbolo es la cosa sin serlo y siéndolo a la vez¹⁴⁰.

6) *El valor existencial del símbolo*

Por último, cabe señalar que el símbolo siempre remite a una realidad o situación de valor existencial para el ser humano. Esta dimensión es la que, para Eliade, distingue los símbolos de los conceptos, ya que estos primeros se mantienen en contacto con lo más profundo del ser humano:

El símbolo religioso no sólo descubre la estructura de la realidad o una dimensión de la existencia; con un mismo trazo le otorga un *significado* a la existencia humana. Por esa razón, aun los símbolos que tienden a la realidad última constituyen conjuntamente revelaciones existenciales para el hombre que descifra su mensaje¹⁴¹.

Esta dimensión existencial radica en la capacidad del símbolo de acceder a un plano que trasciende la realidad particular o profana, desvelando aspectos del mundo que, de otro modo, permanecerían ocultos para la conciencia humana¹⁴².

En síntesis, el símbolo se caracteriza por representar aquello que no se puede representar, participando de la realidad que manifiesta. Hace aparecer un sentido que no puede expresarse de otra forma y que se caracteriza por su alusividad y equívocidad. Este

¹³⁸ CIRLOT, J-E., *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor Barcelona 1992, 30.

¹³⁹ ALLEN, D., *Mircea Eliade y el fenómeno religioso* (1982). Traducción de Jesús Fernández Zulaica, Ediciones Cristiandad, Madrid 1985, 164.

¹⁴⁰ TODOROV, T., *Teorías del símbolo* (1977). Traducción de Silvia Delpy, Monte Ávila Editores 1993, 285.

¹⁴¹ ELIADE, M., *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 134.

¹⁴² ALLEN, D., *Mircea Eliade y el fenómeno religioso* (1982). Traducción de Jesús Fernández Zulaica, Ediciones Cristiandad, Madrid 1985, 167.

carácter multivalente se debe a su intento de expresar las realidades contradictorias y paradójicas de la realidad, y es posible gracias a la «inadecuación» entre su forma y su esencia. Su ambigüedad está intrínsecamente ligada a su carácter inagotable, puesto que un símbolo nunca termina de dar qué decir. Por último, remite a una realidad de valor existencial gracias a su capacidad para otorgar significado.

2.1.2 La función simbólica

Como se ha señalado, el símbolo permite expresar aquellas realidades que no podríamos plasmar de otra forma, lo que posibilita el acceso a un plano más profundo de la realidad¹⁴³.

La capacidad simbólica del hombre le permite proyectarse hacia un mundo espiritual infinitamente más rico que el mundo cerrado de su «momento histórico»¹⁴⁴. Ernst Cassirer utiliza el término *anymal symbolicus* para referirse al ser humano y escribe en su obra *Antropología Filosófica*:

Sin el simbolismo la vida del hombre sería la de los prisioneros en la caverna de Platón. Se encontraría confinada dentro de los límites de sus necesidades biológicas y de sus intereses prácticos; sin acceso al mundo ideal que se le abre, desde lados diferentes, con la religión, el arte, la filosofía y la ciencia¹⁴⁵.

¹⁴³ En palabras de Mircea Eliade: «El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad—los más profundos—que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre; del «hombre sin más», que todavía no ha contemporizado con las exigencias de la historia» (ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 12).

¹⁴⁴ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 13.

¹⁴⁵ CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967, 40.

Los símbolos trascienden la experiencia cotidiana al «revelar el lado milagroso e inexplicable de la vida»¹⁴⁶. De este modo, siempre aportan un valor añadido que hace «estallar» la realidad inmediata¹⁴⁷.

El símbolo integra distintas realidades en un sistema de sentido, lo que «permite al hombre encontrar una cierta unidad en el mundo y, al mismo tiempo, descubrir su propio destino como parte integrante de aquel»¹⁴⁸. Debido a su capacidad para trascender lo objetivo, posibilita que el ser humano supere su situación particular para alcanzar «una comprensión de lo universal»¹⁴⁹. De esta forma, la realidad inmediata «estalla» ante la irrupción de una realidad más profunda.

2.1.3 La interpretación del símbolo

Una vez analizados los rasgos y la función de lo simbólico, cabe señalar las dificultades implícitas en su interpretación. Paul Ricoeur hace referencia a este carácter problemático al afirmar que el símbolo tiene «algo de sorprendente y escandaloso»¹⁵⁰.

Para el autor, la interpretación del símbolo presenta tres grandes problemas:

1. Su opacidad inherente, frente a la transparencia propia de los hechos. Esta característica de lo simbólico es también su problema principal frente a la claridad y exactitud del conocimiento técnico o científico. Como escribe Gadamer, el símbolo no es una «forma conspicua de estar dado», sino que es la «posibilidad» de que el conocimiento llegue a producirse¹⁵¹.

¹⁴⁶ ELIADE, M., *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 129.

¹⁴⁷ «El simbolismo *añade* un nuevo valor a un objeto o a una acción, sin que por ello queden afectados su valor a un objeto o una acción, sin que por ellos queden afectados sus valores propios e inmediatos. Aplicándose a un objeto o una acción, el simbolismo los «abre». El pensar simbólico hace «estallar» la realidad inmediata, pero sin disminuirla ni desvalorizarla» (ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 191).

¹⁴⁸ ELIADE, M., *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 131.

¹⁴⁹ ELIADE, M., *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 134.

¹⁵⁰ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 288.

2. Su relación con las diversas lenguas y culturas, lo que provoca su carácter contingente.
3. Su necesidad de interpretación, que conlleva una variabilidad y complejidad de significados.

Estas tres características (opacidad, contingencia cultural e interpretación compleja) se contraponen al «ideal de claridad, de necesidad y de cientificidad de la reflexión»¹⁵².

Frente a este carácter problemático, Mircea Eliade propone concebir a los símbolos como «una totalidad llena de sentido», por lo que para comprenderlos hay que tener en cuenta los múltiples e inagotables significados de cada símbolo, y no reducirlo a uno solo de ellos. Por lo tanto, el «haz de significaciones, es lo que es *verdad*, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia»¹⁵³. Considera que el símbolo aislado es ininteligible y es necesario comprender el símbolo dentro de una totalidad que es más amplia que él¹⁵⁴.

Esta visión de Eliade influye en el pensamiento de Paul Ricoeur, que define la interpretación como «el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal», por lo que es «en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto»¹⁵⁵.

¹⁵¹ «El conocimiento no se hace claro y distinto a través de estos símbolos porque el símbolo no significa una forma conspicua de estar dado, este conocimiento es “ciego” en la medida en que el símbolo aparece en el lugar de un verdadero conocimiento y muestra tan sólo la posibilidad de que éste llegue a producirse. (GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 498).

¹⁵² RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 289.

¹⁵³ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 15.

¹⁵⁴ «Nunca se insistirá demasiado en que la búsqueda de estructuras simbólicas no es una tarea de reducción, sino de integración. No comparamos o contrastamos dos expresiones de un símbolo para reducirlas a una sola, ya existente, sino a fin de descubrir el proceso mediante el cual una estructura puede asumir enriquecidos significados» (ELIADE, M. *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 128).

¹⁵⁵ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 17.

En *El conflicto de las interpretaciones*, el filósofo francés señala que en el símbolo parece que ya está todo dicho, como un enigma y, sin embargo, es el sujeto el que tiene que interpretarlo:

«El símbolo da qué pensar». Esta sentencia que tanto me cautiva dice dos cosas: el símbolo da; no planteo yo el sentido, es él el que lo da; pero lo que da es «qué pensar», aquello en qué pensar. A partir de la dación, el planteo. La sentencia sugiere, a un mismo tiempo, que todo ya está dicho en el enigma, y que, sin embargo, debemos comenzar y recomenzar todo en la dimensión del pensar¹⁵⁶.

Por lo tanto, donde hay símbolo hay interpretación. Ricoeur propone pensar desde «una circuncéntrica gravitación de la interpretación que respete el enigma original de los símbolos, que aproveche sus luces y sus lecciones»¹⁵⁷. Apuesta por comprender al hombre desde el mundo simbólico, intuyendo que ganará en comprensión gracias a esa apuesta¹⁵⁸.

2.1.4 Evolución y teorías sobre el símbolo

A partir del siglo XVI se produce una desvaloración del símbolo, que es analizada por Gilbert Durand en sus obras *La imaginación simbólica* y *Lo imaginario*. Para él, desde Aristóteles la vía de acceso a la verdad parte de la experiencia de los hechos y de la lógica. Este razonamiento perjudicó a la imagen que, debido a su ambigüedad, no puede reducirse a una conclusión verdadera o falsa¹⁵⁹. En el siglo XVI, el pensamiento de Descartes

¹⁵⁶ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 262.

¹⁵⁷ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., “Algunos aportes hermenéuticos de Mircea Eliade para análisis del símbolo”, *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 42 (2004) 47, en <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6314> [24/ 10/ 2024].

¹⁵⁸ «Apuesto a que comprendo mejor al hombre y los lazos que unen al ser del hombre con el ser de todos los demás seres siguiendo las indicaciones del pensamiento simbólico. Esta apuesta se convierte entonces en tarea de comprobarla y de saturarla en cierto modo de inteligibilidad; esta tarea transforma a su vez mi apuesta: al apostar sobre la significación del mundo simbólico, apuesto al mismo tiempo que recuperaré mi apuesta en poder de reflexión, dentro del plano del raciocinio coherente» (RICOEUR, P., *Finitud y culpabilidad* (1960). Traducción de Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Trotta, Madrid 2004, 488).

¹⁵⁹ «La imagen puede abrirse al infinito a una descripción, a una inagotable contemplación. No puede ser bloqueada en el enunciado neto de un silogismo. Propone un “real velado” mientras que la lógica aristotélica

produjo un rechazo de la imaginación que, igual que la sensación, era una «inductora de errores». El saber se reduce a un método de análisis y medición matemática, en el que la investigación científica es la única posibilidad de conocimiento. Como la razón se convierte en el único modo de acceder a la verdad, lo imaginario se ve excluido¹⁶⁰, puesto que el símbolo como el mito se consideran como «frutos de una etapa preconceptual y precrítica de la humanidad»¹⁶¹. El método de reducir todo a sus evidencias provoca que el símbolo pierda su potencia, quedándose reducido a mero signo (lo define como un «triunfo del signo» sobre el símbolo)¹⁶². Este rechazo hacia lo imaginario se acrecentó con el positivismo de Auguste Comte en el siglo XIX. Tanto la visión científicista como historicista devaluaron el pensamiento simbólico a favor de los hechos que pueden ser comprobados de forma científica¹⁶³.

En *Lo imaginario*, Durand lo sintetiza al decir que: «la imagen, producto de “la loca del hogar”, se ve abandonada al arte de persuadir predicadores, poetas y pintores; nunca tiene acceso a la dignidad de un arte de demostrar», presentando un universo mecánico en el que no existe la aproximación poética¹⁶⁴. Esta marginación del símbolo disminuyó la capacidad del ser humano de relacionarse con la transcendencia, al perder el «poder de mediación» de lo simbólico¹⁶⁵.

exige ya “claridad y distinción» (DURAND, G., *Lo imaginario* (1994). Traducción de Carme València, Ediciones del Bronce, Barcelona 2000, 24).

¹⁶⁰ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 26.

¹⁶¹ DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012, 100.

¹⁶² DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 27.

¹⁶³ «El “hecho”, al lado del argumento racional, aparece claramente como otro obstáculo que se inscribe en falso en contra de lo imaginario cada vez más confundido con el delirio, el fantasma del sueño, lo irracional». (DURAND, G., *Lo imaginario* (1994). Traducción de Carme València, Ediciones del Bronce, Barcelona 2000, 27).

¹⁶⁴ «Cualquier “imagen” que no sea simplemente el modesto cliché de un hecho es sospechosa: son repudiados con el mismo movimiento, fuera de la tierra firme de la ciencia, los ensueños de los «poetas», quienes, en adelante, se convierten en «malditos», las alucinaciones y los delirios de los enfermos mentales, las visiones de los místicos, las obras de arte» (DURAND, G., *Lo imaginario* (1994). Traducción de Carme València, Ediciones del Bronce, Barcelona 2000, 29).

¹⁶⁵ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 43-46.

En respuesta a esta desvaloración del símbolo, se produjo una reacción por parte de la corriente romántica que nace a principios del siglo XIX. En contraposición al pensamiento ilustrado, la visión romántica despertó el interés por lo inconsciente, lo tenebroso, los sueños... Puede decirse que, frente a la «curiosidad diurna» de la Ilustración (basada en la comprensión jerárquica y ordenada), el Romanticismo se centró en la «curiosidad nocturna» (basada en la ambigüedad y lo difuso)¹⁶⁶. Para los románticos, el símbolo se convirtió en un medio para explorar el sueño y la imaginación. Mientras que los ilustrados intentaron reducir el símbolo al signo, los románticos buscaron abrirlo a lo inefable e inalcanzable.

En el siglo XX y XXI, el símbolo se convirtió en el objeto de estudio de múltiples teóricos, tanto en el campo de la filosofía, psicología, antropología como en el de la fenomenología de las religiones y teoría de la literatura. El descubrimiento del inconsciente y el interés por la antropología social atrajeron la atención hacia las imágenes y, por consiguiente, hacia lo simbólico.

Eliade atribuye el renovado interés por el símbolo en la modernidad a tres causas. En primer lugar, al descubrimiento del inconsciente, que focalizó la atención en imágenes y escenarios cuyo significado transcendía su referente inmediato. A ello se sumó la aparición del arte abstracto a finales del siglo XIX, donde destaca la curiosidad que despertó el surrealismo por los mundos oníricos, cargados de imágenes simbólicas. Finalmente, los estudios etnológicos de Levy-Bruhl revelaron la capacidad del hombre primitivo para la creación de símbolos¹⁶⁷.

Gilbert Durand distingue entre hermenéuticas reductivas, refiriéndose al psicoanálisis y a la antropología social, y las instaurativas, entre las que considera el pensamiento de Ernst Cassirer y Gaston Bachelard. En el caso de las primeras, aunque reconoce su importancia de redescubrir el valor de la imagen, las acusa de «reducir la simbolización a un simbolizado sin misterio»¹⁶⁸.

¹⁶⁶ DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012, 110.

¹⁶⁷ ELIADE, M. *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 116-117.

¹⁶⁸ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 47.

A continuación, se expone brevemente el pensamiento sobre lo simbólico por parte de los principales teóricos del siglo XX y XXI:

1) Sigmund Freud: la importancia de los símbolos oníricos

Freud fue el primero en abordar el estudio empírico del inconsciente. Para él, el sueño es una forma de querer decir otra cosa de la que decimos, y expresa un sentido manifiesto que remite a otro oculto, lo que convierte «a todo durmiente a un poeta»¹⁶⁹. Subraya que el simbolismo no es exclusivo de la vida onírica, ya que se encuentra también en el mito, las leyendas, los chistes, el arte y el folklore. Cabe destacar que, entre estos universos simbólicos, el único en el que va a confiar Freud es el arte, mientras que sobre la religión y la filosofía ejercerá la sospecha¹⁷⁰.

Lo simbólico para Freud es el medio por el que se revela la parte oscura de la psique, su función es enmascarar y relevar, esconder y manifestar¹⁷¹. Existe, por lo tanto, una pulsión oculta que debe ser liberada del encubrimiento, y símbolo es el mecanismo que para hacer regresar un equilibrio que se había perdido por la presencia de la pulsión. Por lo tanto, para Freud todo símbolo puede considerarse como un revelador del inconsciente. El simbolismo se convierte en una forma de expresión universal del ser humano, y por eso los mismos símbolos aparecen en distintas culturas y civilizaciones.

Entre las críticas a la interpretación freudiana, varios autores coinciden en que reduce el símbolo a algo unívoco, de forma que los elementos simbólicos expresados en el sueño tienen un significado predefinido. Como señala Trevi, propone una interpretación muy restringida, en el que el número de «símbolos fijos» es muy superior

¹⁶⁹ RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). Traducción de Armando Suárez, Miguel Olivera y Esteban Inciarte, Siglo XXI, Madrid 1970, 20.

¹⁷⁰ «Cualquiera que fuese la razón de la paradójica y conmovedora debilidad de Freud por uno de los universos simbólicos del hombre, el del arte, es indudable su desconfianza hacia los demás: la religión y la filosofía son meros expedientes de equilibrio para una conciencia que no puede soportar la verdad. La religión y la filosofía equivalen a los síntomas y a los sueños: la verdad está más allá de ellas y solo el psicoanálisis puede desenmascararla. Como buen positivista, Freud no podía ni tan siquiera sospechar que también la historiografía y la ciencia eran universos simbólicos, hábiles enmascaramientos de la desnuda verdad de las pulsiones. La antropología de la represión, si quiere ser coherente consigo misma, no admite excepciones: no existe ningún producto simbólico de la civilización que no pueda ser entendido como un hábil enmascaramiento de las pulsiones rechazadas» (TREVÍ, M., *Metáforas del símbolo*, Anthropos, Barcelona 1996, 20).

¹⁷¹ TREVÍ, M., *Metáforas del símbolo* (1986). Traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Barcelona 1996, 5.

frente a lo simbolizado¹⁷². Para Mircea Eliade, el intento de Freud de «traducir» las imágenes simbólicas a algo concreto no tiene sentido, puesto que la realidad que hay detrás de esas imágenes no se agota en esos términos concretos¹⁷³. Por su parte, Paul Ricoeur señala que el psicoanálisis solo conoce la dimensión del símbolo relacionada con los deseos reprimidos, y que «no puede hallar sino aquello que busca»¹⁷⁴.

La principal objeción de Durand al psicoanálisis freudiano es su reduccionismo, su tendencia a interpretar todas las imágenes y símbolos como «alusiones imaginarias de los órganos sexuales masculino y femenino»¹⁷⁵. Al haber reducido el símbolo a una representación asociativa por semejanza o contigüidad, el simbolizante se iguala a lo simbolizado, lo que hace que uno pueda ser reemplazado por el otro. A pesar de ello, Durand reconoce el mérito de Freud y del psicoanálisis de haber devuelto la vigencia a las imágenes, que habían sido expulsadas por la mentalidad racionalista.

2) Carl Gustav Jung: Los arquetipos y el inconsciente colectivo

Frente a la concepción freudiana de un inconsciente de naturaleza personal, Jung propuso la existencia de un estrato más profundo, de naturaleza innata y universal, que denominará *inconsciente colectivo*. Este inconsciente es «idéntico en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal»¹⁷⁶, y sus contenidos son denominados *arquetipos*.

Para Jung, todo símbolo tiene un plano arquetípico, pero no todo arquetipo ha de ser considerado como símbolo, puesto que la psique «crea símbolos cuyo fundamento es el arquetipo inconsciente y cuya forma manifiesta procede de las representaciones que ha

¹⁷² TREVI, M., *Metáforas del símbolo* (1986). Traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Barcelona 1996, 18.

¹⁷³ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 14-15.

¹⁷⁴ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 19.

¹⁷⁵ Durand desarrolla esta crítica en las páginas 48-54 de *La imaginación simbólica* (1964).

¹⁷⁶ JUNG, C.G., *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1959). Traducción de Miguel Murmis, Paidós, Barcelona 1970, 10.

adquirido la consciencia»¹⁷⁷. El «arquetipo en sí» es energía psíquica condensada, que solo existe como posibilidad y condición estructural, y que se manifiesta de forma perceptible en forma de símbolo¹⁷⁸.

Jung realiza la distinción entre *signo* (que se refiere a algo conocido) y *símbolo* (que se refiere algo que no puede designarse de otro modo). Considera el símbolo como algo natural y espontáneo, que no puede ser inventado por el hombre, puesto que sería un signo ligado a un pensamiento consciente, pero no un símbolo que se refiere algo desconocido¹⁷⁹.

Para Jung, los símbolos vivos son aquellos que «ejercen un efecto creador», mientras que los símbolos muertos son aquellos que ya han cumplido su misión y se reducen a signos. Señala que el símbolo vivo es «para el que contempla la mejor y más alta expresión de lo intuitivo y aún desconocido»¹⁸⁰. En *Tipos psicológicos*, sostiene:

Un símbolo está vivo solo mientras esté cargado de significado; más cuando ha dado a luz su significado, es decir, cuando se ha hallado aquella expresión capaz de enunciar la cosa buscada, esperada o presentida aún mejor que el símbolo usado hasta ese momento, entonces el símbolo muere.

¹⁷⁷ Citado en JOLANDI, J., *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung* (1957). Traducción de Alfredo Guará Miralles, Fondo de Cultura Económica, México 1983, 73.

¹⁷⁸ «[...] podría decirse: el “arquetipo en sí” es, esencialmente, energía psíquica condensada; más el símbolo agrega a ello el modo de aparición, gracias al cual se puede comprobar la presencia del primero. En este sentido, Jung define también al símbolo como “esencia y trasunto de la energía psíquica”. Por ello no se puede encontrar jamás al “arquetipo en sí” de un modo directo e inmediato, sino tan solo mediato: cuando se manifiesta en la imagen arquetípica, en el símbolo, así como en el síntoma y el complejo. Mientras permanece inconsciente no cabe afirmar nada acerca de él; por ello, toda afirmación acerca del arquetipo es mera deducción» (Citado en JOLANDI, J., *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung* (1957). Traducción de Alfredo Guará Miralles, Fondo de Cultura Económica, México 1983, 74).

¹⁷⁹ «Nadie puede tomar un pensamiento más o menos racional, alcanzado como deducción lógica o con deliberada intención y luego darle forma “simbólica”. Nada importan cuantos adornos fantásticos puedan ponerse a una idea de esa clase, pues continuará siendo un signo, ligado al pensamiento consciente que hay tras él, pero no un símbolo que insistía algo no conocido aún» (JUNG, C.G., *El hombre y sus símbolos* (1964). Traducción de Luis Escolar Bareño, Paidós, Barcelona 1995, 55).

¹⁸⁰ Citado en JOLANDI, J., *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung* (1957). Traducción de Alfredo Guará Miralles, Fondo de Cultura Económica, México 1983, 92.

Por lo tanto, el símbolo se convierte en signo cuando se entiende su significado por completo, o cuando se encuentra una expresión que sea capaz de formularlo¹⁸¹.

Aunque para Jung el símbolo también es un revelador de lo inconsciente, su concepción va a ser más compleja que la propuesta por Freud. El símbolo no es solo un encubrimiento de un evento psíquico pasado, sino una disposición de la psique para afrontar el futuro¹⁸². No se limita a revelar una pulsión suprimida, sino que proyecta estructuras posibles del futuro. Si para Freud el símbolo revela lo *no-vivido* (y por eso reprimido), para Jung revela lo *todavía-no-vivido* que está implícito en lo *ya-vivido*¹⁸³. Es decir, ambos símbolos revelan y ocultan, con la diferencia de que el freudiano es incapaz de ocultar algo del pasado, mientras que el jungiano es incapaz de sostener el impacto con el futuro¹⁸⁴.

La antropología freudiana es la de un ser humano atravesado por la supresión, mientras que la jungiana es la de un ser humano proyectado hacia el futuro. Además de un inconsciente que *desea*, Jung propone un inconsciente que *proyecta*¹⁸⁵. Se puede decir que mientras que el símbolo freudiano se refiere a *lo reprimido* (debido a una acción inconsciente del pasado), el símbolo jungiano se refiere a *lo posible* (debido a una acción inconsciente en curso)¹⁸⁶. En última instancia, son dos formas en las que la psique se relaciona con lo que ha vivido y con la incertidumbre de lo que va a vivir. Como señala Mario Trevi, ambos símbolos no son excluyentes, sino que aportan una visión más amplia del inconsciente.

Para Jacobi, las diferentes concepciones de Freud y Jung sobre el símbolo se explican teniendo en cuenta sus teorías del inconsciente. Para Freud, los contenidos de lo

¹⁸¹ Citado en CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos* (1969). Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona 2018, 36.

¹⁸² TREVI, M., *Metáforas del símbolo* (1986). Traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Barcelona 1996, 9.

¹⁸³ TREVI, M., *Metáforas del símbolo* (1986). Traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Barcelona 1996, 7.

¹⁸⁴ Esta diferencia es abordada con profundidad por Mario Trevi en los tres primeros capítulos de su obra *Metáforas del símbolo* (1986).

¹⁸⁵ TREVI, M., *Metáforas del símbolo* (1986). Traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Barcelona 1996, 21.

¹⁸⁶ TREVI, M., *Metáforas del símbolo* (1986). Traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Barcelona 1996, 8.

inconsciente provienen de la biografía del individuo y son «figuras encubridoras» de algo que ya ha pasado por la consciencia. Sin embargo, para Jung no provienen de una consciencia individual, sino arquetípica, por lo que exceden la capacidad de comprensión de la consciencia¹⁸⁷. Por eso, lo que Freud considera símbolos, para Jung son signos o síntomas. Para este último, el símbolo auténtico es a aquel que intenta «expresar algo para lo cual no existe aún ningún concepto verbal»¹⁸⁸. Frente a la univocidad y unipolaridad de la interpretación freudiana, Jung defiende el símbolo plurisignificativo y bipolar. Eliade atribuye a Jung el mérito de haber superado el psicoanálisis freudiano y haber restaurado la significación espiritual de la imagen¹⁸⁹.

3) Ernst Cassirer: *El hombre como animal simbólico*

El pensamiento de Ernst Cassirer introdujo la concepción del hombre como *homo symbolicus*. El filósofo considera el plano simbólico como «una nueva dimensión de la realidad», que es propia del ser humano y lo diferencia de los animales:

[El hombre] ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red¹⁹⁰.

¹⁸⁷ JOLANDI, J., *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung* (1957). Traducción de Alfredo Guará Miralles, Fondo de Cultura Económica, México 1983, 85.

¹⁸⁸ «Aquellos contenidos de consciencia que permiten colegir trasfondos inconscientes, son designados erróneamente por Freud como símbolos, mientras que en su teoría tan solo desempeñan el papel de signos o de síntomas de procesos motivacionales y, en modo alguno, el del símbolo propiamente dicho, por el que hay que entender una expresión relativa a un estado de cosas que no se puede designar de otro modo. Cuando Platón, por ejemplo, expresa todo el problema relativo a la teoría del conocimiento mediante la alegoría de la caverna, o cuando Cristo expone su concepción acerca del reino de los cielos, se trata de símbolos auténticos y exactos, es decir: de intentos de expresar algo para lo cual no existe aún ningún concepto verbal» (Citado en JOLANDI, J., *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung* (1957). Traducción de Alfredo Guará Miralles, Fondo de Cultura Económica, México 1983, 85).

¹⁸⁹ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 26.

¹⁹⁰ CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967, 26.

Por esta razón, el hombre ya no accede a la realidad de forma inmediata, sino a través de una red simbólica. No vive regido por sus necesidades y deseos inmediatos, sino «en medio de emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y de sus sueños»¹⁹¹.

Cassirer se refiere al sistema de signos y señales que se producen en la conducta animal, como la del perro que reacciona ante la aparición de su dueño, pero lo distingue del lenguaje simbólico, ya que «el animal posee una imaginación y una inteligencia prácticas, mientras que solo el hombre ha desarrollado una nueva fórmula: inteligencia e imaginación simbólicas»¹⁹². Hace referencia al caso de Helen Keller como ejemplo de que el ser humano puede construir su mundo simbólico a partir de cualquier material, más allá del verbal. A través del nivel simbólico, el mundo de una persona ciega y sordomuda es más ancho y rico que el de un animal¹⁹³.

Para Cassirer, el signo se encuentra más ligado a la conducta animal o a la función fisiológica, puesto que está unido a un fin específico y se expresa mediante un gesto concreto, que no es capaz de transcender. El símbolo, sin embargo, va más allá de las necesidades biológicas y está relacionado con la parte sustancial o funcional. Es decir, lo simbólico no posee una «existencia real», sino un sentido. El *signo* es parte del mundo físico y el *símbolo* del mundo humano de significado o de sentido.

¹⁹¹ CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967, 27.

¹⁹² CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967, 33.

¹⁹³ «El libre desarrollo del pensamiento simbólico y de la expresión simbólica no se halla obstruido por el mero empleo de signos táctiles en lugar de los verbales. Si el niño ha conseguido captar el “sentido” del lenguaje humano, ya no importa tanto el material particular en el que este “sentido” se le hace accesible. Como lo prueba el caso de Helen Keller, el hombre construye su mundo simbólico sirviéndose de los materiales más pobres y escasos. Lo que vitalmente importa no son los ladrillos y las piedras concretos sino su función general como forma arquitectónica. En el reino del lenguaje, su función simbólica general es la que vivifica los signos materiales y los “hace hablar”; sin este principio vivificador el mundo humano sería sordo y mudo. Con este principio, hasta el mundo de una criatura sordomuda y ciega puede llegar a ser incomparablemente más ancho y rico que el mundo del animal más desarrollado» (CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967, 35-36).

Em definitiva, el símbolo no remite solo a una circunstancia temporal acotada o a un objeto concreto, sino que apunta a lo universal. Mientras que el signo es fijo, el símbolo es dinámico y trasciende el aquí y el ahora¹⁹⁴.

Cassirer parte de la idea de que el hombre, a partir de su actividad espiritual, es capaz de crear una infinidad de mundos dotados de sentido o significación. Sin el simbolismo, la vida del hombre se vería limitada por sus necesidades biológicas y sus intereses prácticos. Inspirado en la filosofía kantiana, define la función simbólica como aquella «por medio de la cual el espíritu o la conciencia construye todos sus universos de percepción y de discurso»¹⁹⁵. Es decir, «lo simbólico es la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad»¹⁹⁶. De esta forma, tanto el mito, la religión, el arte y el lenguaje son «formas simbólicas» que nos permiten aprehender la realidad.

El símbolo se define como «toda energía del espíritu en cuya virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y le es atribuido interiormente»¹⁹⁷. Esta definición ha sido considerada demasiado amplia por algunos autores, como Manfred Lurker, que considera que se acerca más bien al concepto de signo, ya que no diferencia entre los que un matemático o un historiador del arte entienden como símbolo¹⁹⁸. Según Ricoeur, el problema es que concede una amplitud similar al concepto de *realidad* y al de *cultura*, borrando la distinción entre expresiones unívocas y multívocas: «Si llamamos simbólica a la función significante en su conjunto, ya no tenemos término para designar el grupo de signos cuya textura intencional reclama la

¹⁹⁴ Estas diferencias son abordadas en profundidad por Roberto Andrés González en su artículo “Consideraciones en torno al concepto de “símbolo” desde el punto de vista de Ernst Cassirer”, *En-claves del pensamiento* 7.14. (2013), en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-879X2013000200004&script=sci_abstract [14/ 04/ 2023].

¹⁹⁵ RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). Traducción de Armando Suárez, Miguel Olivera y Esteban Inciarte, Siglo XXI Editores, Madrid 1970, 14.

¹⁹⁶ RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). Traducción de Armando Suárez, Miguel Olivera y Esteban Inciarte, Siglo XXI, Madrid 1970, 14.

¹⁹⁷ CASSIRER, E., *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (1956). Traducción de Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México 1975, 163.

¹⁹⁸ LURKER, M., *El mensaje de los símbolos Mitos, culturas y religiones* (1990). Traducción de Claudio Gancho, Herder, Barcelona 1992, 20.

lectura de otro sentido en el sentido primero, literal, inmediato»¹⁹⁹. Puesto que para Ricoeur lo simbólico consiste en *querer decir otra cosa de lo que se dice*, siempre va a requerir un desciframiento, una interpretación.

4) Mircea Eliade: La revelación de lo sagrado

Eliade parte de la concepción del hombre como *homo religious*, ya que considera que la experiencia religiosa es la que le muestra su verdadera posición en el mundo. En los niveles arcaicos de la cultura, «vivir en cuanto ser humano es de por sí un acto religioso», y todo lo que lo rodea posee un carácter simbólico.

Sobre los símbolos religiosos, escribe que son aquellos que:

[...] revelan el mundo en su totalidad o una de sus estructuras (noche, agua, cielo, estrellas, estaciones, vegetación, ritmos temporales, vida animal, etc.) o se refieren a situaciones constitutivas de toda existencia humana, es decir, al hecho de que el hombre es mortal, que es un ser sexual, y que busca lo que hoy llamamos la «realidad última»²⁰⁰.

Su función es revelar «el lado milagroso e inexplicable de la vida», al mismo tiempo que señalan la dimensión sacramental de la existencia humana²⁰¹.

Eliade apoya el pensamiento de Cassirer al afirmar que el hombre posee una «capacidad creadora de símbolos»²⁰², que no es solo propia del niño o del poeta, sino que es consustancial al ser humano y «precede al lenguaje y a la razón discursiva»²⁰³.

¹⁹⁹ RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). Traducción de Armando Suárez, Miguel Olivera y Esteban Inciarte, Siglo XXI, Madrid 1970, 14.

²⁰⁰ ELIADE, M. *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 136.

²⁰¹ ELIADE, M. *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 129.

²⁰² ELIADE, M. *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986, 117.

²⁰³ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 12.

Debido a la centralidad del hecho religioso en el hombre, Eliade presta especial atención al modo en el que se produce la revelación de lo sagrado. Sostiene que lo sagrado se manifiesta a través de lo profano, es decir, necesita de la materialidad, puesto que «por el solo hecho de mostrarse lo sagrado se esconde»²⁰⁴, y utiliza el término *hierofanía*, definida como la «manifestación de lo sagrado en símbolos, mitos y seres sobrenaturales»²⁰⁵. Debido a su capacidad simbólica, las hierofanías revelan otras realidades transcendentales que apuntan a lo real, a lo sagrado²⁰⁶. Pone el ejemplo del árbol que, en el momento que se convierte en un objeto de culto, se transforma en una *hierofanía*. Para Eliade, el mismo ser humano es una hierofanía, puesto que «revela una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra “manifestación” puede revelar»²⁰⁷.

En consecuencia, los símbolos se constituyen como «consecuencia de tensiones existenciales y de formas de aprehensión total del universo»²⁰⁸. No son «creaciones irresponsables de la psique», sino que responden a la necesidad y cumplen la función de «revelar una realidad total, inaccesible a los demás medios de conocimiento»²⁰⁹. Su función es la de abolir los límites del fragmento que constituye el ser humano para integrarlo en una unidad más amplia como es la sociedad, la cultura o el universo.

5) Gaston Bachelard: una fenomenología de la imaginación

A Gaston Bachelard se le ha atribuido el intento de intentar dialogar entre las ciencias y las artes, en el primer caso bajo la significación de *descubrimiento* y en el

²⁰⁴ Citado en AGÍS VILLAYERDE, M., “*Homo religiosus y homo symbolicus* en las sociedades arcaicas: claves para entender la metodología de Mircea Eliade”, *Ágora: Papeles de Filosofía* 6 (1988) 133-144, en <http://hdl.handle.net/10347/932> [14/ 04/ 2023].

²⁰⁵ ELIADE, M. *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones* (1969). Traducción de Dafne Sabanes de Plou y María Teresa La Valle, Ediciones Megápolis, Buenos Aires 1971, 8.

²⁰⁶ Citado en AGÍS VILLAYERDE, M., “*Homo religiosus y homo symbolicus* en las sociedades arcaicas: claves para entender la metodología de Mircea Eliade”, *Ágora: Papeles de Filosofía* 6 (1988) 133-144, en <http://hdl.handle.net/10347/932> [14/ 04/ 2023].

²⁰⁷ Prólogo de Mircea Eliade en ALLEN, D., *Mircea Eliade y el fenómeno religioso* (1982). Traducción de Jesús Fernández Zulaica, Ediciones Cristiandad, Madrid 1985, 134.

²⁰⁸ ELIADE, M. *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Editorial Paidós, Barcelona 1986, 137.

²⁰⁹ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983, 190.

segundo bajo el de *creación*²¹⁰. En su investigación sobre la imaginación creadora escribió cinco obras en las que habla de los elementos primarios (fuego, aire, agua y tierra), que están llenas de referencias literarias, ejemplos poéticos y recuerdos autobiográficos.

Bachelard señala que la imaginación no es tanto la facultad de *formar* imágenes, sino de deformar las imágenes que percibimos. Por lo tanto, para que participe la imaginación es necesario un cambio o una unión inesperada de imágenes²¹¹.

La imaginación provoca en nosotros una «explosión de imágenes», de forma que una *imagen presente* nos hace pensar en una *imagen ausente*²¹². En varias ocasiones, Bachelard reflexiona sobre la capacidad de maravillarse ante ese mundo al que la imaginación nos traslada. En *La poética de la ensoñación* (1960), escribe que una imagen poética puede ser «el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta [...], la conciencia de maravillarse ante ese mundo creado»²¹³. En *La poética del espacio* (1957) afirma que la literatura nos permite acceder a «imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea». Es decir, la imaginación nos lleva a «vivir lo no vivido»²¹⁴.

Bachelard distingue entre las imágenes *estables* o *en reposo*, que son aquellas imágenes concretas que ya están constituidas y han perdido su poder imaginario, y las imágenes nuevas, a las que denomina *literarias*. La diferencia es que «la imagen habitual detiene las fuerzas imaginantes. La imagen aprendida en los libros, vigilada y criticada

²¹⁰ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M., *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*. Siglo del Hombre Editores y Universidad de La Sabana, Bogotá 2009.

²¹¹ «Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes sumidas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*» (BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1958, 10).

²¹² BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1958, 10.

²¹³ BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación* (1960). Traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México 1982, 10.

²¹⁴ BACHELARD, G., *La poética del espacio* (1957). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1965, 22.

por los profesores, bloquea la imaginación»²¹⁵. Mientras que la imagen literaria es definida como un explosivo que activa nuestra imaginación creadora:

La imagen literaria es un explosivo. Hace estallar de súbito las frases hechas, quiebra los proverbios que vienen rodando de siglo en siglo, nos hace oír los sustantivos después de su explosión, cuando han abandonado la gehena de su raíz, cuando han franqueado la puerta de las tinieblas, cuando han trasmutado su materia. Resumiendo, la imagen literaria pone a las palabras en movimiento, las devuelve a su función de imaginación²¹⁶.

El hábito es lo contrario a esa imaginación creadora que se busca activar²¹⁷. Por esta razón, la literatura va a aspirar siempre a descubrir imágenes nuevas, que produzcan esta «explosión» y hagan participar en la imaginación creadora. De esta forma, los poetas nos permiten acceder a «imágenes que nunca nosotros habríamos podido imaginar por nuestra cuenta»²¹⁸, lo cual causa que nos maravillemos.

Lo que nos asombra o nos *maravilla* de una imagen es su «novedad»:

Para merecer el título de *imagen literaria*, se precisa un mérito de originalidad. Una imagen literaria, es un sentido en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la *imagen literaria* debe enriquecerse con un *onirismo nuevo*. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria²¹⁹.

Esta novedad lleva implícito que el acto poético no tiene pasado, puesto que no

²¹⁵ BACHELARD, G., *La poética del espacio* (1957). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1965, 22.

²¹⁶ BACHELARD, G., *La poética del espacio* (1957). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1965, 308.

²¹⁷ «[...] el hábito es la inercia del devenir psíquico. Desde nuestro particularísimo punto de vista, el hábito es la antítesis exacta de la imaginación creadora» (BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1958, 22).

²¹⁸ BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación* (1960). Traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México 1982, 14.

²¹⁹ BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1958, 306.

existe una realidad antecedente²²⁰. En consecuencia, la imagen poética no puede ser explicada plenamente por los psicólogos o psicoanalistas, ya que estos no pueden ver la significación poética que reside en esas imágenes y que va a activar la imaginación creadora. Y es que «la imagen poética ilumina con tal luz la conciencia que es del todo inútil buscarle antecedentes inconscientes»²²¹.

Para analizar imagen literaria, Bachelard señala que hay que dejar de lado lo que se dice y lo que se ve a favor de lo que se imagina²²². Por eso, su método fenomenológico consiste en «poner el acento sobre su virtud de origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así de la insigne productividad psíquica de la imaginación»²²³.

6) Gilbert Durand: la imaginación simbólica

En *La imaginación simbólica* (1964) y *Lo imaginario* (1994), Gilbert Durand realiza un valioso estudio sobre la imaginación y los símbolos. Describe lo imaginario como el «conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica por la cual un individuo, una sociedad, la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el tiempo y la muerte»²²⁴.

Durand señala que las clasificaciones de símbolos realizadas parten de datos extrínsecos a la conciencia imaginante, como los fenómenos meteorológicos, las

²²⁰ «La filosofía de la poesía debe reconocer que el acto poético no tiene pasado, que no tiene al menos un pasado próximo, remontándose al cual se podría seguir su preparación y su advenimiento» (BACHELARD, G., *La poética del espacio* (1957). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1965, 7).

²²¹ BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación* (1960). Traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México 1982, 12.

²²² «Para experimentar de veras el papel imaginador del lenguaje, es preciso buscar pacientemente, respecto a todas las palabras, los deseos de alteración, de doble sentido, de metáfora. De un modo más general hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y lo que se dice en favor de lo que se imagina. Así tendremos la oportunidad de devolver a la imaginación su papel de seductora» (BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1958, 12).

²²³ BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación* (1960). Traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México 1982, 11.

²²⁴ DURAND, G., *Lo imaginario* (1994). Traducción de Carme València, Ediciones del Bronce, Barcelona 2000, 10.

funciones sociales o las fases históricas. Considera que los símbolos superan esas explicaciones excesivamente racionales y apuesta por buscar su esencia en las «conductas elementales del psiquismo humano». Por eso, reconoce el valor del psicoanálisis, a pesar de que critique su reducción de lo simbólico a lo reprimido²²⁵. La mayor crítica que realiza a la visión psicoanalítica es que considera la imaginación como un producto del conflicto entre las pulsiones y la represión social, mientras que para él es el «origen de una liberación». Apoya el pensamiento de Gaston Bachelard al decir que el valor de la imagen no se mide por «las raíces libidinosas que ocultan, sino por las flores poéticas y míticas que revelan»²²⁶.

El gran trabajo de Durand fue realizar una clasificación de los símbolos basándose en su carácter universal, que denomina como «un modesto repertorio inventariado y clasificado de los dinamismos imaginarios». En la introducción de *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, afirma que se basan en una concepción simbólica de la imaginación, en la que las imágenes no son solo signo, sino que «contienen materialmente, de alguna manera, su sentido»²²⁷.

Partiendo de Jung, se basa en la idea del arquetipo, caracterizado por su universalidad y su falta de ambivalencia frente al carácter polivalente del símbolo. Los símbolos se agrupan en constelaciones porque son desarrollos o variaciones de un mismo arquetípico. Estas «constelaciones imaginarias» forman unos esquemas definidos y relativamente estables, que Durand denomina estructuras. Frente al riesgo de que resulten rígidos e inmutables, señala que se caracterizan por un «dinamismo transformador». Estas estructuras forman agrupaciones más generales que denominará como regímenes. Los regímenes se clasifican según la bipartición simbólica de diurno y nocturno, y en la tripartición reflexológica. Así, mientras que el Régimen Diurno concierne a la dominante postural, el Régimen Nocturno se subdivide en dominante digestiva (valores alimenticios

²²⁵ «[...] resulta evidente que el simbolismo, en su riqueza, supera considerablemente el delgado sector de lo reprimido y no se reduce a los objetos que la censura convierte en tabú. El psicoanálisis debe librarse de la obsesión de la represión, porque, como puede verificarse en las experiencias de sueños provocados, existe todo un simbolismo independiente de la represión». (DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1992). Traducción de Mauro Armiño, Fondo de Cultura Económica, México 1994, 41-42).

²²⁶ DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1992). Traducción de Mauro Armiño, Fondo de Cultura Económica, México 1994, 42.

²²⁷ DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1992). Traducción de Mauro Armiño, Fondo de Cultura Económica, México 1994, 61.

y digestivo) y cíclica (calendario agrícola, símbolo del retorno).

Durand critica las clasificaciones sociológicas y psicoanalíticas que trataban de explicar un fenómeno que escapa a la explicación, y él mismo reflexiona que su propia clasificación puede caer en esas normas. Como señala Martín Jiménez, esta clasificación podría actualizarse, reformarse o complementarse, pero sigue siendo ilustrativa y útil para mostrar el funcionamiento de la imaginación simbólica²²⁸.

7) Antonio García Berrio: la universalidad del significado poético

La tesis fundamental de García Berrio consiste en la existencia de unos valores universales estético-artísticos en la obra literaria, que trascienden las circunstancias sociales e históricas. La supervivencia de los clásicos es una prueba de la objetividad y consistencia del significado estético, que muestran la superioridad del acierto creativo²²⁹. En *Teoría de la Literatura* (1994), señala que:

[...] el fundamento del valor poético consiste en que participa de las propiedades de generalidad y de universalidad, desde la individualidad original de las obras logradas. Lo que sobrepasa la convención cultural, que reconocemos fácil e inmediatamente como discurso literario en concreto, es aquello que establece el tipo de mensajes que ilustran estructuras esenciales de la configuración antropológica de la imaginación humana²³⁰.

Esta universalidad se basa en una raíz antropológica que unifica las formas de percepción y de sensibilidad, y que es común en el autor y el receptor²³¹. La universalidad

²²⁸ MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2021, 276.

²²⁹ «La pervivencia histórica de las grandes obras de arte no se justifica lógicamente del relativismo de la recepción, sino desde la grandeza y el interés del acierto creativo superior. El creador que se sobrepone al desgaste de los tiempos, alcanza a dar con la intuición y la formulación más felices de alguna o algunas experiencias, cuya universalidad las convierte en propuestas de privilegiada asimilación» (GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 291).

²³⁰ GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 662.

²³¹ «...a través de los tiempos e incluso más allá de las diferencias individuales, la raíz universal de la necesidad y las reglas generales de la construcción del arte se fundan en la inabdicable raíz antropológica, una e idéntica, que unifica y universaliza formas de percepción y de sensibilidad que aglutinan en semejanza interindividual sentimientos y pasiones, y que constituyen en último término el fundamento universal del

se combina con la individualidad, que hace que las obras artísticas alcancen «un grado de originalidad irrepetible y capaz de fundar influencia»²³². Por lo tanto, los textos alcanzan la poeticidad cuando se constituyen como «un objeto de revelación esencial y de conmoción profunda común a la mayoría de los seres humanos», que trasciende las razones individuales por las que pueden conmover a individuos aislados.

La *poeticidad* se presenta como un «afortunado» efecto en la relación comunicativa, que escapa de la comunicación lógica y práctica, y logra un efecto inesperado. Los rasgos de esta poeticidad son la expresividad literaria, junto a la ilusión ficcional y la construcción simbólico-imaginaria. Sin embargo, lo que diferencia la expresividad es que no necesita recurrir al subconsciente, sino que se basta con su propio mecanismo evocador. Esta expresividad se consigue por una singularidad, que está unida a una «imprevisibilidad, una asociación inusual, una imagen nueva» que sorprende al lector²³³. Necesita un descubrimiento, un hallazgo por parte del emisor, que se plasma a nivel textual, y produce un efecto estético en el receptor vinculado a la extrañeza ante la novedad²³⁴.

Otra fuente de la poeticidad son las estructuras imaginarias que implican tanto al autor como a los lectores:

La construcción imaginaria como fuente definitiva y genuina de poeticidad, alude al trabajo poético de estilización simbólica de la imaginación. A través de estos alcances la poeticidad se instala en sus abismos constitutivos más absolutos, allí donde el mito responde a los cuestionamientos sin respuesta de la razón. La estructura simbólica de la poética, el recurso a la representación mítica de los contenidos más radicales e inefables,

funcionamiento de la imaginación» (GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 618).

²³² GARCÍA BERRIO, A., *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*. Edición de Enrique Baena, Anthropos, Barcelona 2009, 80.

²³³ «La expresividad como propiedad poética del discurso se aloja en el mecanismo sentimental reiterativo de lo familiar, del reconocimiento burlado y quebrado en valores de novedad. El efecto expresivo del discurso explota lo nuevo, lo desasimétrico e inesperado, como hasta aquí he dicho» (GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 218).

²³⁴ GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 216.

es connatural en último término a la poesía de todas las épocas y modalidades de la poeticidad²³⁵.

En consecuencia, la universalidad es una condición constitutiva de lo poético, que se logra gracias «las estructuras antropológicas alcanzadas y comprometidas en la movilización simbólica promovida por el texto sublime»²³⁶. Al mismo tiempo, estos logros poéticos son individuales y concretos, puesto que cada artista lo articula desde su configuración mítica personal y su representación del mundo, que resulta distintiva e intransferible.

8) Alfonso Martín Jiménez: universalidad y singularidad

En esta misma línea, Alfonso Martín Jiménez estudia la universalidad y originalidad de la construcción simbólico-imaginaria. En su obra *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica* (2021) se pregunta por el valor de la obra de arte, y habla de la teoría objetivista, en la que el valor de la obra reside en el objeto estético, y la teoría subjetivista, que depende del sujeto que la contempla. Propone compaginar ambas teorías, ya que: «cabría pensar que los objetos tienen algo en sí mismos que los hacen más o menos bellos, y que la subjetividad del receptor también influye en la apreciación estética». Utiliza los conceptos de *literariedad* y *poeticidad* de Antonio García Berrio, el de *artividad* de Gérard Genette (sería el equivalente artístico de *literariedad*) y propone el de *esteticidad*, que podría equipararse en el ámbito artístico al de *poeticidad*.

A partir de la teoría de García Berrio, sostiene que la eficacia de las obras artísticas depende del efecto sorpresivo que deriva de su originalidad. Este efecto varía según el receptor, y va disminuyendo a medida que contemplamos o leemos una obra repetidamente²³⁷. A este respecto, proporciona una serie de estudios basados en el

²³⁵ GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 431.

²³⁶ GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994, 662.

²³⁷ «...la eficacia de las obras artísticas depende en gran medida del efecto sorpresivo que deriva de su originalidad, por lo que es lógico que nos causen impresiones distintas al contemplarlas repetidamente. Las obras literarias y artísticas (como ocurre con los objetos estéticos naturales o con los objetos utilitarios) no

descubrimiento de las *neuronas espejo* a finales de la década de 1990 como los de Marco Iacoboni, Marc Jeannerod, Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia²³⁸. Concluye que:

...las obras literarias y artísticas, al menos por lo que respecta a las acciones de los personajes y a sus emociones, provocan reacciones comunes que sustentan la universalidad del arte. El carácter universal de las intenciones, de las emociones y de los pensamientos percibidos por las neuronas espejo no solo constituye la garantía del comportamiento social del ser humano, sino también de su comportamiento artístico, que tiene, asimismo, un carácter universal²³⁹.

Martín Jiménez aplica la metodología analítica de la Poética de la imaginación a distintos textos literarios, observando cómo los símbolos universales se repiten adquiriendo una forma original, y defiende que la metodología proporcionada por esta corriente es útil tanto para analizar textos literarios como para compararlos con otras artes²⁴⁰.

8) Iuri Lotman: el símbolo como condensador semiótico

Para Iuri Lotman, toda cultura tiene una capa de textos donde se produce una condensación de símbolos y son precisamente los símbolos los que permiten conservar esos textos de forma condensada. Son uno de los mecanismos de la memoria de la cultura, puesto que transportan textos y otras formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra. Cabe destacar que los símbolos atraviesan la cultura de forma diacrónica, vertical, y

pueden causar de manera permanente la misma respuesta intelectual o emocional en los receptores, y suelen producir sensaciones intensas e irrepetibles. Así, es posible afirmar que «desgastamos» las obras a medida que las consumimos, en el sentido de que dejan de producirnos los efectos que nos provocaban en nuestros primeros contactos con ellas» (MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2021, 156).

²³⁸ Véase las páginas 19-21 y 176-180 de *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica* (2021).

²³⁹ MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2021, 180).

²⁴⁰ Esta metodología analítica de la Poética de la imaginación también es aplicada, junto con la de la Retórica, a un conjunto de anuncios publicitarios en el artículo “El componente retórico y el componente simbólico en la publicidad. Análisis de los anuncios de energía eólica de Iberdrola” (Martín Jiménez, 2013), y al análisis musical, como demuestra el artículo “La poética de la imaginación de Gilbert Durand en la literatura y en la música: el *Cascanueces* de Hoffmann y de Tchaikovsky” (Brío Fernández, 2024).

que la memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico²⁴¹.

La naturaleza del símbolo es doble, puesto que contiene una esencia invariable (que es la que atraviesa todas las culturas y se caracteriza por la repetición), y al mismo tiempo se relaciona con el contexto cultural. Es decir, posee una parte invariable que se realiza en sus variables, transformándose bajo la influencia del contexto, y a la vez transformando a este.

El símbolo actuará como algo que no guarda homogeneidad con el espacio textual que lo rodea, como un mensajero de otras épocas culturales (=otras culturas), como un recordatorio de los fundamentos antiguos (=«eternos») de la cultura. Por otra parte, el símbolo se correlaciona activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, lo transforma. Su esencia invariante se realiza en las variantes²⁴²

Los símbolos históricamente más activos se caracterizan por su carácter indefinido entre el texto-expresión y el texto-contenido, puesto que la expresión no cubre completamente el contenido, sino que solo alude a él:

Lo único importante es que las potencias de sentido del símbolo siempre son más amplias que una realización dada de las mismas: los vínculos en que con uno u otro entorno semiótico entra el símbolo mediante su expresión, no agotan todas sus valencias de sentido. Esto es precisamente lo que forma esa reserva de sentido con ayuda de la cual el símbolo puede entrar en vínculos inesperados, alterando su esencia y deformando de manera imprevista el entorno textual²⁴³.

²⁴¹ «Los repertorios constantes de símbolos que atraviesan la diacronía de la cultura asumen en una medida considerable la función de mecanismos de unidad: al realizar la memoria de sí misma de la cultura, no la dejan desintegrarse en capas cronológicas aisladas. La unidad del repertorio básico de los símbolos dominantes y la duración de la vida cultural de los mismos determinan en considerable medida las fronteras nacionales y de área de la cultura» (LOTMAN, I., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 1996, 102).

²⁴² LOTMAN, I., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 1996, 101.

²⁴³ LOTMAN, I., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 1996, 103.

Por eso, los símbolos más elementales (como la cruz o el círculo) poseen una potencia de sentido mayor que los concretos, puesto que la ambigüedad entre la expresión y el contenido también es más amplia. Estos símbolos «simples» son los que forman el núcleo simbólico de la cultura. El símbolo, por lo tanto, existe antes del texto, procede de la «memoria de la cultura» y aparece en la memoria del escritor, que lo revive en un nuevo texto.

El símbolo se distingue del signo convencional por la presencia de un elemento icónico, es decir, por una cierta semejanza entre la expresión y el contenido. En el símbolo «la expresión señala el contenido en la misma medida en que lo representa». Al mismo tiempo que condensa todos los principios del signo, también lo conduce fuera de los límites de este.

En síntesis, el símbolo actúa como un condensador semiótico, puesto que media entre la realidad semiótica y la extrasemiótica, y entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura.

2.1.5 Signo, alegoría, imagen, mito y motivo

La complejidad de lo simbólico ha generado múltiples conceptos. Aunque todos ellos comparten la función de «mostrar lo que no está presente»²⁴⁴, es fundamental precisar sus diferencias:

1) Signo: una cosa que está en lugar de otra

En su *Tratado de Semiótica General*, Umberto Eco señala que un signo es «cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa»²⁴⁵, sin necesidad de que esa cosa exista en el momento que es representada por el signo. Es decir, se puede definir como «alguna cosa que está en lugar de otra»²⁴⁶. Eco,

²⁴⁴ GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 203.

²⁴⁵ ECO, U., *Tratado de Semiótica General* (1975). Traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona 2000, 22.

²⁴⁶ ECO, U., *Tratado de Semiótica General* (1975). Traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona 2000, 34.

como semiólogo, explora el sistema de signos en el que ser humano se ve involucrado en su día a día, que denomina como «un mundo de signos»²⁴⁷.

Gilbert Durand afirma que la mayoría de los signos sirven solo para economizar remitiendo a otro significado, como una sigla o un algoritmo que reemplaza un concepto amplio, como el dibujo de la calavera que reemplaza el significado de que ese producto es tóxico²⁴⁸. Diferencia entre los signos *arbitrarios* y *alegóricos*: los primeros remiten a una realidad posible de representar, como una señal de no avanzar o el nombre de una ciudad, y los segundos a una realidad significada más difícil de presentar por su nivel de abstracción, por lo que van a centrarse en un ejemplo o una idea concreta de esa realidad.

Duch sintetiza esta distinción al señalar que el signo se caracteriza por el *convencionalismo unívoco* frente a la *equivocidad* y la *plurivocidad* del símbolo, que es capaz de abrir nuevas dimensiones de la realidad. «A diferencia del signo», escribe, «la labor propia del símbolo no se limita a “significar personas”, acontecimientos u objetos, sino que consiste en “concebirlos” y “animarlos”: en conferirles vida en medio del vaivén de lo cotidiano»²⁴⁹.

2) La alegoría: el significado que se agota

Para Durand, el signo está constituido por un significante infinito que remite a un significado limitado, la alegoría por un significante finito que remite a un significado finito y el símbolo por un significante y significado abiertos.

En *Teorías del símbolo*, Todorov afirma que mientras que la alegoría *significa*, el símbolo *es*²⁵⁰:

La alegoría está caracterizada de manera más sucinta: es, por un lado, arbitraria, quizá en el sentido de inmotivada; por el otro, tiene un sentido finito que se nombra de manera exhaustiva. Del símbolo no se dice que sea motivado, pero ese rasgo suyo puede deducirse

²⁴⁷ En su obra *Signo* (1973), Eco muestra a través de la historia de un personaje ficticio lo habitados que estamos a la codificación de signos de la sociedad, de forma que no reparamos en ellos.

²⁴⁸ DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 10.

²⁴⁹ DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012, 97.

²⁵⁰ TODOROV, T., *Teorías del símbolo* (1977). Traducción de Silvia Delpy, Monte Ávila Editores 1993, 298.

de la oposición con la alegoría. Mientras que el sentido de esta era un producto terminado, en el símbolo existe y simultaneidad entre el proceso de producción su culminación: el sentido sólo existe en el momento de su aparición²⁵¹.

En *Verdad y método*, Gadamer señala que la alegoría es «una referencia significativa de lo sensible a lo insensible», mientras que «símbolo es la coincidencia de lo sensible y lo insensible»²⁵². El símbolo puede interpretarse inagotablemente debido a su indeterminación, en contraposición con la alegoría, que realiza una referencia de significado más precisa y, en consecuencia, se agota. Así, mientras que el símbolo es fruto de la imaginación creadora, la alegoría es de la fantasía artística.

3) *La imagen: entre representar y sustituir*

Gadamer señala dos extremos de la representación: la *pura referencia a algo* (que va a considerar que es la esencia del signo) y el *puro estar por otra cosa* (esencia del símbolo)²⁵³. La imagen se encuentra entre estos dos extremos:

La imagen no es un *signo*. Un signo no es nada más que lo que exige su función, y ésta consiste en apuntar fuera de sí. Para poder cumplir esta función tiene que empezar desde luego atrayendo la atención hacia sí. Tiene que llamar la atención, esto es, destacarse con claridad y mostrar su contenido referencial, como lo hace un cartel. Sin embargo, un signo, igual que una imagen, no es un cartel. No debe atraer tanto que la atención permanezca en él, ya que sólo debe hacer actual lo que no lo es, y hacerlo de manera que sólo se apunte a lo ausente. Por lo tanto, su propio contenido como imagen no debe invitar a demorarse en él²⁵⁴.

²⁵¹ TODOROV, T., *Teorías del símbolo* (1977). Traducción de Silvia Delpy, Monte Ávila Editores 1993, 300.

²⁵² GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 113.

²⁵³ GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 202.

²⁵⁴ GADAMER, H., *Verdad y método* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999, 203.

La característica de la imagen es que invita a demorarse en lo que representa. A diferencia del signo, no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en aquello que representa, al igual que el símbolo. La distinción radica en que el símbolo va un paso más allá de la imagen y no solo remite a lo que ya está presente en él, sino que *lo hace aparecer*.

En conclusión, la imagen puede definirse como un modo de representación entre la pura referencia del signo y la presencia plena del símbolo.

4) *El mito: el relato de una creación*

Ricoeur define el mito «no como una falsa explicación expresada por medio de imágenes y fábulas», sino como «un relato tradicional referente a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos, y destinado a establecer las acciones rituales de los hombres del día y, en general, a instituir aquellas corrientes de acción y de pensamiento que llevan al hombre a comprenderse a sí mismo dentro de su mundo»²⁵⁵.

Coincide con las palabras del antropólogo polaco Bronislaw Malinowski de que el mito es «una *resurrección narrativa* de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos»²⁵⁶.

Según Eliade, el mito es la narración de una historia sagrada, un «acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”»²⁵⁷. Su función es relatar una creación —ya sea de la realidad en su totalidad o de un fragmento de esta—, describiendo así las «irrupciones de lo sagrado o sobrenatural en el mundo»²⁵⁸. Para Cassirer, el mito no solo desafía las concepciones empíricas o científicas, sino que combina un elemento teórico y un elemento de creación artística²⁵⁹.

²⁵⁵ RICOEUR, P., *Finitud y culpabilidad* (1960). Traducción de Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Editorial Trotta, Madrid 2004, 170-171.

²⁵⁶ MALINOWSKI, citado en DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012, 113.

²⁵⁷ ELIADE, M., *Mito y realidad* (1973). Traducción de Luis Gil, Labor, Barcelona 1992, 8-9.

²⁵⁸ ELIADE, M., *Mito y realidad* (1973). Traducción de Luis Gil, Labor, Barcelona 1992, 9.

²⁵⁹ CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967, 66.

5) El motivo: la recurrencia de lo simbólico

En término *motivo* es definido por Mieke Vulkers como una «agrupación de elementos textuales repetitivos, de carácter simbólico, reconocible por su manifestación persistente y variada en la tradición literaria»²⁶⁰. Parte de la definición de motivo de Freedman: «a recurrent theme, character or verbal pattern, (...) a family or associational cluster of literal or figurative references to a given class of concepts or objects»²⁶¹ y afirma que siempre es simbólico, ya que representa una idea abstracta en un plano concreto. Asimismo, señala que una característica del motivo es persistir en la tradición y «capture a significant aspect of human interaction or perception of reality in a striking manner»²⁶².

Es importante distinguir el término “motivo” de “tema”. Según Pimentel, el tema tiene un valor abstracto, convirtiéndose en la materia prima que se desarrolla en un discurso²⁶³. El motivo sería el elemento constitutivo de una composición o un diseño, siendo el principio estructural o idea dominante de una obra. Por lo tanto, ambos tienen un carácter abstracto, pero mientras que el tema es el asunto del discurso, el motivo distingue del tema por ser una unidad casi autónoma y por su recursividad. Por lo tanto, la diferencia no estaría en el nivel de figuración o abstracción, sino en el nivel de autonomía y recursividad. Puede decirse que, frente a la complejidad de tema, el motivo es una unidad simple que posee una mayor libertad de inserción y una mayor capacidad de inmigración²⁶⁴.

Basándose en la definición de Greimas del motivo como forma narrativa o figurativa, Pimentel la clasifica según sus grados de abstracción en a) idea o concepto

²⁶⁰ VULKERS, M., *Myth Textuality: Combining Kristeva's Intertextuality and Durand's Myth Criticism*. Thesis, Utrecht University, 2024, 36.

²⁶¹ FREEDMAN, W., “The Literary Motif: A Definition and Evaluation”, *Novel: A Forum on Fiction*, 4.2 (1971) 124, en <https://www.jstor.org/stable/1345147> [14/ 04/ 2023].

²⁶² DAEMMRICH, H. S., “Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition” *The German Quarterly* 58.4 (1985) 566–575, en <https://www.jstor.org/stable/406945> [14/ 04/ 2023].

²⁶³ Pimentel distingue entre dos nociones de tema: el tema-valor, que sería la fase más abstracta, y el tema-personaje, que integra una serie de temas-valor en el personaje (como tema de Fausto, de Electra o Salomé), convirtiendo los tema-personaje en «una verdadera caja de resonancia intertextual» (PIMENTEL, L. A., “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista De Filología Hispánica* 41 (1993) 218, en <https://www.jstor.org/stable/40299217> [14/ 04/ 2023]).

²⁶⁴ PIMENTEL, L. A., “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista De Filología Hispánica* 41 (1993) 222, en <https://www.jstor.org/stable/40299217> [14/ 04/ 2023].

abstracto (que se confundiría con el tema-valor), b) situación de base (sería un segmento de la trama o una programa narrativo potencial, como «la oposición entre padre e hijo»), c) espacios u objetos («la caja embrujada», «el cisne»), d) la imagen recurrente, tanto palabra como frase que puede convertirse en leit-motiv (como «fair is soul» de Machbeth), e) topos (carpe diem o «la vida es sueño»)²⁶⁵.

Como señala Vulker, el motivo se percibe como repetitivo y flexible al mismo tiempo, puesto que la repetición no impide la originalidad, además de permitir conectar el texto con otros textos donde se realiza el mismo motivo.

²⁶⁵ PIMENTEL, L. A., “Tematología y transtextualidad” (1993). *Nueva Revista De Filología Hispánica* 41, 221.

2.2 El concepto de intertextualidad

La intertextualidad es un concepto que ha estado presente en la literatura a través de los plagios, influencias e imitación de modelos, pero que apareció como tal en los años sesenta, y fue desarrollado en los ochenta con la teoría genettiana.

Como señala Martínez Fernández, la intertextualidad ya se ha instalado como una característica ineludible de cualquier texto verbal, a la vez que un fenómeno utilizado desde la crítica²⁶⁶. Este juego intertextual es tan rico que ya no es posible imaginar un texto aislado de la voz ajena²⁶⁷. En palabras de Graham Allen en *Intertextuality* (2000), este término ha suscitado «a new vision of meaning, and thus of authorship and reading»²⁶⁸.

2.2.1 Definición y desarrollo del término

El término *intratextualidad* fue introducido por Julia Kristeva en 1967, a partir de la teoría de Mijaíl Bajtín sobre la polifonía y el dialogismo textual. Kristeva parte de la concepción bajtiniana de que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro, y afirma que «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto»²⁶⁹. Por lo tanto, el texto no es algo autónomo ni cerrado en sí mismo, sino que posee un carácter dinámico y heterogéneo, y está abierto a otros textos.

Roland Barthes afirma que la intertextualidad es «la condición de todo texto»:

²⁶⁶ En *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural* (2008), Jesús Camarero señala que esta actualidad e interés por la intertextualidad se ve demostrado por estudios como el de J. E. Martínez con *La intertextualidad literaria* (2001) en España, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001) de T. Samoyault y *L'intertextualité* (2002) de S. Rabau, *Initiation l'intertextualité* (2005) de A.-C. Gignoux en Francia, y *Intertextuality: Debates and Contexts* (2003) de M. Orr en Gran Bretaña. Cabe destacar publicaciones recientes como *The Birth of Intertextuality: The Riddle of Creativity* de S. Baron (2019), o tesis como la de Carmen Márquez Martín con el título “La transformación de las figuras de Mab y Puck en los cuentos de Rubén Darío y su significado: una aproximación inter- e intratextual” (Universidad de Málaga, 2023), que nos ha servido como ejemplo para esta investigación.

²⁶⁷ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra Madrid 2001, 45.

²⁶⁸ ALLEN, G., *Intertextuality* (2000), Routledge, New York 2022, 6.

²⁶⁹ El artículo de Julia Kristeva lleva el nombre “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, que fue incorporado dos años después a su *Semiotike* (1969). Los dos libros de Bajtín en los que habla de dialogismo son *Teoría y estética de la creación verbal* (1975) y *Estética de la creación verbal* (1979).

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que los rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y su alrededor²⁷⁰.

En su ensayo “La muerte del autor” escribe que: «un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación»²⁷¹. Según su criterio, «es imposible vivir fuera del texto infinito», ya que cualquier texto tiene otro precedente anterior²⁷². Esta definición ha sido considerada demasiado amplia y confusa para algunos críticos, al mezclar los conceptos de código y texto²⁷³.

En esta misma línea, Graciela Reyes afirma en *Polifonía textual*:

Una obra literaria se caracteriza por ser un texto citado que puede y suele contener otros textos citados, es decir, otros hablantes citados y por lo tanto otros contextos de comunicación completos, cada uno con su locutor e interlocutor o interlocutores, sus circunstancias de lugar y tiempo, sus convenciones culturales y sus normas lingüísticas²⁷⁴.

Michael Riffaterre define la intertextualidad como «la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido», e identifica la intertextualidad con la literariedad. Diferencia entre la lectura de textos no literarios, de

²⁷⁰ Citado en GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985, 312.

²⁷¹ BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1984). Traducción de Carlos Fernández Medrano, Paidós, Barcelona 1994, 71.

²⁷² Citado en CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona 2008, 29.

²⁷³ Véase la crítica realizada por González Álvarez en su artículo “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura. Aportaciones teóricas”, *Lenguaje y textos* 21 (2003) 115-128, en <http://hdl.handle.net/2183/8207> [24/ 10/ 2024].

²⁷⁴ REYES, G., *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid 1984, 39.

carácter referencial, que produce un sentido, y la «lectura literaria», que produce una significancia²⁷⁵.

En *Palimpsestos*, Gérard Genette introduce el concepto de *transtextualidad* o transcendencia textual para referirse a «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»²⁷⁶. Considera la hipertextualidad como un aspecto universal de la literariedad, puesto que «no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son hipertextuales», y define el hipertexto como «todo texto derivado de un texto anterior por transformación o imitación»²⁷⁷. Diferencia entre cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad*, que sería la relación de copresencia entre dos o más textos (siendo la forma más explícita y literal la cita, luego el plagio y por último la alusión), la *paratextualidad*, la relación del texto con su paratexto (título, subtítulos, epílogos, notas al margen), la *metatextualidad*, la relación del texto con otro que habla sobre él, la *hipertextualidad*, la relación de un hipertexto con su hipotexto o texto anterior, y la *architextualidad*, que sería el conjunto de categorías generales del discurso.

De Genette se puede destacar su estudio sistemático y amplio, además de sus ejemplificaciones, aunque precisamente su sistematismo implique un cierto encasillamiento. Él mismo señala que los cinco tipos de transtextualidad poseen numerosas relaciones y entrelazamientos.

Tal como propone Martínez Fernández, es útil distinguir entre un concepto amplio y uno restringido de intertextualidad, los cuales, lejos de estar confrontados, resultan complementarios. El primero incluiría la intertextualidad como la huella de un texto en otro, entendiendo el texto como un cruce de textos según la visión de Kristeva (todo texto es un mosaico de citas) y de Barthes (todo texto es un intertexto), mientras que el segundo restringiría la intertextualidad a la presencia de fragmentos de un texto en otro por medio de citas, préstamos y alusiones concretas, según la definición de Genette. Aunque

²⁷⁵ «La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, solo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido» (Riffaterre, citado en GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1922). Traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid 1989, 11).

²⁷⁶ GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962). Traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid 1989, 10.

²⁷⁷ GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962). Traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid 1989, 19 y 17.

actualmente se tiende a emplear el término en su acepción más amplia, la clasificación de Genette sigue siendo una herramienta útil.

Siguiendo esta doble perspectiva, en *Le Dictionnaire du Littéraire*, Chasay define la intertextualidad como el «proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos», pero también como «los casos manifiestos de relación de un texto con otros»²⁷⁸.

Gignoux propone un doble nivel intertextual: uno microestructural, que se sitúa en el interior del mismo texto y que incluye la cita, la referencia o la alusión, y un nivel macroestructural que rodea a los textos y que incluye las relaciones paratextuales, metatextuales, architextuales e intersemióticas (con otras formas artísticas)²⁷⁹.

2.2.2 Diferencias respecto al concepto tradicional

En ocasiones se ha criticado que el concepto de intertextualidad es solo otra forma de llamar al estudio tradicional de fuentes e influencias. Sin embargo, críticos como Jonathan Culler han señalado que mientras el estudio tradicional se centra en orígenes del texto que muchas veces se han perdido, con la intertextualidad se trabaja con la copresencia de textos. También Laurent Jenny argumenta que el análisis intertextual no designa «una confusa y misteriosa acumulación de influencias, sino la labor de transformación y asimilación de varios textos lograda por un texto focal que controla el significado»²⁸⁰. Barthes se sitúa en esta misma línea al afirmar que la intertextualidad no puede reducirse a un problema de fuentes o influencias, puesto que «el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas»²⁸¹.

²⁷⁸ CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona 2008, 25.

²⁷⁹ CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona 2008, 24.

²⁸⁰ Citado en GONZÁLEZ ÁLVAREZ, C., “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura. Aportaciones teóricas”, *Lenguaje y textos* 21 (2003) 120, en <http://hdl.handle.net/2183/8207> [24/ 10/ 2024].

²⁸¹ BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1984). Traducción de Carlos Fernández Medrano, Paidós, Barcelona 1994, 78.

González Álvarez sostiene que el estudio de fuentes se centra en identificar el origen de citas o alusiones de un texto y de los autores que le han influenciado, mientras que:

la intertextualidad, aunque no descarta la alusión, la cita o la presencia de influencias ajenas, tiene miras más amplias, puesto que, además de la mera enumeración de relaciones entre dos autores o dos textos, se ocupa de identificar la presencia de discursos ajenos en un texto dado (presencia que puede ser anónima o de origen desconocido), estudiar las transformaciones entre texto e intertexto y la forma en que se asimilan los enunciados preexistentes, determinar las implicaciones de la irrupción de otros textos en el proceso generador de una obra, examinar el texto en relación con la serie de convenciones lingüísticas y literarias en las que se basan su escritura y su lectura, y por fin, destacar la pluralidad del texto y la multiplicidad de sistemas y estructuras en él contenidas²⁸².

Para Jesús Camarero, frente al estatismo y la causalidad de las fuentes, la intertextualidad propone «un juego de apertura, diseminación, productividad y potenciación del sentido del texto»²⁸³.

Posiblemente, la propuesta más innovadora que aporta la intertextualidad es la relación recíproca entre los dos textos, frente a la linealidad y univocidad del concepto tradicional. Como señala Camarero, no es el texto primero el que determina el texto segundo, sino que el segundo da acceso al primero, influyendo en él a través de la interactividad textual, que actúa sobre el sentido de ambos textos. Se produce una metodología inversa, que propone la revisión del origen a través del nuevo texto, en vez del nuevo texto como un derivado de su origen. Se puede decir que la causalidad (texto A>texto B) es reemplazada por la interactividad (texto A<texto B)²⁸⁴.

La intertextualidad supone, por lo tanto, que:

²⁸² GONZÁLEZ ÁLVAREZ, C., “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura. Aportaciones teóricas”, *Lenguaje y textos* 21 (2003) 120, en <http://hdl.handle.net/2183/8207> [24/ 10/ 2024].

²⁸³ CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona 2008, 53.

²⁸⁴ CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos 2008, 54 y 63.

...el texto más moderno se transforma y asimila el texto más antiguo en una relación auténticamente creativa, constituyéndose en un texto fusionador o sintetizador, cuyo sentido «evolucionado» desde el texto anterior hasta el texto actual evidencia el fenómeno de recreación constante de la literatura y la relación intertextual propiamente dicha²⁸⁵.

Para Claudio Guillén, que el término de influencia haya sido superado por el de intertextualidad, supone la ventaja de «disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo»²⁸⁶. Asimismo, resulta fundamental diferenciar entre intertextualidad para designar las relaciones entre textos, *intermedialidad* cuando se aplica a los medios digitales²⁸⁷, e *interdiscursividad* cuando las relaciones se establecen con otro tipo de discursos culturales²⁸⁸.

2.2.3 La intertextualidad moderna y posmoderna

La crítica ha vinculado la intertextualidad con la posmodernidad, como en el artículo de Manfred Pfister, “¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?”. En él, Pfister define la cultura moderna como parasitaria, construida a partir de materiales y procedimientos preexistentes. En este marco, el arte se reduce a reciclar los sobrantes de

²⁸⁵ CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos 2008, 50.

²⁸⁶ GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985, 309.

²⁸⁷ La intermedialidad es definida por Graham Allen como «the application of ideas of intertextuality to the emergence and history of media». El teórico señala que en los últimos años «intermediality has somewhat separated from intertextual theory and focused more specifically on screen media, the new digital media, and the relation between visual and textual media (such as book to theatre or film adaptation, book to digital media, or such as games, digital art, and so on), along with born-digital art and its relation (positive or negative) to artistic traditions of a more textual nature» (ALLEN, G., *Intertextuality* (2000), Routledge, New York 2022, 238). Algunos libros que abordan este tema son *A Theory of Adaptation* (Linda Hutcheon, 2006) y *Adaptation and appropriation* (Julie Sanders, 2008).

²⁸⁸ La interdiscursividad es un concepto trabajado por Tomás Albaladejo en el marco de la Retórica cultural, que trasciende la intertextualidad, puesto que incluye las distintas posibilidades de relación entre discursos y entre discursos y clases de discursos, además de las disciplinas que se ocupan de la producción, interpretación y estudio de los discursos en una sociedad y en una cultura concreta. Véase GÓMEZ ALONSO, J. C., “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1 (2017) 107-116; ALBALADEJO, T., “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, *Revista de Investigación Lingüística* 8.1 (2005) 7-34; ALBALADEJO, T., “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poetica* 29.2 (2008) 245-275 y ALBALADEJO, T., “Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguaje: un modelo teórico translacional de fundamentación retórico cultural e interdiscursiva sobre la base de la analogía”, *Rétor* 13.1 (2023) 1-18.

la cultura anterior y los desperdicios de la vida moderna. En consecuencia, la originalidad consiste en el juego que se establece entre textos existentes a través de la alusión, la cita, la parodia y el collage. Todo texto posmoderno se escribe sobre un texto anterior, funcionando como un palimpsesto que reescribe y recontextualiza la tradición²⁸⁹.

Pfister distingue la intertextualidad moderna, que no es autoconsciente ni autoreflexiva, y que trabaja con textos canónicos, y la intertextualidad posmoderna, que es consciente de ella, y trabaja con productos de la cultura de masas y de alta cultura. Por lo tanto, en la posmodernidad la intertextualidad se coloca en un primer plano, y se muestra como procedimiento²⁹⁰.

Por otra parte, Pavlicic diferencia entre el arte modernista, que se basa en la ruptura y la oposición con la época anterior, y el posmodernista, que incluye al pasado y a la tradición precedente. Mientras que el modernista considera que debe establecer algo diferente, el posmodernista parte de que el pasado está en el presente y que —para que el nuevo texto se entienda— los lectores deben conocer los antiguos²⁹¹.

La diferencia entre la intertextualidad modernista y posmodernista se produce en tres niveles: 1) en cuanto al texto (mientras que el modernista construye a partir de la destrucción de las citas y fragmentos, el posmodernista trabaja a partir de ellos y desea conservarlos), 2) en cuanto a la forma (el arte moderno realiza el diálogo intertextual a través de citas, fragmentos y alusiones en las que se reconoce el texto antiguo y la forma de relacionarse con él, el arte posmoderno utiliza una forma más ambigua y confusa), y 3) en cuanto a la función (mientras que la intertextualidad modernista busca añadir nuevos significados al nuevo texto, la posmodernista busca añadir el nuevo texto a los significados ya existentes).

En el modernismo, el texto viejo está al servicio del nuevo, mientras que en el posmodernismo el texto nuevo es el que se añade al viejo, ya que «ningún texto literario

²⁸⁹ RAMÍREZ CARO, J., “Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica”, *Letras* 32 (2000) 138, en <https://doi.org/10.15359/rl.1-32.8> [24/ 10/ 2024].

²⁹⁰ «El texto postmodernista del tipo ideal es, pues, un metatexto, o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto autorreflexivo y autorreferencial, que tematiza su propio estatus textual y los procedimientos en que está basado» (PFISTER, M., “¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?” *Criterios* 29 (1991) 14).

²⁹¹ PAVLICIC, P., “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión* 18 (2006) 89, en <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279> [24/ 10/ 2024].

es comprensible fuera de su relación con otros textos»²⁹². Mientras que el modernismo se centra en lo nuevo y en la novedad de lo nuevo, el posmodernismo lo hace en lo viejo y en la eternidad de lo viejo. Se puede decir que la relación intertextual desde la perspectiva moderna se establece por la creación de lo nuevo, mientras que en la posmodernidad es desde el reavivamiento de lo viejo²⁹³.

Pavlicic describe cómo es esta relación entre el texto viejo y nuevo desde la perspectiva posmoderna:

Si el texto ya no está cerrado ni es autosuficiente, entonces tampoco la intertextualidad puede ser tal que el nuevo texto reelabore e incluya dentro de sí completamente al viejo, sino que debe ser tal que le permita al viejo texto conservar la integralidad y participar con todos sus significados en la relación intertextual... Así, el nuevo texto no le impone significados al viejo, ni los censura, sino que le deja la posibilidad de que hable él mismo²⁹⁴.

Por último, mientras que la premisa de la obra moderna es que todas sus cualidades esenciales sean buscadas en ella misma, en la obra posmoderna son buscadas en relación con otras obras literarias. Esta premisa influye en el modo de leer, puesto que mientras los modernistas solo esperan que el lector acepte o rechace el vínculo propuesto, los posmodernistas piden un grado de conocimiento para reconocer ese vínculo²⁹⁵.

²⁹² PAVLICIC, P., “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión* 18 (2006) 96, en <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279> [24/ 10/ 2024].

²⁹³ «Las causas de que precisamente ése sea el comportamiento del Moderno y el Posmoderno son bastante evidentes. Para la relación intertextual el modernismo escoge textos concretos para destruirlos, tratándolos como símbolos de lo viejo, o para proclamarlos precursores y de todos modos tratarlos como símbolos de lo viejo, al tiempo que se rechaza todo lo demás que no es escogido. El Posmoderno, en cambio, consciente de la constante presencia de la historia y del constante cambio de la valoración de esa historia de época en época, no desea rechazar nada por entero, sino que desea conservarlo todo» (PAVLICIC, P., “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión* 18 (2006) 92, en <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279> [24/ 10/ 2024]).

²⁹⁴ PAVLICIC, P., “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión* 18 (2006) 98-99, en <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279> [24/ 10/ 2024].

²⁹⁵ PAVLICIC, P., “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión* 18 (2006) 87, en <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279> [24/ 10/ 2024].

2.2.4 El papel del lector en la intertextualidad

La intertextualidad está relacionada con la percepción del lector. Guillén afirma que el diálogo intertextual «se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector»²⁹⁶. Si el intertexto no fuese reconocido por ningún lector, el mecanismo intertextual no se produciría, y se quedaría a la espera de la activación por parte de futuros lectores²⁹⁷. Al no percibir el intertexto, se pierde una parte del significado, puesto que no se establece una relación entre los dos textos. Como señala Alfonso Macedo:

Si el lector no identifica la marca intertextual (que puede ser en forma de parodia, de cita, de alusión o de las otras categorías establecidas por Genette), el hipertexto quedará reducido a un simple sentido, sin posibilidad de que se amplíe su grado de significación sino hasta cuando alguien con más referencias lo lea en su doble o múltiple significación²⁹⁸.

Siguiendo esta línea, Beaugrande y Dressler definen la intertextualidad como «los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores»²⁹⁹. Este mecanismo intertextual no afecta a todos los textos por igual, puesto que hay algunos que poseen un grado de intertextualidad más alto y requieren una mayor interpretación, mientras que otros se refieren a citas de textos conocidos culturalmente (como el inicio del *El Quijote* o la declamación de *La vida es sueño*). Como señala Camarero, cuanto más peculiares sean las expresiones del hipertexto, más fácil será vincularlas o reconocerlas con su origen hipotextual.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que, por parte del escritor, la intertextualidad puede ser «voluntaria» (provocada, deseada o explícita) o «involuntaria»

²⁹⁶ GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985, 325.

²⁹⁷ «La no percepción del intertexto mengua las posibilidades lectoras y convierte en lectura monocorde lo que podría ser una lectura o escucha estereofónica» (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 142).

²⁹⁸ MACEDO, A., “La intertextualidad: cruce de disciplinas”, *Xihmai* 3.5 (2008), 4, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777> [03/ 10/ 2024].

²⁹⁹ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)* Madrid: Cátedra 2001, 38.

(no deseada en principio), y por la parte del lector la intertextualidad puede ser «fortuita» (dependiendo de la cultura personal), «anacrónica» (cuando hay una gran distancia temporal entre los textos) o «pactada» (cuando para entender la obra se requiere un pacto de lectura entre el autor y el lector)³⁰⁰.

En las formas explícitas, la intertextualidad se muestra a través de signos topográficos (como cursiva o comillas) y semánticos (nombre del autor o título), pero en las formas implícitas el autor intuye este juego intertextual por el «sentimiento de heterogeneidad textual» que habla de la presencia de otro texto, o una «agramaticalidad» que, según Riffaterre, muestra una incompatibilidad contextual en el nivel léxico, sintáctico o semántico. Por lo tanto, cuando en el texto no existe esa marca de heterogeneidad o de «irregularidad» que muestra la presencia de otro texto, el medio es la memoria del lector, que puede ser «de contexto», en la que el lector localiza la referencia gracias a su cultura literaria, y una memoria «letrística», que le muestra que ese texto ha sido leído anteriormente³⁰¹.

Plett³⁰² distingue tres etapas en la recepción intertextual:

1. Percepción de un elemento extraño (la cita o referencia) en el texto.
2. Verificación e interpretación del elemento extraño (la cita o referencia) mediante una digresión.
3. Reintegración del elemento extraño (la cita o referencia) y continuación de la lectura en un nivel de conciencia enriquecido.

Percibir el intertexto supone una lectura diferente, doble, ya que invita a mirar hacia el hipotexto y también al hipertexto que lo ha asimilado. También implica una tercera lectura que sería el contraste entre ambos textos, viendo cómo se ha reelaborado o matizado el intertexto³⁰³. Por consiguiente, al potenciar el intertexto del lector también

³⁰⁰ CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona 2008, 45.

³⁰¹ CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona 2008, 43.

³⁰² MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 143.

³⁰³ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 141.

se potencia su comprensión e interpretación textual. Esta comprensión de la reescritura permite una lectura más profunda y compleja, al abrir nuevos niveles de sentido³⁰⁴.

La intertextualidad no solo repercute en la recepción, sino también en la producción de la obra literaria o artística. Como señala Gómez Alonso, estamos en una época en la que los autores son conscientes de la ansiedad de la influencia de la que habla Harold Bloom, y asumen que sus obras forman parte de unas redes intertextuales que conectarán con otras obras existentes y que pueden ser reconocidos por el lector. Esto tiene como consecuencia que:

El autor asume la reescritura como algo connatural a la creación y el receptor, consciente de esto mismo, valora este fenómeno teniendo en cuenta el grado de explicitud de estas relaciones intertextuales en cada caso, sabiendo que tras cada nueva propuesta hay acciones de reescritura o adaptación de una o de varias obras originales que, a su vez, se encuentran integradas en una tradición a la que sucumben³⁰⁵.

Esto implica que literatura (y el arte en general) parten de una «situación palimpsestosa», es decir, de un mosaico de significantes y significados que participan tanto en la producción como en la recepción de las obras.

2.2.5 Intertextualidad e intratextualidad

La definición general de intertextualidad es la propiedad de todo texto de remitir a otros textos, ya sea por asimilación, transformación o transgresión³⁰⁶. Esto supone que

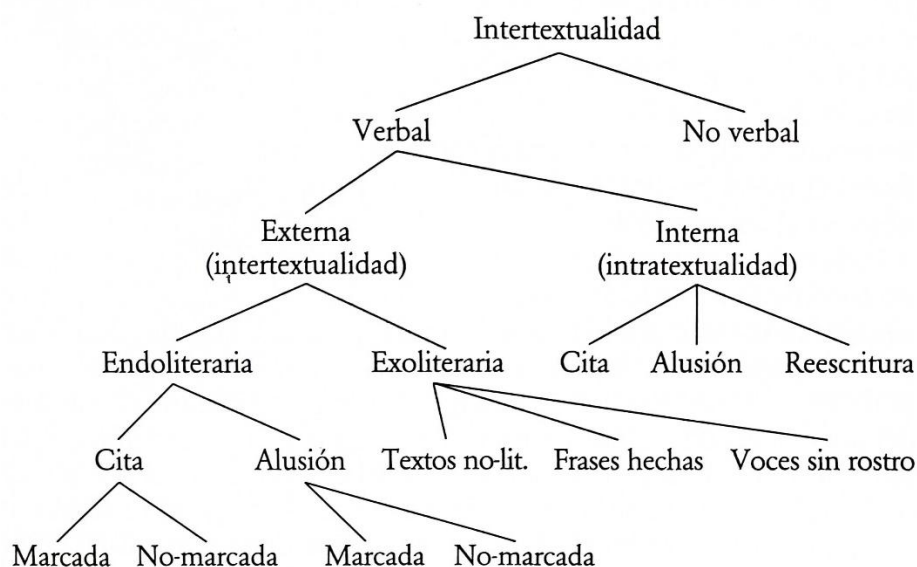
³⁰⁴ Un ejemplo de esta reescritura es la que realiza Sor Juana de la Cruz al recurrir a la metaformosis de Narciso para representar la transformación de Cristo en el pan eucarístico, aunando la tradición pagana y el cristianismo. El análisis de los elementos que se mantienen, se omiten y se reelaboran permite determinar de qué manera la metamorfosis ovidiana es resignificada como transfiguración cristiana. (HOUVENAGHEL, E. H., y DONADONI C., “El camino de la reescritura: la metamorfosis en *El divino Narciso* de Sor Juana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38 (2009) 289-305, en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110289A> [03/ 10/ 2024]).

³⁰⁵ GÓMEZ ALONSO, J. C., “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1 (2017) 109–110, en https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104 [24/ 10/ 2023].

³⁰⁶ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 10.

el texto está escrito «desde, sobre y dentro de otros textos», lo que implica una lectura interactiva, lineal y tabular del mismo.

Empleamos la clasificación realizada por Martínez Fernández y expuesta en el siguiente esquema³⁰⁷:



El concepto de intertextualidad verbal se divide en *intertextualidad externa* (a efectos prácticos solamente *intertextualidad*) cuando afecta a otros autores, y de *intratextualidad* cuando afecta a textos del mismo autor. En el caso de la intertextualidad, puede ser *endoliteraria*, dentro de la cual se encuentran la cita y la alusión, y la *exoliteraria*³⁰⁸. En el caso de las citas y alusiones, se puede dividir en explícitas (marcadas) o no. Martínez Fernández se refiere a la clasificación realizada por Claudio Guillén entre *alusión* e *inclusión*, siendo la alusión la evocación de otro texto recordado, y la inclusión la introducción de otro fragmento (la forma más directa de inclusión sería la cita).

Por la tanto, la intertextualidad es la relación de un texto con otro u otros textos, mientras que la intratextualidad tendrá lugar cuando el proceso actúe solo sobre los textos del mismo autor. El autor puede aludir a textos suyos, haciendo que su obra sea una

³⁰⁷ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 81.

³⁰⁸ Debido a los objetivos de nuestro análisis nos hemos centrado en la intertextualidad *endoliteraria*, dejando a un lado la *exoliteraria*, que es desarrollada por Martínez Fernández en las páginas 168-192.

«continuidad de textos», dando una coherencia al conjunto textual y convirtiéndolo en un verdadero *tejido*³⁰⁹. La percepción de la intratextualidad depende de una lectura atenta o de las relecturas de la obra. Existen autores con una mayor red intratextual, como es el caso de Gil de Biedma, sobre el que se afirma que sus poemas «se entrecruzan obsesivamente, citándose unos a otros» y que sus obras maduras enlazan con las juveniles³¹⁰.

La intratextualidad transfiere cohesión y da sentido al conjunto de la obra, pero además puede ser una guía de lectura al reafirmar, matizar o negar interpretaciones previas³¹¹. Tiene la capacidad de ofrecer al lector una continuidad en los distintos momentos temporales de la obra del escritor.

Siguiendo la distinción de Martínez Fernández, se emplea la definición más amplia de intertextualidad proveniente de Kristeva y Barthes como la cualidad de todo texto de remitir a otros, conformando un tejido o mosaico, que combinamos con la definición más restringida de Genette de la intertextualidad como la presencia efectiva de un texto en otro mediante alusiones o citas, marcadas o no, endoliterarias o exoliteraria. Se utiliza el término *interdiscursividad* como la relación que se establece entre discursos y entre clases de discursos (en el caso de este análisis, entre el texto literario y los *ballets* mencionados en ellos).

2.3 Convergencia de dos perspectivas teóricas y metodología analítica

A lo largo de estas páginas se han desarrollado las nociones de lo simbólico y de la intertextualidad, pertenecientes a los campos de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada. Estas dos perspectivas teóricas convergen y se enriquecen mutuamente para el análisis del texto y su interpretación. A continuación, identificamos tres puntos de intersección:

³⁰⁹ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)* Madrid: Cátedra 2001, 152.

³¹⁰ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 154.

³¹¹ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001, 154.

- 1) El primer punto en el que convergen es en la universalidad, tanto en la referencia a los símbolos comunes en el ser humano como en el uso de los grandes textos que forman parte de la tradición literaria. La capacidad de lo simbólico de dar acceso a niveles de la realidad inabordables de otra manera crea un diálogo con las formas en las que se ha plasmado esa dimensión simbólica en otros textos, enriqueciendo las posibilidades y comprensión de esa realidad.
- 2) El segundo punto es el carácter inagotable de ambos términos: el símbolo, debido a su ambigüedad y su inadecuación entre forma y esencia, no termina nunca de interpretarse (ya que, en palabras de Ricoeur, nunca termina de dar qué decir). La intertextualidad, como propiedad del texto de relacionarse con otros textos, también se caracteriza por la inagotabilidad, puesto que los nuevos significados alteran los precedentes, en una cadena infinita de significados que permanece siempre abierta. Si el «gran» símbolo, en palabras del hermeneuta francés, se caracteriza por revelar nuevas posibilidades y significados, también sería el que establece más redes y conexiones intertextuales.
- 3) El tercer punto es la búsqueda de la unicidad, tanto en la construcción simbólico-imaginario como en los nuevos significados que revela. Esta singularidad se logra cuando el autor articula la obra desde su representación personal del mundo, que resulta distintiva e intransferible. Esta tensión entre lo universalidad y lo singular de lo simbólico se relaciona con la del juego intertextual entre la voz propia y la ajena.

Por esta razón resulta especialmente útil la definición de motivo de Vulkers como una «agrupación de elementos textuales repetitivos, de carácter simbólico, reconocible por su manifestación persistente y variada en la tradición literaria»³¹². El motivo, con su característica de repetición y variabilidad, integra en sí el carácter simbólico de los elementos textuales y su presencia en la tradición literaria, y permite establecer un diálogo intertextual con otras obras donde se realiza el mismo motivo.

³¹² VULKERS, M., *Myth Textuality: Combining Kristeva's Intertextuality and Durand's Myth Criticism*. Thesis, Utrecht University, 2024, 36.

Tras estudiar la convergencia entre la dimensión simbólica y la intertextualidad en el marco teórico de la tesis, se propone una metodología analítica, que se detalla a continuación:

1. Identificación del motivo en los hipertextos. En primer lugar, se procederá a identificar el motivo del teatro de marionetas en las obras seleccionadas de Ana María Matute (hipertextos). Para esta identificación se considerará tanto su recurrencia como su función simbólica dentro del entramado narrativo, prestando atención a las distintas manifestaciones en la que se puede expresar el motivo.
2. Análisis del motivo en los hipertextos. Una vez identificado el motivo, se analizará cómo está presente y cómo se manifiesta en los distintos textos, descomponiéndolo en distintas facetas que remiten a diferentes significaciones. Este paso tiene como objetivo determinar y entender cuál es la carga simbólica de este motivo en el texto seleccionado, con el fin de poder realizar un mejor análisis intertextual.
3. Análisis comparativo intertextual. Se llevará a cabo un análisis intertextual que confronte las facetas del motivo en los hipertextos (las obras de Ana María Matute) con aquellos presentes en los hipotextos (las obras de la literatura universal que contienen el mismo motivo). Este análisis comparativo intertextual permitirá destacar los elementos asimilados, reinterpretados o transgresores, así como la tensión entre la singularidad y universalidad dentro de la tradición literaria. En este caso, realizaremos también un análisis interdiscursivo al haber seleccionados dos obras que, además del texto escrito, aparecen en uno de los hipertextos representados en forma de *ballet*.
4. Análisis comparativo intratextual. Una vez realizado el análisis intertextual entre los hipertextos e hipotextos, se llevará a cabo un análisis intratextual para examinar la evolución del motivo en la obra de Ana María Matute, observando qué facetas se mantienen, desaparecen o se transforman a lo largo de su trayectoria. Este paso permitirá observar cómo se enriquece la comprensión del motivo al estudiarlo diacrónicamente.
5. Síntesis evolutiva del motivo. Finalmente, se establece la evolución del motivo a lo largo de la trayectoria de la autora, incorporando los vínculos

intertextuales con las obras de la tradición literaria. En este paso se señalarán las aportaciones originales del motivo en la literatura universal, con el fin de establecer en qué consiste su singularidad.

Este enfoque metodológico, que combina la dimensión simbólica y el análisis intertextual, nos permitirá profundizar en la comprensión del significado del motivo del teatro de marionetas en la obra de Ana María Matute, y valorar cuál es su aporte original a la tradición literaria desde una perspectiva comparatista.

**SIMBOLISMO Y RESONANCIA
INTERTEXTUAL DEL MOTIVO DEL
TEATRO DE MARIONETAS**

3. SIMBOLISMO Y RESONANCIA INTERTEXTUAL DEL MOTIVO DEL TEATRO DE MARIONETAS

La fascinación que despierta el teatro de marionetas y sus particularidades como arte escénico lo convierten en un motivo de gran fuerza expresiva y potencia simbólica. Según Steve Tillis, es una forma única de arte teatral que aporta una nueva comprensión del ser humano³¹³, y Freitag lo considera el antecedente principal de las artes dramáticas, con una dimensión metafísica capaz de sostener muchas de las grandes inquietudes de la humanidad³¹⁴.

Para explorar este motivo, se profundizará en su definición y en sus particularidades como arte teatral, además de en la tipología de las marionetas y en su carga simbólica, incluyendo lo que Tillis denominó como su «doble naturaleza metafórica». Posteriormente, se examinará la presencia de este motivo en la literatura a través de las seis obras literarias seleccionadas para el análisis comparativo intertextual.

3.1 Definición del motivo del teatro de marionetas

La marioneta puede definirse como un objeto material diseñado o adaptado para representar, a través de la acción de un manipulador —frecuente, pero no necesariamente oculto—, la imagen transpuesta de un ser viviente, antropomórfico o zoomórfico, dentro de un contexto dramático. La interpretación puede consistir solo en texto o solo en movimiento, siendo la condición indispensable la existencia de un subtexto o una línea de pensamiento que motive sus acciones y genere en el espectador la ilusión de una vida autónoma.

Entre los diversos teóricos que han definido la marioneta, McPharlin la describe como una figura teatral bajo control humano, mientras que Bil Baird pone el énfasis en su condición de objeto inanimado dotado de movimiento por el esfuerzo humano frente

³¹³ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 11.

³¹⁴ FREITAG, P., “Las estructuras simbólica de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 32, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

a una audiencia³¹⁵. Por su parte, Eric Bass destaca su función de espejo al invitar al espectador a contemplarse desde una nueva perspectiva³¹⁶.

Henryk Jurkowski subraya la importancia de una fuente externa de la que proviene la voz y el movimiento:

The puppet theatre is a theatre art, the main and basic feature differentiating it from the live theatre being the fact that the speaking and performing object makes temporal use of the physical sources of the vocal and motor powers, which are present outside the object. The relations between the object (the puppet) and the power sources (the speakers and/or manipulators) change all the time and their variations are of great semiological and aesthetical significance³¹⁷.

Para Tillis, la marioneta no se limita a ser un objeto manipulado, sino que su eficacia reside en transmitir la impresión de tener vida propia. Por lo tanto, el momento decisivo no es cuando el manipulador asume totalmente el control de la marioneta, sino en el sutil instante en el que parece desarrollar una vida autónoma³¹⁸.

3.2 Particularidades del teatro de marionetas

El teatro de marionetas se articula sobre la triada entre el titiritero, el títere y el espectador. El titiritero presta sus movimientos al títere, mientras que el espectador se hace cómplice de ese juego al atribuirle una realidad ilusoria³¹⁹. No basta con que la marioneta se mueva de una forma determinada en la que parezca que esté viva, sino que necesita la imaginación del espectador. Como señala Tillis, durante la representación se produce algo extraordinario: el espectador *imagina* que las marionetas tienen vida a través

³¹⁵ Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 17.

³¹⁶ BASS, E., “Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Response to an Interview”, *Contemporary Theatre* 10.1 (1999) 35, en <https://doi.org/10.1080/10486809908568572> [22/ 01/ 2024].

³¹⁷ JURKOWSKI, H., *Aspects of Puppet Theatre*, Puppet Center Trust, London 1988, 79-80.

³¹⁸ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 19-20.

³¹⁹ FREITAG, P., “Las estructuras simbólicas de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 31, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

de los signos que esta reproduce. Sin esta voluntad del espectador, el acto escénico no se produciría³²⁰.

Algunas particularidades de este motivo son las siguientes:

1) Aspecto y desproporción de las marionetas

Las marionetas se caracterizan de forma general por ser parciales o imperfectas, como una versión fragmentada o reducida del ser humano. En esta voluntad de desproporción o reducción, el fragmento seleccionado puede convertirse en el todo: no solo se reducen sus signos a los más esenciales, sino que se remarca su significado debido a la selección y exageración a la que son sometidos³²¹. Es más, una marioneta puede constituirse solo en piernas, manos o una cara. Estas «ausencias» no son un problema en este tipo de teatro, que nos muestra la posibilidad de un hombre sin cabeza o con tres manos³²².

De forma general, como señala Gross, la marioneta posee algo tosco y rudimentario, «like a monster or mistake, a fetus or a corpse»³²³. Sus manos y pies suelen ser más largos debido a su finalidad expresiva, y su torso puede ser reducido o inexistente. Asimismo, es frecuente la desproporción en la separación y tamaño de los ojos³²⁴.

Por lo tanto, una de las ventajas de las marionetas es que no está limitada por la anatomía humana, sino que se le puede dotar de la gracia, distorsión o fealdad que el artista o la obra teatral demande³²⁵. En cuanto a sus rasgos, rígidos e inanimados, pueden

³²⁰ «Perhaps the single quality that can explain the enduring appeal of the puppet concerns the audience's willingness to make the leap from the perception of representative abstractions to the imagination of life» TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 47.

³²¹ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 115.

³²² GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 44.

³²³ GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 6.

³²⁴ Malkin describe así sus rasgos: «The facial features are very much stylized in quality, with the shapes of the eyes, noses, and mouths being substantially exaggerated. The shapes of the bodies and the arms are also exaggerated, to an almost grotesque degree: the bodies tend to be either emaciated or swollen, while the arms, fully extended, might exceed the height of the full figure» (Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 121-122).

dar la impresión de moverse gracias al movimiento y al juego de luces y sombras sobre su rostro.

El aspecto de las marionetas varía según las tradiciones, sin estar sujeto a unas normas estrictas. Miles Lee habla de dos formas o aproximaciones: una basada en la imitación, y otra más impresionista, que usa como características principales la selección, exageración y distorsión como forma de expresar una idea poética o una emoción³²⁶. Aunque, ciertamente, las «posibilidades de estilización» son inherentes a la marioneta, ya que el artista posee la libertad para crear la marioneta que decida³²⁷.

2) *Las escalas en el teatro de marionetas*

El teatro de marioneta puede considerarse como un teatro de miniatura, lo que nos permite observar el mundo desde una perspectiva diferente. Se produce un efecto de extrañamiento al observar esta reproducción del mundo en un tamaño reducido, lo que aumenta su impacto en el espectador. Como señala Gross, «this smallness of the puppet is [...] a bit mysterious, often as frightening or vulnerable as it is enchanting»³²⁸.

La proporción y las escalas se ven alteradas, ya que un ratón puede tener el mismo tamaño que un personaje humano, y un castillo ser más pequeño que este. Esta alteración de los tamaños crea una ambigüedad, que también se produce respecto al espacio físico y el tiempo. Para Gross, este juego de escalas en el teatro de marionetas es más que una

³²⁵ «[The artist] can give [the puppet] whatever grace or dignity or distortion or ugliness the play demands. He selects those physical characteristics which are essential to a given character, and expresses them with simplicity and force. He is not hampered ... by the limitations of human anatomy. Furthermore, he is not confined to the representation of human beings» (Batetchelder, citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 120).

³²⁶ «The feature-signs in the design of the puppet, then, range from the imitative to the stylized to the conceptual, according to whether they are lifelike in quality and quantity, whether their quantity has been subjected to some selection, and their quality to some exaggeration, or whether their quality and/or quantity have been so radically altered as to render them unlikelike» (TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 124).

³²⁷ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 43.

³²⁸ GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 41.

paradoja visual, ya que nos hace descubrir el carácter relativo de nuestra percepción del tamaño y del espacio³²⁹.

Para Tillis, el tamaño del títere posee un significado no solo en contraste con lo que le rodea, sino intrínsecamente. Así, la marioneta de guante, que suele ser un tamaño menor, transmite un carácter más lúdico y alegre, mientras que el títere que posee una gran estatura transmite un mensaje más autoritario y premonitorio. Este último tipo de títeres predisponen «una visión sombría de la existencia humana», precisamente por el indicio de endiosamiento unido a su tamaño³³⁰.

Por lo tanto, posee una gradación que va desde la imitación de la realidad (cuando el tamaño de la marioneta es adecuado respecto a su escenario y a las otras marionetas) hasta la exageración o estilización (cuando el tamaño de la marioneta contrasta con su entorno).

3) *La capacidad de transformación*

La marioneta posee unas capacidades de desplazamiento, velocidad y flexibilidad distintas a las del ser humano, puesto que puede ejecutar saltos, giros y vuelos, o incluso permanecer suspendida en el aire (cualidades que fascinaban al bailarín del ensayo *Sobre el teatro de marionetas* de Heinrich von Kleist). No solo eso, sino que posee la capacidad de asumir múltiples personalidades. Como describe Gross, el poder de la marioneta radica en fusionar identidades contrarias y transitar entre ellas³³¹. Esta propensión a la metamorfosis, junto con la ruptura de la lógica y las medidas normativas, remite al mundo de la infancia. Incluso puede considerarse como un sustituto del muñeco infantil en el

³²⁹ FRISH, citado GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 43).

³³⁰ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 127.

³³¹ «The puppet's power lies in this way of joining such diverse identities, in its ability to move quickly from one to the other, to join the trivial and the urgent, the commonplace and the magical, the human and inhuman, as well as the living and the dead, impishness and violence. It seems to enter into the opposite poles of stories, always ready for metamorphosis» (GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 30).

mundo adulto, ya que demanda la «seriedad del niño al jugar» a la que se refería Nietzsche³³².

Para Batchelder, el éxito del teatro de marionetas reside precisamente en la facilidad con la que yuxtapone lo real y lo imaginario, dotando a ambos de la misma verosimilitud³³³. Posibilita la representación de un perro dotado de habla, la resurrección de un muerto o un hombre sin cabeza, lo que sumerge al espectador en un universo alegórico y surrealista que entronca directamente con los cuentos de hadas, las leyendas populares, la farsa y la sátira. Por su parte, Eric Bass señala que, aunque entiende la admiración a las marionetas por su capacidad de transformarse o de desafiar la gravedad, a él le gustan precisamente por su falta de autonomía y sus limitaciones³³⁴.

4) *Lo inerte que cobra vida*

Todos los gestos ejecutados por la marioneta son intencionalmente teatrales, puesto su objetivo es generar una ilusión de vida: cada movimiento que realiza es la consecuencia de una manipulación externa, no un acto autónomo. La «vida» de la marioneta se basa en la aceptación de esta convención teatral particular por parte del público³³⁵.

³³² «On the one hand, the puppet in its small size will resemble the child. It may indeed seem like an infant just born, or barely grown. It will have something of both the child's clumsiness and careless grace, its intractability, its appetite for play, its quickness, aggression, and lack of limits. It is also a thing that seems to belong to childhood, not just a child but the child's earliest possession, its toy or doll. It is a thing of primal play, a small substitute for what is given in adult and childhood lives. The puppet's animation reflects the child's power to take objects for creatures, or half creatures, endlessly metamorphosing their uses, lending them fresh identities, building stories around them, finding homes in them for unacknowledged or unfulfilled desires, wishes reflecting the child's more polymorphous, labile appetite and eroticism. What this theater demands is the seriousness of the child at play, something whose recovery Friedrich Nietzsche took as the chief measure of maturity» (GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011).

³³³ Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 37.

³³⁴ «We praise the puppet because it can defy gravity, transform itself. I like the puppet for its limitations, for what it is too small to reach, or because it is too attached to its manipulator to be independent. The puppet can be a metaphor for just those limitations, which can make it both more human and more heroic. We can love the puppet for what it fails to achieve (BASS, E., "Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Response to an Interview", *Contemporary Theatre* 10.1 (1999) 39, en <https://doi.org/10.1080/10486809908568572> [22/ 01/ 2024]).

³³⁵ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 116.

Algunos autores sostienen que la misión de la marioneta no es copiar la vida humana —puesto que estaría limitada por la intención imitativa—, sino «crear» la ilusión de vida³³⁶. Para Tillis, no solo cumple su objetivo cuando realiza una imitación verosímil, sino cuando fracasa en esa verosimilitud³³⁷. McPharlin señala que, cuando una marioneta comienza a actuar, uno deja de pensar en maderas y alambres, y proyecta en ella la misma empatía que sentiría por un actor vivo. Es decir, lo que es intencionado en el teatro de actores, en el teatro de títeres es originario: el proceso de representación es inherentemente ficticio y se basa en la doble visión de la marioneta como «objeto» que cobra «vida»³³⁸.

5) *La figura del titiritero*

Si el teatro es una metáfora que ilustra la relación entre el creador y su criatura, en el teatro de marionetas se produce una inversión: la criatura se convierte en creador. En palabras de Vladimir Sokolow, danzarín y titiritero, está relacionado con el deseo del hombre de crear un pequeño mundo en el que él sea su propio dios³³⁹.

En esta misma línea, Jurkowski escribe que su atractivo reside en «la libertad divina de la autoexpresión»³⁴⁰. Esta libertad se manifiesta en el control que el artista ejerce

³³⁶ Como escribe Larry Englers: «Puppets that attempt to imitate human movements often create a superficial sense of realism. Once this novelty has worn off, the audience usually becomes aware of the difference between puppet actions and human actions. Puppets that create the illusion of life by using movements exclusive to their construction can more easily encourage an audience to accept the living existence of an otherwise inanimate object» (Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 41-42).

³³⁷ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 117.

³³⁸ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 65.

³³⁹ «Striving to reach artistic freedom for his creative will, man invented the puppet theatre. Through its discovery he freed himself from the threat of destiny, creating for himself a world of his own and through the characters which owe him total he strengthens his will, his logic, and his dependence aesthetic. In short, he becomes a little god in his own world» (Citado en JURKOWSKI, H., *Aspects of Puppet Theatre*, Puppet Center Trust, London 1988, 3).

³⁴⁰ JURKOWSKI, H., *Aspects of Puppet Theatre*, Puppet Center Trust, London 1988, 3.

sobre la marioneta, la licencia de actuar y hablar con libertad, y el uso de un medio que, por definición, no está limitado por la realidad³⁴¹.

Gross subraya el hecho de que la mano del titiritero se convierte en la fuerza motriz —física y espiritual— de un ser con voluntad y vida propias, una voluntad que, sin embargo, permanece ligada al movimiento corporal y psíquico del manipulador. Es decir, la mano se convierte simultáneamente en creadora y criatura³⁴².

La visibilidad del titiritero en escena genera efectos diferentes en el público. Mientras que algunos, como Bruce Schwartz, considera que la presencia del manipulador se vuelve irrelevante —ya que el público acaba por ignorarlo para centrarse en la marioneta³⁴³—, otros, como Steve Tillis, la concibe como un elemento estético fundamental. Este sostiene que, por una parte, la concentración del titiritero en darle vida a sus títeres puede estimular al público a hacer lo mismo, a la vez que su presencia en el escenario crea un mensaje metatextual, dado que los títeres están bajo el control de una persona.

El carácter subversivo de las marionetas

Históricamente, el teatro de marionetas se ha caracterizado por su licencia para expresar lo prohibido o censurado y, de esta forma, desenmascarar los defectos y las injusticias de una sociedad determinada³⁴⁴. Para Schumann, el teatro de títeres es, por su propia naturaleza, un arte subversivo y transgresor, que rechaza sistemáticamente representar el orden establecido y, desde su posición marginal, da voz a todo aquello que las instituciones reprimen o ignoran³⁴⁵.

³⁴¹ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 30.

³⁴² GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 53.

³⁴³ Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 133.

³⁴⁴ BADIOU, M., *Sombras y marionetas (Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens)* (1945), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2009, 110.

³⁴⁵ «It is, by definition of its most persuasive characteristics, an anarchic art, subversive and untameable by nature, an art which is easier researched in police records than in theatre chronicles, an art which by fate and spirit does not aspire to represent governments or civilizations, but prefers its own secret and demeaning stature in society, representing, more or less, the demons of that society and definitely not its institutions»

Esta característica se puede atribuir a su tamaño reducido o al tono trivial que hace que las autoridades no las tomen en consideración³⁴⁶. Asimismo, al no ser una persona viva, sino un objeto teatral, carece de responsabilidades por sus acciones y palabras. El ejemplo más representativo es el de Punch, cuyas groserías y malas palabras nunca se le permitirían a un actor humana.

La capacidad para la transgresión convierte al teatro de marionetas en un vehículo idóneo para señalar y ridiculizar las debilidades humanas. Peter Arnott confirma esta idea al sostener que el teatro de títeres ha logrado su mayor atractivo para el público adulto precisamente a través de la sátira, ya que las marionetas se prestan fácilmente a la caricatura³⁴⁷.

3.3 Tipos de marionetas

Aunque existen distintas clasificaciones³⁴⁸, para la finalidad de este estudio se adoptará una tipología simplificada según la marioneta sea manipulada desde arriba (marionetas de hilos o de triángulos) o desde abajo (de guantes, de vainas o de bastones)³⁴⁹. Esta distinción no es meramente técnica, sino que conlleva diferentes impresiones y significados simbólicos.

(SCHUMANN, P., “The Radicality of the Puppet Theatre”, *TDR* 35.4 (1991) 75, en <https://doi.org/10.2307/1146164> [08/10/2024]).

³⁴⁶ Gross pone como ejemplos algunos momentos de la historia en las que el teatro de marionetas ha realizado una serie de obras que habría estado prohibidas de otra forma, como cuando en la Inglaterra de los Tudor se realizaron teatros medievales sobre la Pasión que las autoridades habían prohibido para actores humanos. (GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 12).

³⁴⁷ Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 35.

³⁴⁸ Un estudio más exhaustivo sobre los tipos de marionetas se encuentra en las páginas 90-105 del libro de Steve Tillis (*Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, 1992, o en las páginas 152-199 del de Maryse Badiou (*Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*, 1945), en el que realiza una clasificación detallada y exhaustiva de los objetos animados, entre los que incluye a los cabezudos, el *marotte*, las carcasas Gigantes y el teatro de sombras. Debido a su amplitud y a su particularidad, en este estudio dejaremos a un lado el teatro de sombras y las marionetas Bunraku.

³⁴⁹ Cabe destacar que en francés se diferencia entre *marionnette à fils*, *marionnette à tige* y *marionnette à tringle*, como señala Adolfo Ayuso en su traducción de la obra de Maryse Badiou. Este opta por hablar de marioneta de hilo (para señalar la manipulación desde arriba con hilos), marioneta o títere de vara (la manipulación desde abajo por medio de una vara o varilla gruesa) y marioneta de barra (manipulación desde arriba con un grueso alambre o barra) (Prólogo de Adolfo Ayuso en *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*, 16-17).

La marioneta de hilo se caracteriza por el intento de reproducir los movimientos del ser humano, para lo cual posee unas articulaciones comparables al de este. Posee una gran carga simbólica, debido principalmente a la presencia de los hilos que la unen al marionetista. Por una parte, está presente la idea de insuflar vida (con «despertar» de la marioneta), y también la del dominio (al usarlo a voluntad del marionetista). A la imagen de un ser manipulado o manejado por los hilos del destino, se contrapone la de la levedad y la ligereza de un ser que no está atado a la tierra³⁵⁰.

Esta particularidad de las marionetas de hilo es el tema del ensayo de Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas* (1810). En él, a través de una conversación entre el narrador y un bailarín, Kleist explora los aprendizajes que se pueden extraer de los títeres. Al no depender de la gravedad y carecer de autoconciencia, considera sus movimientos llenos de perfección y superiores a los de cualquier bailarín humano: «Los muñecos necesitan el suelo solo para *rozarlo*, como los elfos, y para relanzar el ímpetu de los miembros por medio del obstáculo momentáneo; nosotros lo necesitamos para *descansar* sobre él, y para recobrarnos de los esfuerzos de la danza»³⁵¹. Según la visión romántica, los movimientos del adulto están impulsados por la conciencia en vez de la intuición, lo que les confiere un carácter afectado y los convierte en meras poses. Para Badiou, sin embargo, la marioneta de hilo expresa lo trágico de la situación humana frente al determinismo y la suspensión entre la vida y la muerte.

Por otra parte, la marioneta de guante representa a un objeto o personaje que ha sido simplificado al máximo, con el objetivo de reducirlo a sus rasgos esenciales. Así, a menudo posee un objeto que contrasta en tamaño con la propia marioneta, y que acentúa su simbolismo (por ejemplo, una botella que representa la embriaguez del personaje). A diferencia de la marioneta de hilo, sus movimientos no tratan de imitar a los del ser humano, puesto que su intención es transmitir «la idea de la naturaleza sin imitarla, sin hacer referencia a ella»³⁵².

³⁵⁰ FREITAG, P., “Las estructuras simbólicas de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 34, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

³⁵¹ KLEIST, H., *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* (1810), Hiperión, Madrid 1988, 32.

³⁵² BADIOU, M., *Sombras y marionetas (Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens)* (1945), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2009, 152.

En cuanto a la forma de ser manipulado, el marionetista la sostiene y anima desde abajo, pero sin llegar a dominarla. Esto hace que transmita una fuerza distinta, más libre y ágil. En palabras de Marcel Temporal: «desde el momento de su creación [la marioneta de guante] inspira la improvisación: dicho de otro modo, no se adaptan, no se prestan gestos o palabras a la marioneta sin que ella los haya dictado a su manipulador»³⁵³.

Puesto que las características principales de la marioneta de guante son la acción y a la improvisación, se relaciona con el teatro callejero y la interacción con el público. Para Freitag, el personaje-héroe de este tipo de teatro «vive el instante, el del deseo de que debe ser satisfecho en el campo y que está en rebelión constante contra todas las instituciones (sociales o religiosas) que pretenden obstaculizar sus pulsiones»³⁵⁴. Es capaz de producir una catarsis en la que lo inconsciente y lo oculto en cada uno de nosotros es expresado en el teatro de marionetas «en una suerte de liberación colectiva de la que no están ausente la conciencia y la denuncia de la opresión cotidiana». Sin embargo, la mentalidad racionalista ha despreciado este tipo de teatro, relegándolo a una triste parodia del teatro o dándole un uso moralista para enseñar a los niños pequeños³⁵⁵.

Al contrario que la marioneta de hilo, la de guante es incapaz de volar, ya que está conectada al brazo y cuerpo del marionetista y, por lo tanto, al suelo. Sí que puede agarrar objetos y es, por excelencia, la marioneta que *corre* de un lado a otro del escenario³⁵⁶. Según Badiou:

La independencia de la marioneta de guante, la simplificación de este objeto animado, llega hasta la abstracción de su personaje para llevar al espectador a captar el concepto,

³⁵³ Citado en BADIOU, M., *Sombras y marionetas (Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens)* (1945), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2009, 154.

³⁵⁴ FREITAG, P., “Las estructuras simbólicas de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 35, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

³⁵⁵ FREITAG, P., “Las estructuras simbólicas de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 36, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

³⁵⁶ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 138.

conlleva un fenómeno de distanciamiento que hace de esta marioneta un poderoso agente de aprehensión y de toma de conciencia del mundo³⁵⁷.

Asimismo, existe un tipo de marioneta de guante usada por los ventrílocuos, en la que el artista presta su voz al muñeco, sin mover apenas los labios, dando la impresión de que la voz se origina del propio muñeco. Se produce una impresión de enfrentamiento entre dos personalidades, en la que la identidad del manipulador se desdobra en dos, dando un paso más en la idea del doble y el juego de que lo inerte cobra vida³⁵⁸.

En “Los muñecos en el sistema de la cultura”³⁵⁹, Iuri Lotman habla del muñeco como uno de esos conceptos con un gran significado metafórico, que pueden incluso devenir en una imagen de todo lo existente. Diferencia el *muñeco como juguete* (la marioneta) y el *muñeco como modelo* (la estatua o la representación tridimensional del hombre).

Frente a la obra de arte escultórica, que es «completa» e independiente cuando termina su producción, el teatro de títeres es una interacción en la que el espectador participa³⁶⁰. Así, mientras la marioneta no solo demanda la contemplación de un pensamiento ajeno —como la estatua—, sino el juego. Por ello, esta no puede ser demasiado parecida al modelo natural, puesto que suprimiría la fantasía. Al compararla con el hombre, sus movimientos carentes de naturalidad son más evidentes:

³⁵⁷ BADIOU, M., *Sombras y marionetas (Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens)* (1945), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2009, 154.

³⁵⁸ «It is by its own particular sound qualities that the ventriloquist's way of speaking —an impeded way— calls forth the image of the speaker as human-like but not quite human; with the help of this convention, this human-like speaker is perceived as a dummy [...]. It is perhaps not too far-fetched a conclusion that the strange delivery of a ventriloquist or a puppeteer with a voice modifier conveys a corresponding image of the dummy or puppet in any event» (Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 148).

³⁵⁹ LOTMAN, I., *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 2000, 97-102.

³⁶⁰ Lotman habla de dos tipos de público: el adulto, que «se relaciona con el texto artístico como un receptor de información: mira, escucha, lee, está sentado en la butaca del teatro, está parado ante la estatua en el museo», y el infantil que «se relaciona con el texto como un participante de un juego: grita, toca, se inmiscuye, no mira la estampa, sino que le da vueltas, la toca con los dedos, habla por las personas dibujadas, se inmiscuye en la pieza, haciéndole indicaciones a los actores, golpea el libro o lo besa». Mientras que el primer caso se produce una «recepción de información», en el segundo hay una «reproducción de ésta en el proceso del juego» (LOTMAN, I., *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 2000, 98).

El muñeco que se mueve, el autómatas de cuerda, provoca inevitablemente una doble relación: en la comparación con el muñeco inmóvil se activan los rasgos de la acrecentada naturalidad: es menos muñeco y más ser humano; pero en la comparación con el hombre vivo se presentan con más fuerza la convencionalidad y la no naturalidad. El sentimiento de la no naturalidad de los movimientos discontinuos y en forma de saltos surge precisamente al mirar el muñeco de cuerda o la marioneta, mientras que el muñeco inmóvil, cuyo movimiento nos figuramos, no provoca ese sentimiento³⁶¹.

En consecuencia, la posibilidad de comparar la marioneta con el ser vivo hace que aumente la apariencia inerte de la marioneta, y también acrecienta la oposición entre lo vivo y lo muerto.

Lo interesante del muñeco es que se percibe en relación con el hombre vivo, y el teatro de muñeco con el teatro de actores vivos: «si un actor vivo desempeña el papel de un hombre, el muñeco en escena desempeña el papel de un actor. Deviene una representación de una representación». Se produce una duplicación que muestra el mismo lenguaje del arte, que invita a la experimentación. De esta forma, el teatro de muñecos pone al descubierto la teatralidad.

Para diferenciar las marionetas de otros objetos performativos y del actor vivo, Tillis realiza el siguiente esquema³⁶².

Performing Objects	Puppets	Actors
Staging		Mask/Costume
Narration	Puppets	Presentational
Mask/Costume		Naturalistic
Perceived: Object	Perceived: Object	Perceived: Life
Imagined: Object	Imagined: Life	Imagined: Life

En un extremo se encuentra el objeto performativo, que es percibido e imaginado como un objeto, mientras que en el otro está el actor vivo, que es percibido e imaginado

³⁶¹ LOTMAN, I., *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 2000, 99.

³⁶² TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 84.

como un ser vivo. Entre los dos, está la marioneta, que es percibida como un objeto a la que se le atribuye la ilusión de estar viva.

Respecto al autómatas, la principal diferencia reside en que, mientras que la marioneta necesita un individuo que la manipule, el autómatas es accionado por un mecanismo. Debido a esto, el autómatas va a reproducir constantemente el mismo ritmo, por lo que va a caracterizarse por una repetición que no altera su forma de expresarse. La marioneta, sin embargo, es el objeto por el que el manipulador se expresa, adaptándose al drama y la interacción del público. Es capaz de establecer una relación y comunicación con el entorno de la que el autómatas carece. Ningún espectáculo de títeres es idéntico al anterior, por lo que adquiere un carácter efímero, único. Frente a la marioneta, el autómatas es incapaz de improvisar, responder en tiempo real o dejarse caer en la inacción de una forma natural. Badiou considera la representación del autómatas más cinematográfica que teatral, puesto que realiza un movimiento pero no lo interpreta, quedándose fuera del proceso dramático que protagoniza la marioneta³⁶³.

3.4 La carga simbólica de la marioneta

La marioneta es una gran productora de símbolos, debido a su proyección de lo humano y su dinamismo según la manipulación que realice el marionetista y la percepción y el imaginario del espectador³⁶⁴. Freitag lamenta que en el teatro contemporáneo haya sido relegada a las audiencias infantiles, ya que «la potencialidad evocadora del destino humano suscitada por la propia presencia de la marioneta es una de las principales virtudes de este arte»³⁶⁵. Para él, la razón de que las marionetas ocupen un espacio minoritario en los programas teatrales proviene de un conflicto interior entre un pensamiento primitivo y animista y un pensamiento positivista y racionalista procedente del cientificismo del siglo XIX. Por lo tanto, esa nostalgia poética que despiertan las

³⁶³ BADIOU, M., *Sombras y marionetas (Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens)* (1945), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2009, 119-120.

³⁶⁴ FREITAG, P., “Las estructuras simbólicas de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 32, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

³⁶⁵ FREITAG, P., “Las estructuras simbólicas de la marioneta”, *La escalera* 12 (2002) 39, en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].

marionetas no sería solo por la infancia perdida, sino por un pasado primitivo atravesado por lo simbólico, en el que lo físico poseía un significado transcendental.

Siguiendo la clasificación de Gilbert Durand, Freitag considera la dominante postural como el principal reflejo dominante de la marioneta de hilo, debido a sus desplazamientos y su capacidad de crear un esquema corporal coherente. Esto relacionaría a la marioneta con el régimen diurno de la imagen, aunque al mismo tiempo está relacionada con los aspectos más sombríos de este régimen por los símbolos catamórficos de la caída, la dualidad y el vínculo. Al estar suspendida por hilos, transmite la sensación de un frágil equilibrio que puede romperse en cualquier momento, provocando la caída. Por otra parte, la marioneta de vaina estaría relacionado con los símbolos ascensionales del régimen diurno a través de la elevación. La carga simbólica de la marioneta posee múltiples contradicciones, que nos habla también de la complejidad y los conflictos del ser humano.

Tillis atribuye su naturaleza metafórica a la doble visión de «objeto» y «ser vivo». La marioneta se mueve entre la tensión de ser un objeto inerte que cobra vida (tan solo con que la mano tire de sus hilos, sus varillas o lo mueva en el caso de la marioneta de guante), y que en cualquier momento pueda convertirse en un objeto de nuevo. En este sentido, el hecho de que sea un «objeto» alcanza un nivel de significación diferente que si lo hiciese un actor humano.

Para Gross, la rigidez expresiva de los rasgos de las marionetas o sus limitaciones en comparación con el ser humano constituyen precisamente su esencia. La «vida» de la marioneta —en sus movimientos, su aspecto, su voz— siempre poseerá algo de lo «inerte» de su naturaleza. Esta doble naturaleza recuerda al espectador su propia mortalidad, a la vez que observa cómo la marioneta sobrevive a distintos tipos de muerte, ya sea a través de la violencia, el desmembramiento o el aplastamiento que nuestros cuerpos no aguantarían³⁶⁶.

Precisamente, en la confrontación entre el títere y el actor, es la naturaleza de lo humano la que resulta cuestionada, planteando las preguntas: ¿qué es un objeto? ¿Qué significa estar vivo? Mientras que el ser humano percibe a la marioneta como un objeto y al mismo tiempo imagina que tiene vida, la metáfora se produce en sentido inverso

³⁶⁶ GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 38.

cuando se refiere al ser humano: es percibido como un ser vivo, pero al mismo tiempo es imaginado como objeto³⁶⁷.

La marioneta ha sido un objeto de reflexión filosófica, como imagen del ser humano controlado por fuerzas superiores. Desde los tiempos más antiguos, el teatro de marionetas ha sido considerado como una metáfora que ilustra la relación entre el creador y su creación. El creador suele ser presentado como algo desconocido y poderoso que maneja los hilos de las acciones humanas³⁶⁸. En palabras de Batchelder: «No one misses the analogy between the puppet dominated by man, and man dominated by forces greater than himself»³⁶⁹.

Esto conduce a la pregunta de si la metáfora surgió de la marioneta o si la marioneta es solo un reconocimiento de la metáfora. Es decir, ¿la metáfora de que las personas pueden ser creadas y controladas por una fuerza mayor fue lo que hizo surgir el teatro de marionetas, o es la práctica del teatro de marionetas la que creó la metáfora de ser creado y controlado por una fuerza mayor? Aunque es dudoso que la pregunta pueda ser respondida, sí que presenta la posibilidad de que la humanidad necesite expresar la posibilidad de ser creado y controlado por una fuerza mayor a través de la creación y control de otros objetos de una forma análoga a como un niño, sometido a la disciplina de sus padres, ejerce a su vez una disciplina infantil sobre sus muñecos³⁷⁰.

En definitiva, la doble visión de la marioneta plantea cuestiones relacionadas con la naturaleza del ser, como la ambigüedad entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, el controlador y lo controlado, lo humano y no humano.

³⁶⁷ «[...] the puppet is perceived to be an object, while imagined to have life. The puppet as metaphor of humanity, however, is predicated on an inversion of this formulation. In the metaphorical sense, people are perceived by other people to have life, while, at the same time, they are imagined to be but objects. The power of the puppet as a metaphor of humanity depends on this inversion, and on the ontological paradox that remains. Ultimately, it is a question of who, or what, creates and controls.» (TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 161).

³⁶⁸ En palabras de Juroswsky: «The Creator used often to be presented as an unknown and powerful being, sometimes without a name, omnipresent, pulling the strings of human action. The metaphor referred both to the relationship between God and man, and, equally, to the links between man and man» (JURKOWSKI, H., *Aspects of Puppet Theatre*, Puppet Center Trust, London 1988, 2).

³⁶⁹ Citado en TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 161.

³⁷⁰ TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992, 167.

3.5 Aproximación al motivo del teatro de marionetas en la literatura

El objetivo de este apartado es ilustrar brevemente cómo este motivo ha evolucionado y se ha adaptado a diferentes contextos históricos y culturales, manifestándose de formas diversas según las particularidades de cada época y autor³⁷¹. De este modo, se busca demostrar tanto la versatilidad como la continuidad del motivo, resaltando su rico potencial expresivo.

El motivo del teatro de marionetas ha estado presente en la literatura desde la antigüedad grecolatina³⁷². En *Metáforas del teatro*, Ernest Curtius señala que la idea del mundo como un teatro tiene su presencia en la obra de Platón: habla de la «tragedia y comedia de la vida» y de «un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio»³⁷³. El mito de la caverna, donde el ser humano solo es capaz de percibir un baile de sombras que debe descifrar, posee algo de espectáculo de muñecos que se mueven, se miran e interpretan³⁷⁴. Asimismo, está presente en el pensamiento de Pitágoras, Epitecto, Séneca y Horacio. En sus *Meditaciones*, Marco Aurelio realiza varias comparaciones del ser humano como una marioneta sometida a la voluntad ajena («ten presente que lo que te mueve como un títere es cierta fuerza oculta en tu interior; esta fuerza es la elocuencia, es la vida, es, si hay que

³⁷¹ Dos libros que analizan de forma pormenorizada la presencia de las marionetas en la literatura son: *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde* (Harold B. Segel, 1995), que estudia el papel del títere y el autómata en la literatura y el teatro de vanguardia europeo, y *Les Images de la marionnette dans la littérature: Textes écrits ou traduits en français de Cervantès à nos jours* (Annie Giles, 1993), que trata autores desde Cervantes a Lorca, pasando por Goethe, George Sand, Maeterlinck, Alfred Jarry y Michel de Ghelderode.

³⁷² Desde un punto de vista histórico, puede consultarse obras de referencia como MAGNIN, C., *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Michel Lévy frères, Paris 1852; CHESNAIS, J., *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris 1947 ; VAREY, J. E., *Historia del títere en España*, Revista de Occidente, Madrid 1957; MCPHARLIN, P., *The Puppet Theatre in America: A History, 1524-1948*, Plays, Inc., Boston 1969; JURKOWSKI, H., *A History of European Puppetry From Its Origins to the End of the 19th Century*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1996; MCCORMICK, J., y PRATASIK, B., *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; BELL, J., *Strings, Hands, Shadows: A Modern Puppet History*, Detroit Institute of Arts, Detroit 2000; BLUMENTHAL, E., *Puppetry: A World History*, Harry N. Abrams, New York 2005; MCCORMICK, J., CIPOLLA, A. y NAPOLI, A., *The Italian Puppet Theater: A History*, McFarland, Jefferson (NC) 2010; JURADO-ROJAS, Y., *La Comedia de Muñecos: Estudio Histórico, Literario y Crítico (Siglos XVIII y XIX)*, Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, Tlaxcala de Xicohténcatl, México 2015.

³⁷³ Platón, *Leyes I y VII*, citado en CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina I* (1948), Fondo de Cultura Económica, Madrid 1955, 203.

³⁷⁴ PEDROSA, J.M., "El teatro de títeres: entre el abismo poético y el pesimismo filosófico" *Liburna* 7 (2014) 79-97, en <https://riucv.ucv.es/handle/20.500.12466/823> [08/10/2024].

decirlo, el hombre») y de la muerte como el descanso «del impulso instintivo que nos mueve como títeres»³⁷⁵.

En la Edad Media, el títere estuvo presente de forma popular en las plazas y ferias a través de los juglares ambulantes. Así, por una parte, desde el siglo XVI la *commedia dell'arte* italiana y las distintas variantes de Pulcinella se extendieron por Europa³⁷⁶, caracterizado por la improvisación, la sátira y el humor grotesco. Mientras tanto, en el teatro isabelino Shakespeare empleó el tópico *theatrum mundi* (“All the world's a stage”³⁷⁷), y Calderón de la Barca lo reelaboró como una alegoría teológica, convirtiéndose en el tópico barroco por excelencia. A su vez, Cervantes utilizó el retablo de títeres para la sátira social en su entremés *El retablo de las maravillas* y en *El Quijote*, lo que Harold B. Segel considera como la primera aparición memorable de los títeres en la literatura.

En el Romanticismo, destaca el ensayo *Sobre el teatro de marionetas* (1810), donde Heinrich von Kleist concibió al títere como un ideal de gracia y perfección, inalcanzable para el ser humano. Por otra parte, también se exploró la parte siniestra de lo inerte que cobra vida en la literatura de E.T.A. Hoffmann (*El hombre de arena*) y Mary Shelley (*Frankenstein*).

Desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX³⁷⁸, el títere se convierte en el ideal de simbolistas como Maurice Maeterlinck o teóricos como Edward Gordon Craig y su *Über-Marionette*. La presencia de este motivo en la poesía de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Rainer María Rilke, Guillaume Apollinaire y T.S. Eliot destaca por el tono desesperanzador en el que se presentan las marionetas como figuras desarticuladas

³⁷⁵ AURELIO, M., *Meditaciones*. Traducción de Ramón Bach Pellicer, Gredos, Madrid 1977, 129 y 181.

³⁷⁶ Sobre las distintas variantes (Polichinela, Punch y Judy, Karagöz...) véase el trabajo realizado por César Omar García Juliá en https://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/ff1/a97/3e8/2b1/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mime/s/ff1a973e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.htm#14

³⁷⁷ Cabe señalar el famoso monólogo de *Macbeth*: «La vida no es más que una sombra que camina, un pobre actor, que se pavonea y se agita durante su hora en el escenario, y luego no se le oye más. Es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, que no significa nada», y las palabras de Jacques en *Como gustéis*: «El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres, meros actores: tienen sus salidas y sus entradas; y un hombre en su tiempo representa muchos papeles, siendo sus actos siete edades».

³⁷⁸ Para un análisis en profundidad del papel del títere en las vanguardias europeas, véase *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde* (Harold B. Segel, 1995).

y sin voluntad³⁷⁹. Asimismo, aparece en obras de autores de la vanguardia teatral como Alfred Jarry, Paul Claudel y Michel de Ghelderode. Mientras que Luigi Pirandello concibe a unos personajes en crisis buscando a su autor, tras la Segunda Guerra Mundial Samuel Beckett los presenta con un comportamiento mecánico como muñecos abandonados en un mundo sin sentido.

En la literatura española del siglo XX, destaca la estética esperpéntica de Valle-Inclán, que presenta los personajes como marionetas grotescas en una sátira social, como en *Luces de Bohemia* (1920) y *Los cuernos de don Friolera* (1921)³⁸⁰. Federico García Lorca utilizó la figura tradicional de Don Cristóbal en *Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita* (1922) y en *El retablillo de Don Cristóbal* (1930), donde mezcla lo popular con elementos vanguardistas en contra del teatro burgués, y que fueron pensadas para representarse originalmente por marionetas, aunque también tiene una versión con actores³⁸¹.

³⁷⁹ Por ejemplo, en el poema “Las viejecitas” (“Les petits vieilles”) de Charles Baudelaire, estas son equiparadas con títeres que “bailan sin querer bailar”, o en el poema “Baile de los ahorcados” (“Bal des pendus”) de Arthur Rimbaud, en el que los títeres «entrelazan/ sus brazos escuálidos/ como órganos negros, los agujereados/ pechos, que en otro tiempo/ abrazaron gentiles damiselas/ se entrechocan repetidamente/ en un horrible amor» (Citado en PEDROSA, J.M., “El teatro de títeres: entre el abismo poético y el pesimismo filosófico” *Liburna* 7 (2014) 79–97, en <https://riucv.ucv.es/handle/20.500.12466/823> [08/10/2024]).

³⁸⁰ También posee obras específicas para marionetas, como *Tablado de marionetas para educación de príncipes* (1926), además de las cinco obras reunidas en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), que llevan el subtítulo de “Autos para siluetas” y otras dos “Melodramas para marionetas”, donde los personajes son representados como muñecos deshumanizados. Además del apartado sobre el autor en *Historia del teatro español. Siglo XX* (Francisco Ruíz Ramón, 1975), véase LAVAUD, J.-M., y LAVAUD, E., “Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia”, en *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca 1992, 361-374.

³⁸¹ Escribió otras obras específicamente para títeres, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923), además de otras piezas que concibió para ser representadas por títeres como *El maleficio de la mariposa* (1920), *La zapatera prodigiosa* (1930) y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933). Cabe destacar la representación que tuvo lugar el día de Reyes de 1923 en casa del poeta, donde el mismo Lorca y su hermana actuaron como titiriteros, con un decorado realizado por Hermenegildo Lanz y música de Manuel de Falla. Además de estrenar la pieza *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, también se representó el entremés cervantino *Los dos habladores* y una versión del Misterio de los Reyes Magos. La bibliografía del teatro de marionetas en Lorca es extensísima, entre la que se puede señalar la obra de Andrés Pérez Simón, *Baroque Lorca: An Archaist Playwright for the New Stage* (Routledge 2020) y los artículos MARTÍN BARRACHINA, A. «“Arte puro, viejo y moderno”: Federico García Lorca y los Títeres De Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral». *Creneida. Anuario De Literaturas Hispánicas* 11 (2024) 387-460, en [10.21071/calh.vi11.15987](https://doi.org/10.21071/calh.vi11.15987) [08/10/2024]; POLANSKY, S.G., “Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater”, *Hispania* 97.1 (2014) 101–112, en <https://eric.ed.gov/?id=EJ1028209> [27/06/2025], y ROBERTS, S. G., “El retablo de Maese Federico: Lorca's Romancero gitano as puppet theatre” *Journal of Iberian and Latin American Studies* 17 2,3 (2012), en <https://doi.org/10.1080/14701847.2011.637404> [27/06/2025].

Otros autores escribieron piezas para ser representadas específicamente para títeres, como Emilia Pardo Bazán³⁸², Jacinto Benavente³⁸³ y Rafael Alberti³⁸⁴, además de obras en las que aparece de forma alegórica, como Jacinto Grau y su farsa tragicómica de *El señor de Pigmalión* (1921), en el que los muñecos se rebelan contra su creador. Mientras tanto, escritoras como Elena Fortún, Carmen Conde o Magda Donato aprovecharon su potencial pedagógico durante la Segunda República³⁸⁵.

Así, el títere transita desde el tópico filosófico *theatrum mundi* y la tradición popular a la deshumanización vanguardista, el absurdo y la estética esperpéntica. En nuestra investigación, con la intención de realizar un análisis en profundidad, nos centraremos en las seis obras literarias seleccionadas para el estudio comparativo, que abarcan desde la tradición cervantina hasta el *ballet* ruso, pasando por la visión barroca y romántica.

3.5.1 Hipotextos seleccionados

Siguiendo el orden cronológico, se comienza exponiendo la presencia del motivo en Miguel de Cervantes, tanto en *El Quijote* como en *El retablo de las maravillas*, además de la escenificación del tópico *theatrum mundi* realizada por Calderón de la Barca en *El gran teatro del mundo*. Por parte de un maestro del cuento, el alemán E.T.A Hoffman, se analiza el cuento *Cascanueces y el rey de los ratones*, que será adaptado al *ballet* por Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Por último, se examinará la relevancia de Pinocho, el títere creado por el italiano Carlo Collodi, y el muñeco tradicional ruso Petrushka, adaptado al *ballet* por Benois y Stravinsky.

³⁸² Véase CARBALLAL MIÑÁN, P., “Relectura de *La muerte de La Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas*. Emilia Pardo Bazán, el teatro de marionetas y el «teatro de ensueño»”, *Revista De Literatura* 81. 161 (2019) 77–97, en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.004> [08/10/2024].

³⁸³ Jacinto Benavente escribió obras expresamente para teatro de títeres, como *Las diabluras de Polichinela* (1912) y *El hijo de Polichinela* (1913), en el que también aparece la sátira social, además de su obra *Los intereses creados* (1907), donde los personajes son descritos como muñecos a merced de las pasiones.

³⁸⁴ En la obra Rafael Alberti destaca por su pieza escrita específicamente para títeres *La pájara pinta* (1926), su farsa satírica para guiñol *Los salvadores de España* (1936), en el que el títere se convierte en una herramienta pedagógica y política, además del auto sacramental *El hombre deshabitado* (1931), donde los personajes alegóricos adquieren características y una puesta en escena propia del teatro de marionetas.

³⁸⁵ Véase NIEVA DE LA PAZ, P., “Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», *Revista de Literatura* 55/109 (1993) 113-128, en <http://hdl.handle.net/10261/76890> [08/10/2024]; y MOLINA-ANGULO, R., y SELFA SASTRE, M., “El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su Teatro para niños (1936)”, *Revista de Literatura* 81/161 (2019) 153–175, en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.007> [08/10/2024].

Se realiza a continuación una breve exposición de los hipotextos, en la que se resalta la originalidad del motivo del teatro de marionetas, seguida de un análisis de las distintas facetas del motivo que se manifiestan en ellos.

3.5.1.1 *El retablo de Maese Pedro* (Miguel de Cervantes, 1615)

La escena constituye el capítulo XXVI (*Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas*) de la segunda parte de *El Quijote*, y es considerado como una de las primeras apariciones memorables del teatro de títeres en la literatura³⁸⁶. Es una escena protagonista de múltiples ilustraciones³⁸⁷, y que inspiró la obra musical *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla. Ignacio Arellano la considera como un «reflejo a escala menor de todo el libro»³⁸⁸, y para George Haley representa una analogía de la novela vista en su totalidad³⁸⁹.

Los títeres descabezados por Don Quijote

Don Quijote ya se había enfrentado previamente a actores de carne y hueso en el episodio de la carreta de las Cortes de la Muerte. Este suceso, en el que se enfrentan verbalmente a un grupo de actores humanos, puede considerarse como una transición hacia esta escena³⁹⁰. En esta ocasión, Don Quijote y Sancho Panza asisten a la representación de un famoso titiritero, el Maese Pedro. La descripción de este con su parche verde el ojo, señala la dimensión histriónica propia del titiritero, y la

³⁸⁶ SEGEL, H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London 1995, 5.

³⁸⁷ En su artículo “Don Quijote y los títeres: el retablo de Maese Pedro”, Salvador Castañeda repasa las imágenes que se han usado para representar este episodio, que poseen «un papel decisivo en la canonización de la imagen del caballero y la de Sancho» (GARCÍA CASTAÑEDA, S., “Don Quijote y los títeres: el retablo de Maese Pedro”, *Boletín De La Biblioteca De Menéndez Pelayo* 92 (2016) 133–145, en <https://doi.org/10.55422/bbmp.177> [29/09/2024]).

³⁸⁸ ARELLANO, I., “Lectura de los capítulos XXV y XXVI. Don Quijote de la Mancha”, en https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap25/nota_cap_25.htm [29/09/2024].

³⁸⁹ HALEY G., “El narrador en el Quijote: el retablo de Maese Pedro”, en *El «Quijote» de Cervantes*, Taurus, Madrid 1980, 269-287.

³⁹⁰ THEODORITSI, M., “Literal and Metaphorical Puppets as Supernatural Figures: Echoes of Classical Greek Theatre in Cervantes's Fiction”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 8.1 (2022) 77, en <https://doi.org/10.13136/sjtds.v8i1.371> [29/09/2024].

representación permite observar el manejo del romance por parte de Cervantes, además de las discusiones sobre la comedia nueva y las prescripciones dramáticas de la época. Está acompañado de un mono adivino, que constituía una diversión habitual en España desde el siglo XIII³⁹¹.

La descripción y el funcionamiento del retablo hace pensar a veces en un teatrillo mecánico y otras veces en títeres de hilos de inspiración siciliana que solían representar temas carolingios, pero según Arellano el retablo no remite a un tipo estricto de muñecos, y más bien «funciona en la imaginación literaria»³⁹². Es lo mismo que opina Varey después de analizar la descripción y el funcionamiento de las marionetas en el texto. Es probable que Cervantes se basase en una representación de títeres de la que hubiese sido espectador (Varey sugiere la posibilidad de que hubiese presenciado la misma historia, pero con actor de carne y hueso, como “La danza de don Gayferos y rescate de Melisendra”, representada en la procesión del Corpus madrileño en 1609), y que lo introdujese en la ficción sin intención de reflejar la realidad³⁹³.

Durante la representación de la obra, se producen intervenciones y recomendaciones al chico que maneja los títeres por parte del Maese Pedro («Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala») y de Don Quijote («seguid vuestra historia línea recta y no os metáis en las curvas o transversales»). En ella, se manifiesta un rechazo a las digresiones y a la afectación, además de una crítica a la

³⁹¹ VAREY J. E., *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid 1957, 283.

³⁹² ARELLANO, I., “Lectura de los capítulos XXV y XXVI. Don Quijote de la Mancha”, en https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap25/nota_cap_25.htm [29/09/2024].

³⁹³ Varey realiza un análisis detallado, en el que excluye a las marionetas de guante, y duda sobre la posibilidad de que sean marionetas de hilo (puesto que los gestos realizados por Carlomagno y Don Gaiteros son muy complejos) o figuritas autómatas. Termina concluyendo que: «Cervantes trata de manera imaginativa un episodio de su historia como desarrollo adelantado de los caracteres que le interesaban. Los títeres habían formado muchas veces la base de símiles, metáforas y alegorías en la Península, al menos desde la época de Ramón Lull, y Cervantes tenía conciencia plena de sus posibilidades para la novela que escribía. Aquí Cervantes no refleja la realidad; no describe solamente. Posiblemente se basaba en el recuerdo de una representación verdadera, tal como la danza madrileña, para convertirla en relación imaginativa de una representación de títeres. Puede describir una representación que se dió solamente dentro de su cabeza; o una representación de esta historia en un teatrillo que él viera; y, como a casi todos los que han visto una comedia de títeres, pudo embelesarle el mundo diminuto de los títeres, hasta que les atribuyó maravillas mayores que las que podían hacer ellos» (286-287). También señala que «al idear la descripción de su retablo, el genio de Cervantes rehusó darnos un cuadro tomado en todos sus pormenores de la vida real. A genios como el de Cervantes no les sirven de confines las barreras férreas del realismo: su vuelo se cierne en las alturas» (VAREY J. E., *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid 1957, 244-245).

inverosimilitud de las comedias modernas. El episodio incluye también algunos matices grotescos o cómicos, como el hecho de que a Melisendra se le enganche la falda al saltar del balcón. Para Percas de Ponseti, estos matices son una alusión al fracaso del Maese Pedro como creador de personajes, además de un ejemplo de una mala imitación o mimesis³⁹⁴.

En el momento de la historia en la que los dos amantes-títeres huyen perseguidos por la caballería de los moros, Don Quijote «viendo y oyendo tanta morisma y tanto estruendo» interviene:

No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!³⁹⁵

Ante el horror del Maese Pedro, Don Quijote desenvaina su espada y emprende contra los títeres «derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel, y, entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si Maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán». A pesar de los gritos del Maese de que no son verdaderos moros, Don Quijote continua a «cuchilladas, mandobles, tajos y reveses como llovidos». Una vez que el retablo está destrozado, exclama:

Quisiera yo tener aquí delante en este punto todos aquellos que no creen ni quieren creer de cuánto provecho sean en el mundo los caballeros andantes: miren, si no me hallara yo aquí presente, qué fuera del buen don Gaiferos y de la hermosa Melisendra; a buen seguro que esta fuera ya la hora que los hubieran alcanzado estos canes y les hubieran hecho

³⁹⁴ «The strings he so maladroitly manipulates become a graphic literalization of his failure as a character creator. He is responsible for Melisendra's awkward descent from a balcony. Her skirt gets caught on a spike and her rescuer, Don Gaiferos, must forcibly pull his lady down to the ground, before he manages to make her leap onto the croup of his horse, astride like a man. A dramatic subject has been rendered comical. Cervantes' invention is not only charming, but a clever allusion to Maese Pedro's bad imitation of nature or mimesis, in Aristotelian terminology» (PERCAS DE PONSETI, H., "Authorial Strings: A Recurrent Metaphor in Don Quijote" (1981), *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 1-2, 57, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/authorial-strings-a-recurrent-metaphor-in-don-quijote/> [29/09/2024]).

³⁹⁵ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II* (1615). Edición de John Jay Allen y Pilar Coomonte, Cátedra, Madrid 1991, 229.

algún desaguizado. En resolución, ¡viva la andante caballería sobre cuantas cosas hoy viven en la tierra!³⁹⁶

Tras la destrucción del retablo, un desolado Maese Pedro exige una compensación económica por los daños, que Don Quijote negocia hasta alcanzar la cifra de cuarenta reales y tres cuartillos.

Así, mientras que en la primera parte de la obra, Don Quijote era víctima de ilusiones que él mismo se creaba, en la segunda parte, él y su escudero se vuelven «the puppets of characters who try to control them», siendo engañados por otros³⁹⁷. Esta escena presenta un claro paralelismo con el capítulo XXVII del Quijote de Avellaneda, en el que el Quijote arremete con unos actores que están ensayando una comedia de Lope de Vega³⁹⁸.

Originalidad del motivo del teatro de marionetas

El motivo del teatro de marionetas sirve como vehículo para explorar la frontera entre la verdad y la mentira, la ficción y la realidad. En este episodio, el contenido universal del motivo se articula a través de la visión quijotesca del mundo. De este modo, la naturaleza dual de las marionetas, que al moverse *parecen* estar vivas, es interpretado

³⁹⁶ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II* (1615). Edición de John Jay Allen y Pilar Coomonte, Cátedra 1991, Madrid 220.

³⁹⁷ THEODORITSI, M., “Literal and Metaphorical Puppets as Supernatural Figures: Echoes of Classical Greek Theatre in Cervantes's Fiction”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 8.1 (2022) 77, en <https://doi.org/10.13136/sjtds.v8i1.371> [29/09/2024].

³⁹⁸ Sobre el paralelismo con el Quijote de Avellaneda, el titiritero Paco Paricio comenta: «Cuando Don Miguel decide escribir su segunda parte, es como si le dijera a Avellaneda (o a quien quiera que sea el que se esconde tras ese nombre): ahora yo, Cervantes, el autor de la primera parte, el creador del personaje del Quijote, escribiré la verdadera segunda parte, y dónde tú has puesto una obra de teatro en una venta del camino, yo pondré algo más popular, más metafórico, y que me permitirá una aventura mejor del hidalgo, pondré teatro de títeres. Y no solo eso, pues el tal Alonso Quijano intervendrá en la trama. No es teatro de actores como tú crees, es teatro de títeres. ¿Por qué Cervantes elige los títeres? Me permito pensar que los elige porque los ha visto, los conoce y ha descubierto todas las metáforas que contienen, todo el sabor popular que destilan, el juego que encierran y son capaces de provocar. Esa esencia que conoce Cervantes creo yo es la esencia de nuestro teatro» (RUMBAU, T., “Paco Paricio, de los Titiriteros de Binéfar, o el teatro popular de los títeres. Entrevista”, *Titeresante*, 20 de enero de 2020, en <https://www.titeresante.es/2020/01/paco-paricio-de-los-titiriteros-de-binefar-o-el-teatro-popular-de-los-titeres-entrevista/> [29/09/2024]).

de forma literal por el protagonista, llevando la ilusión teatral a sus últimas consecuencias. Así se observa en la convicción de Don Quijote:

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y Carlomagno Carlomagno ³⁹⁹.

Gross considera a Don Quijote como una marioneta controlada por Cervantes, y el gesto de embestir contra el retablo solo acentúa la equiparación con un títere⁴⁰⁰. Por intentar salvar a Melisendra de un riesgo que solo existe en la ficción, Don Quijote realiza una acción peligrosa en la realidad. Su valentía como caballero es igual que su locura al destruir un teatro de títere, por lo que su fantasía es tan generosa como destructiva⁴⁰¹. La violencia que ejerce contra las marionetas es tal que «el mismo Sancho Panza tuvo pavor grandísimo, porque, como él juró después de pasada la borrasca, jamás había visto a su señor con tan desatinada cólera».

Cuando el Maese Pedro muestra la marioneta sin nariz y con un ojo menos, Don Quijote lo niega y señala que Melisendra está en Francia con su marido⁴⁰². Este desdoblamiento entre la marioneta y su doble hace que se mantenga la ilusión y la inocencia de Don Quijote. Para Gross, esta escena nos muestra una confrontación entre la realidad y la fantasía, la posesión y el desencanto, que constituye la esencia de la novela⁴⁰³.

³⁹⁹ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II*. Edición de John Jay Allen, Cátedra, Madrid 1984, 231.

⁴⁰⁰ «In his violence against the puppets, Don Quixote is also the puppet of his own delusions and memories of ancient books, seeking to prove them true. But it is a stranger kind of puppet life, framing a sudden flood of thought and action. [...] The attack makes the puppets themselves more real, more urgently present, more immediately subject to our anxiety and care» (GROSS, K., *Puppet: An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 90).

⁴⁰¹ GROSS, K., *Puppet: An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 90.

⁴⁰² «—Aun ahí sería el diablo —dijo don Quijote—, si ya no estuviese Melisendra con su esposo por lo menos en la raya de Francia, porque el caballo en que iban a mí me pareció que antes volaba que corría; y, así, no hay para qué venderme a mí el gato por liebre, presentándome aquí a Melisendra desnarigada, estando la otra, si viene a mano, ahora holgándose en Francia con su esposo a pierna tendida» (CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II* (1615). Edición de John Jay Allen y Pilar Coomonte, Cátedra, Madrid 1991, 232).

⁴⁰³ GROSS, K., *Puppet: An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 91.

3.5.1.2 *El retablo de las maravillas* (Miguel de Cervantes, 1615)

Es probable que Cervantes escribiera *El retablo de las maravillas* en la misma época que la primera parte de *El Quijote*, pero no fue publicado hasta diez años más tarde en el volumen *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca representados* (1615). Este juego entre la realidad y la apariencia está presente en cuatro de los ocho entremeses, aunque *El retablo de las maravillas* es el único en el que aparecen marionetas⁴⁰⁴.

Las marionetas invisibles y las maravillas de la imaginación

El entremés está protagonizado por una pareja de pícaros, Chirinos y Chanfalla, quienes llegan a un pueblo con una caja, que denominan el retablo de las maravillas⁴⁰⁵. Frente al gobernador, explican que fue fabricado por el sabio Tontonelo con tales propiedades que su representación es invisible para cualquiera «que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio»⁴⁰⁶.

El público, por miedo a ser acusado de judío converso, asegura estar viendo las maravillas narradas por los titiriteros y, de este modo, colaboran activamente en la creación de la farsa:

CAPACHO.- ¿Veisle vos, Castrado?

JUAN.- Pues, ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?

GOBERNADOR.- [Aparte.] Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo.

CHIRINOS.- ¡Guárdate, hombre, que sale el mismo toro que mató al ganapán en Salamanca! ¡Échate, hombre; échate, hombre; Dios te libre, Dios te libre!

⁴⁰⁴ THEODORITSI, M., “Literal and Metaphorical Puppets as Supernatural Figures: Echoes of Classical Greek Theatre in Cervantes's Fiction”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 8.1 (2022) 74, en <https://doi.org/10.13136/sjtds.v8i1.371> [29/09/2024].

⁴⁰⁵ Sobre el tipo de teatro, Varey señala que «la sugestión de distintos sitios en que tienen lugar las escenas de la acción, junto con la facilidad con que se arregla el teatrillo y la manipulación por un representante de todas las figuras mientras que el otro interpreta las acciones, sugieren que Cervantes basa su descripción del entretenimiento imaginario que querían ver los aldeanos en un teatrillo mecánico, cambiando algunos elementos escénicos según las necesidades de su propósito burlesco» (VAREY J. E., *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid 1957, 208).

⁴⁰⁶ CERVANTES, M., “El retablo de las maravillas”, en *Entremeses*. Edición de Francisco Ynduráin, Espasa-Calpe, Madrid 1975, 131.

CHANFALLA.- ¡Échense todos, échense todos! ¡Hucho ho!, ¡hucho ho!, ¡hucho ho!⁴⁰⁷

Los espectadores fingen que realmente ven al toro («ya me vi en sus en sus cuernos, que os tiene agudos como una lesna»), a los ratones («un ratón morenico me tiene asida de una rodilla»), y el agua que cae del cielo («Por las espaldas me ha calado el agua hasta la canal maestra»). El pensamiento del gobernador expresa su conflicto interno («Basta: que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo»), y su desasosiego («¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota, donde todos se ahogan?»⁴⁰⁸).

La experiencia del retablo se transforma de una diversión teatral para los habitantes del pueblo a una experiencia llena de tensión y angustia. «La ironía es particularmente formidable teniéndose siempre en cuenta el hecho de que, mientras nadie sabe lo que ven los demás, cada aldeano está seguro de que él mismo no ha visto absolutamente nada», escribe Zimic⁴⁰⁹.

Chirinos y Chanfalla continúan con la farsa, hasta el punto introducir dos decenas de leones y osos. Finalmente, aparece un furrier que, al ser acusado de falso cristiano, arremete contra el público, mientras que los titiriteros dan por terminada la función. Por consiguiente, el engaño se mantiene, y termina con el ensalzamiento de los titiriteros («El suceso ha sido extraordinario; la virtud del retablo se queda en su punto, y mañana lo podemos mostrar al pueblo; y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!⁴¹⁰»).

Originalidad del motivo del teatro de marionetas

Para Varey, el entremés se basa en «el asunto de la alucinación voluntaria de los que no quieren admitirse peores que sus prójimos», que está presente en el cuento XXXII

⁴⁰⁷ CERVANTES, M., “El retablo de las maravillas”, en *Entremeses*. Edición de Francisco Ynduráin, Espasa-Calpe, Madrid 1975, 137-138.

⁴⁰⁸ CERVANTES, M., “El retablo de las maravillas”, en *Entremeses*. Edición de Francisco Ynduráin, Espasa-Calpe, Madrid 1975, 139.

⁴⁰⁹ ZIMIC, S., *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992, 368.

⁴¹⁰ CERVANTES, M., “El retablo de las maravillas”, en *Entremeses*. Edición de Francisco Ynduráin, Espasa-Calpe, Madrid 1975, 144.

del Conde Lucanor (“Lo que sucedió a un rey con los burladores que hicieron el paño”), además de una historia popular sobre un predicador que solo podían escuchar los que estaban en gracia de Dios⁴¹¹.

En este caso, el motivo del teatro de marioneta se convierte en una potente metáfora del control social. Los espectadores se someten a las reglas de la farsa por la misma razón que se someten a las normas de su sociedad: el miedo a la persecución y la necesidad de adaptarse a un dogma hipócrita para ser aceptados. Esta vulnerabilidad es la que permite que los titiriteros los manipulen, lo que les otorga un poder casi mágico⁴¹².

La triada titiritero-marionetas-espectadores se ve modificada puesto que, al no existir marionetas, los espectadores se convierten en ellas. Al mismo tiempo, los titiriteros pierden el control de su propia ficción, ya que los espectadores se apropian de ella y completan la farsa⁴¹³. En las palabras de Dann Cazés, «la realidad de la obra marco se transforma involuntariamente en espectáculo escénico, a partir de que se finge cómo una ficción inexistente se sale hacia esa realidad»⁴¹⁴.

En el contexto de la Reforma protestante, se estaba desarrollando una demonización de los objetos de representación fraudulentos, y Cervantes aplicó este escepticismo a los poderes divinos y sobrenaturales de las marionetas, a la vez que presenta a los habitantes del pueblo como si fueran marionetas en manos de la ortodoxia de la Contrarreforma⁴¹⁵.

⁴¹¹ VAREY J. E., *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid 1957, 206.

⁴¹² «The fear of exclusion and persecution, along with the embrace of dogmatism upon which their recognition as legitimate members is conditioned, makes them vulnerable to manipulation by those who can profit from their predicament. The combination of fear and hypocritical dogmatism that Chanfalla and Chirinos instill in the townspeople by laying the rules of the puppet show is reminiscent of the magical powers wielded by the liminal figures that mediate between the realms of the human and the supernatural» (THEODORITSI, M., “Literal and Metaphorical Puppets as Supernatural Figures: Echoes of Classical Greek Theatre in Cervantes's Fiction”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 8.1 (2022) 76, en <https://doi.org/10.13136/sjtds.v8i1.371> [29/09/2024]).

⁴¹³ Heinz-Peter Endress analiza en su artículo “‘El triunfo de la ficción’ en *El retablo de las maravillas* y en episodios escogidos de *Don Quijote II*” (2001) otras escenas concretas de *El Quijote* en el que se produce una pérdida de control sobre la ficción.

⁴¹⁴ CAZÉS, D., “Teatro dentro del teatro en los dramas de Cervantes”, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 2.1 (2014) 49, en <https://doi.org/10.14643/21B> [29/09/2024].

⁴¹⁵ THEODORITSI, M., “Literal and Metaphorical Puppets as Supernatural Figures: Echoes of Classical Greek Theatre in Cervantes's Fiction”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 8.1 (2022) 76, en <https://doi.org/10.13136/sjtds.v8i1.371> [29/09/2024].

3.5.1.3 *El gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, 1655)

Es el auto sacramental más famoso de Calderón, escrito en la década de 1630 y publicado en 1655. Aunque el tópico *theatrum mundi* fue abordado por Lope de Vega en su obra *Lo fingido verdadero* (1620) y por Baltasar Gracián en *El Criticón* (1651), Calderón de la Barca es el que plasma este tópico de forma más significativa en el Siglo de Oro.

La escenificación de un tópico

Curtius considera el *theatrum mundi* como el elemento constitutivo del mundo ideológico de Calderón, y a este como el que renueva y escenifica este tópico. Valbuena Prat, en su prólogo a los autos sacramentales, señala la influencia de un texto de Séneca⁴¹⁶ que Calderón tradujo libremente en su comedia *Saber del mal y saber del bien* (1627), y recoge algunas predicaciones famosas de la época que tratan este tema⁴¹⁷. Atribuye el antecedente más directo a una traducción que realizó Quevedo en esos mismos años (*Epicteto y Focílides en español con consonantes*, 1635).

En *El gran teatro del mundo*, el Autor habla de su deseo de ver representada una comedia. El Mundo es el encargado de vestir a los personajes («¡Venid, mortales, venid/ a adornaros cada uno/ para que representéis/ en el Teatro del mundo!» [vv. 275-276]). Es el que da la puerta de salida y de entrada («dos puertas: la una es la cuna/ y la otra es el sepulcro») y les recuerda la finitud de la vida («polvo salgan de mí, pues polvo entraron»).

⁴¹⁶ El texto de Séneca es el siguiente: «Ninguno de esos que ves vestidos de púrpura es más feliz que aquellos a quienes la ficción escénica hacen que lleven cetro y clámide; ufanamente a presencia del pueblo pasearon coturnados y solemnes; pero así que abandonan la escena se descalzan y vuelven a su estatura [...] La vida es drama, donde importa no cuánto duró, sino cómo se representó» (Epístolas LXXVI y LXXVII, citado en VALBUENA PRAT, A., *Autos sacramentales I* (1926), Espasa-Calpe, Madrid 1951, 45).

⁴¹⁷ Como la homilía del dominico Fray Alonso de Cabrera, que dice: «Es la tierra el teatro en que se representan las farsas humanas. Permanece firme. Esta se queda como la casa de las comedias. Pasa una generación y viene otra, como diferentes compañías de representantes. ¿Qué es ver un personaje de rey en una comedia? ¡Qué acompañado, qué servido, qué aderezado! Acabada la farsa es un hombre bajo de por ahí» o la del carmelita Agustín Núñez Delgadillo: «También se suele decir que la vida es una comedia. Veamos qué hay en la comedia. Todo es mentira y burla. En la comedia sale uno representando un rico de mucha renta, y antes que se acabe la comedia representa un pobre. Y en esta vida, ¡qué de ricos son pobres y qué de pobres ricos! ¿Qué hay en la comedia? Traiciones y marañas. Y en esta vida, ¿qué hay? Marañas, traiciones de fortuna... En la comedia hay pasos de reír y de llorar. Sale un pícaro o un bobo, que nos hace reír; sale otro lamentando su desgracia, que provoca lágrimas. Y esta vida toda es de reír y toda de llorar» (Citado en VALBUENA PRAT, A., *Autos sacramentales I* (1926), Espasa-Calpe, Madrid 1951, 53).

Al final de la representación también es el que se encarga de «quitar» esos adornos y joyas:

MUNDO: Cobrar quiero de todos con cuidado
las joyas que les di con que adornasen
la representación en el tablado,
pues sólo fue mientras representasen.
Pondréme en esta puerta y, avisado,
haré que mis umbrales no traspasen
sin que dejen las galas que tomaron:
polvo salgan de mí, pues polvo entraron. (vv. 1263-1270)

Después de cobrar todos sus adornos y joyas, el Mundo dice que «al teatro pasado de las verdades, que este el teatro es de las ficciones», lo que muestra la visión de la vida terrena como una ficción, frente a la verdad de la vida eterna. La idea principal es que la vida es un teatro que dura tan poco como este, y en el que lo importante es representar bien el papel otorgado. Tiene semejanzas con *La vida es sueño* (1635), en la que también está presente la idea de obrar bien, y morir supone despertar del sueño.

Los personajes mantienen una plena conciencia de su papel escénico: la mayoría no están conformes con su destino, y a veces ni siquiera con el papel que les ha tocado representar («¿Por qué tengo de hacer yo / el pobre en esta comedia? / ¿Para mí ha de ser tragedia, / y para los otros no?» [vv. 389-392]). Al final de la obra los personajes se lamentan:

REY: ¡Quién más reinos no hubiera poseído!
HERMOSURA: ¡Quién más beldad no hubiera deseado!
RICO: ¡Quién más riquezas nunca hubiera habido!
LABRADOR: ¡Quién más, ay Dios, hubiera trabajado!
POBRE: ¡Quién más ansias hubiera padecido! (vv. 1376-1380)

La visión calderoniana sobre el mundo es conflictiva y pesimista, puesto que ningún personaje está conforme con su destino, y a veces ni siquiera con el papel que les

ha tocado representar⁴¹⁸. En palabras de Parker, uno de los mayores estudiosos del auto sacramental de Calderón:

No se da la afirmación de que la vida humana es un espectáculo esplendoroso mientras dura; lo que tenemos es un constante darse cuenta de que la vida es penar y de que la muerte adelanta a grandes pasos. [...] El auto es bien triste, tristísimo, con una tristeza que afecta al intelecto (tocado de desengaño) y al corazón (conmovido por la compasión)

⁴¹⁹.

No solo eso, sino que los personajes yerran en su papel, ya sea por su soberbia (el Rey y la Hermosura), por su egoísmo (el Rico), por su pereza (el Pobre), por su falta de entusiasmo para el trabajo (Labrador), e incluso por no haber llegado a nacer (el Niño). Solo la Discreción cumple su papel, a costa de recluirse y no vivir en el mundo. Lull atribuye ese pesimismo al desengaño característicamente barroco y sugiere que el dramaturgo utilizó este rigor para advertir al espectador de las vanidades del mundo⁴²⁰. Para Civelti, el auto responde precisamente a la pregunta de cómo comportarse frente a la responsabilidad de un destino impuesto antes de venir a la existencia⁴²¹.

El Autor solo interviene en dos ocasiones, al principio y al final. Es el que pone en acción la comedia, alegando la alegría de una «representación bien aplaudida». Reparte los papeles, sabiendo quién va a representarlo mejor («yo, Autor soberano, /sé bien qué papel hará/ mejor cada uno; así va/ repartiéndolos mi mano» [vv. 329-332]). Es un Autor justo, que deja la libertad a los actores y les juzga según actuación.

Además del carácter litúrgico del auto, con su intención moralizadora y religiosa, *El gran teatro del mundo* también posee una fundamentación filosófica y social. Para

⁴¹⁸ RULL FERNÁNDEZ, E., “Prólogo” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca, Penguin Clásicos, Madrid 2015, 120.

⁴¹⁹ Parker, citado en RULL FERNÁNDEZ, E., “Prólogo” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca, Penguin Clásicos, Madrid 2015, 39-40.

⁴²⁰ RULL FERNÁNDEZ, E., “Prólogo” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca, Penguin Clásicos, Madrid 2015, 120.

⁴²¹ CIVELTI, Á. L., «El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Actas del Congreso Internacional, ed. Ignacio Arellano, José María Escudero, Blanca Oteiza y M^a Carmen Pinillos, Kassel / Pamplona: Universidad de Navarra / Reichenberger 1997, 64.

Enrique Lull, la intención es transmitir un mensaje moral enraizado en los principios del libre albedrío frente a la predestinación del protestantismo (una cuestión común con *La vida es sueño*).

Originalidad del motivo del teatro de marionetas

Eugenio Frutos señala que su éxito se debe a su carácter universal y al tratamiento de un aspecto moral más asequible que los puramente filosóficos y teológicos de otros autos. Su representación enlaza con la tradición medieval de las Danzas de la Muerte. El crítico también subraya su estructura, la belleza de su versificación, las certeras frases del Mundo y la patética trasposición de los lamentos de Job en boca del Pobre⁴²². Azorín escribió que el auto de Calderón posee una «transcendencia y una grandiosidad propia de las creaciones imperecederas», y que el tema es el destino «preocupado, obsesionado por el problema eterno, pavoroso de la salvación»⁴²³. Parker destaca la afirmación de la dignidad humana y la importancia del vínculo social en contraste con el aislamiento de una sociedad individualista⁴²⁴, y Enrique Rull y Ana Suárez señalan la realización artística del tópico que lleva a cabo Calderón al encarnizarlo a partir de unos elementos presentes en la realidad social de su época⁴²⁵.

Ynduráin diferencia la idea de que el mundo es un teatro como 1) una hipérbole, es decir, la vida como una farsa donde todo el mundo finge y hay una contradicción entre lo que se es y lo que se aparenta, y 2) una metáfora en la que hay un teatro donde se representa la vida humana, por lo que no hay contradicción entre la actuación y la vida

⁴²² FRUTOS CORTÉS, E., “Prólogo” en *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Calderón de la Barca, Cátedra, Madrid 1974, 27-28.

⁴²³ «Cuando se habla —y profusamente se ha hablado en España— de obras análogas [a *El gran teatro del mundo*], es preciso pensar que, si estas obras nos presentan, en su modernidad, el caos de los destinos humanos, el auto de Calderón, al presentarnos el mismo problema, pero con una lejanía ideal, de que tales obras carecen, tiene una trascendencia y una grandiosidad propias de las creaciones imperecederas. No es solo el destino humano cruzándose y recruzándose entre los hilos de las Parcas lo que el poeta nos ofrece: es ese mismo destino preocupado, obsesionado por el problema eterno, pavoroso de la salvación. Y todo ello en versos de una esplendencia subyugadora» (AZORÍN, citado en RULL FERNÁNDEZ, E., “Prólogo” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca, Penguin Clásicos, Madrid 2015, 39).

⁴²⁴ PARKER, A., *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel 1983, 139.

⁴²⁵ RULL FERNÁNDEZ, E., y SUÁREZ MIRAMÓN, A., “Estudio preliminar” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca, Reichenberger / Universidad de Navarra, Kassel / Pamplona 2021, 17 y 22.

real, puesto que lo teatral es lo real⁴²⁶. Calderón utiliza esta segunda acepción para representar alegóricamente la vida del ser humano como un espectáculo en el que lo importante es realizar bien el papel que ha sido otorgado por el Autor.

Para Valbuena, Calderón no destaca tanto en la originalidad —que no era una característica valorada en su época—, sino en la elaboración constructiva y en el conflicto interno⁴²⁷. Cabe destacar la capacidad simbólica del dramaturgo de convertir una idea abstracta en una representación concreta, como muestra el siguiente cuadro⁴²⁸:

Plano imaginario	Plano real
TEATRO	VIDA HUMANA
Autor de comedias (director, empresario)	Dios
Regidor	Mundo
Luces de escena	Sol, luna
Representación	Vida terrena
Actores	Hombres
Personajes	Funciones sociales
Apuntador	Ley de Gracia
Entrada en escena	Nacimiento
Salida de escena	Muerte
Fin de la representación	Vida eterna

Rull afirma que la vigencia del auto sacramental calderoniano reside precisamente en el potencial polivalente de su simbología, que trasciende su contexto histórico y su intencionalidad doctrinal⁴²⁹, y Emmanuel Marigno señala su alcance trascendental, transcultural y transmedial, que permite entender la presencia de Calderón en las artes de los siglos XX y XXI⁴³⁰.

Calderón escenifica el tópico no como una mera metáfora, sino como una alegoría teológica que refleja su visión del mundo. El motivo del teatro de marionetas subyace en

⁴²⁶ YNDURÁIN, D., “Estudio preliminar” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca. Edición de John Jay Allen y Domingo Ynduráin, Crítica, Barcelona 1997, 53-54.

⁴²⁷ VALBUENA PRAT, A., *Autos sacramentales I* (1926), Espasa-Calpe, Madrid 1951, 18-19.

⁴²⁸ PEDRAZA JIMÉNEZ F., *Calderón. Vida y teatro*. Alianza Editorial, Madrid 2000, 266.

⁴²⁹ RULL FERNÁNDEZ, E., *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Reichenberger / Universidad de Navarra, Kassel / Pamplona 2004, 69.

⁴³⁰ MARIGNO, E., “El gran teatro del mundo de Calderón, en las ilustraciones de Andrés Barajas (1986)”, *Anuario Calderoniano* 9 (2016) 75–103, en <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/51160> [08/10/2024].

la concepción de los personajes que, a pesar de no poder elegir su papel, son responsables de su forma de llevarlo a cabo, por la cual serán juzgados al final de la representación.

3.5.1.4 *Cascanueces y el rey de los ratones* (E.T.A. Hoffmann, 1816)

El cuento original pertenece al autor romántico E.T.A. Hoffmann, que fue adaptado por Alejandro Dumas en una versión titulada *Historia de un cascanueces*⁴³¹ (1844), y sirvió como referencia para la obra de *ballet El Cascanueces* (1892) escrita por Iván Vsévolozhsky con música de Piotr Ilich Chaikovski.

La importancia de la imaginación y la incompreensión de los adultos

Hoffmann escribió este cuento para los hijos de su amigo, Julius Eduard Hitzig, Marie y Fritz, de seis y ocho años, a los que el autor se dirige personalmente durante la narración. Hoffmann posee similitudes con el personaje del padrino Drosselmeier, como su aspecto físico o en el hecho de que construyó un castillo a los niños el año anterior, igual que en el cuento. No obstante, como señala Jack Zipes, no se puede interpretar desde una perspectiva meramente autobiográfica, puesto que Hoffmann inició una nueva forma de escribir historia para niños, que posteriormente influiría en autores como Hans Christian Andersen⁴³². En ella, se entremezcla la realidad con lo fantástico hasta el punto de que no es posible definir los límites de ambas dimensiones.

Bajo la apariencia de un cuento infantil, que ha adquirido una relevancia tradicional en la época navideña, se encuentra una crítica social y educativa. Se expresa la insatisfacción con la forma excesivamente racional y disciplinaria con la que se

⁴³¹ En la introducción a la edición de Penguin, Jack Zipes señala que, aunque Dumas admiraba a Hoffmann, su adaptación carece de la ironía y la complejidad del original. Debido a la falta de familiaridad con el alemán, no está claro si Dumas realizó la traducción o pidió que se lo tradujesen para realizar la adaptación. Aunque la trama se mantiene, pone menos énfasis en el carácter ambivalente de Drosselmeier y en la experiencia de aprendizaje de Marie. Podemos decir que se convierte en una versión más edulcorada, en la que «often has his author explain incidents where Hoffmann created enigmas» (ZIPES, “Introduction. The “Merry” Dance of the Nutcracker: Discovering the World through Fairy Tales” en *Nutcracker and Mouse King*, E.T.A. Hoffmann, Penguin Books, London 2007 [edición digital], 25).

⁴³² ZIPES, “Introduction. The “Merry” Dance of the Nutcracker: Discovering the World through Fairy Tales” en *Nutcracker and Mouse King*, E.T.A. Hoffmann, Penguin Books, London 2007 [edición digital], 19.

educaba a los niños de las familias burguesas⁴³³, por lo que resulta irónico que su adaptación al *ballet* sea considerada como un tradicional entretenimiento familiar y una muestra del buen gusto burgués.

Al igual que otras historias de Hoffmann, *Cascanueces* parte de una escena realista: los preparativos para la celebración de Nochebuena en una familia burguesa alemana de principios del siglo XIX. Sin embargo, el choque entre la realidad y lo fantástico está presente desde el principio a través del diálogo entre los hermanos Marie y Friz. Mientras Marie representa la imaginación al hablar de un hermoso jardín lleno de cisnes que comen mazapán, Fritz le interrumpe bruscamente con su mentalidad racional al señalar que «los cisnes no comen mazapán»⁴³⁴. Esta referencia enlaza con el mundo fantástico que Marie conocerá posteriormente.

Esa noche, la protagonista encuentra debajo del árbol a Cascanueces, que es descrito como un «simpático hombrecillo» con una barba de algodón blanco y un rostro bondadoso. Marie establece de inmediato un vínculo afectivo con él, defendiéndolo de los ratones en la batalla nocturna. Este relato es incomprensible para los adultos:

—Pero, niña ingenua, ¿cómo puedes creer que este muñeco de madera de Núremberg puede cobrar vida y moverse?

—Pero, querida mamá —la interrumpió Marie—, yo sé muy bien que el pequeño Cascanueces es el joven señor Drosselmeier de Núremberg, el sobrino del padrino Drosselmeier.

⁴³³ Sobre este tema, Jack Zipes señala que Hoffmann «knew from his own experience and from observing the children of proper and decent bourgeois families that their lives were overly regulated, and in keeping with the rationalism of the times, they were “drilled” to behave according to moral and ethical principles that were to curb their imaginations. Though Hoffmann himself had never been able to abandon these principles altogether and though he felt at home in, and needed the security of, a settled middle-class life, he had always felt confined by all the conventions and constantly sought alternatives to them in his tales, if not in his own life. He could be abrasive and also gentle in his ironical critique of the neat and homey bourgeois customs. But he never abandoned championing the imagination with all his critical powers» (ZIPES, “Introduction. The “Merry” Dance of the Nutcracker: Discovering the World through Fairy Tales” en *Nutcracker and Mouse King*, E.T.A. Hoffmann, Penguin Books, London 2007 [edición digital], 19).

⁴³⁴ HOFFMANN, E.T.A. *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1816), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE [edición digital], 5.

Entonces ambos, el consejero médico y su esposa, rompieron a reír con sonoras carcajadas⁴³⁵.

El personaje más ambivalente es su padrino Drosselmeier, que en un momento se ríe de su afecto hacia el Cascanueces y le pregunta «cómo podía tratar con tanta delicadeza a un tipejo tan feísimo como ese», y más adelante afirma que «tú eres, igual que Pirlipat, princesa por nacimiento, pues gobiernas en un reino hermoso y lleno de luz». También cuenta la historia de “La nuez dura”⁴³⁶, que permite a Marie tener una comprensión más profunda de la realidad que su familia no puede ver. Sin embargo, cuando Marie le pide a padrino que la apoye frente al resto de los adultos, no lo hace.

Drosselmeier es una figura auténticamente hoffmanniana, y tanto su físico y su comportamiento resultan en ocasiones poco apropiados para el mundo burgués⁴³⁷. También es el personaje que introduce un hecho extraño o inexplicable en lo cotidiano, presentando lo fantástico como una posibilidad de la realidad.

Su padre le amenaza con castigarla si continúa con esa historia:

—Escucha, Marie, deja ya de una vez esas fantasías y esos cuentos, y si vuelves a decir otra vez que ese cascanueces, ingenuo y deforme, es el sobrino del señor consejero judicial, no solo tiraré por la ventana al cascanueces, sino también a todos los demás muñecos, madeimoselle Clarita incluida.

⁴³⁵ HOFFMANN, E.T.A. *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1816), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE [edición digital], 103.

⁴³⁶ Zipes denomina el cuento de “La nuez dura” como «an anti-fairy tale, that is, it is an antitraditional fairy tale or folk tale because it is unsettling, macabre, and provocative. Hoffmann creates a parody of court life of his times. Food and the appetite are the most important matters for the king and queen, who can also arbitrarily execute anyone they desire if their subjects displease them. The narrator Drosselmeier enters the story as artistic inventor, whose life is endangered because he inadvertently causes the princess to become ugly; and as one of the main protagonists of the story, he introduces the double of his real nephew, who is also to become the nutcracker. The fairy tale ends unhappily, because it can only be completed happily by Marie, both in her imagination when she saves Nutcracker, and later when she marries Drosselmeier’s real nephew from Nuremberg» (ZIPES, “Introduction. The “Merry” Dance of the Nutcracker: Discovering the World through Fairy Tales” en *Nutcracker and Mouse King*, E.T.A. Hoffmann, Penguin Books, London 2007 [edición digital], 22).

⁴³⁷ HERNÁNDEZ, I., “Epílogo”, en *Cascanueces y el rey ratón*, E.T.A. Hoffmann. Traducción de Isabel Hernández, Nórdica, Madrid 2018, 120.

Así que la pobre Marie ya no podía hablar más de aquello que colmaba su alma, pues podéis imaginar que cosas tan hermosas y estupendas como las que le habían ocurrido a Marie no se pueden olvidar⁴³⁸.

La resolución se produce mediante la materialización de lo fantástico en la realidad con la llegada del sobrino de Drosselmeier, el doble humano de Cascanueces. Este joven, que cuando era más joven «había hecho de títere un par de Navidades» reconoce enseguida a Marie como su salvadora y le pide su mano, lo que provoca de nuevo la colisión de ambos mundos. Finalmente, Marie se marcha con el joven Drosselmeier al país lleno de bosques de Navidad y palacios de mazapán a los que se hacían referencia al inicio de la historia.

El *ballet* fue un encargo del director de los teatros imperiales —Iván Vsévolzhsky — a Pyotr Ilyich Tchaikovski, y se estrenó el 18 de diciembre de 1892 en el Teatro Mariinski de San Petersburgo. Jack Zipes señala que, a pesar de las distintas adaptaciones que se han hecho de la obra de *ballet*, esta mantiene una trama básica que recuerda al cuento de Hoffmann, y que puede despertarnos la nostalgia por un tiempo en el que percibíamos las cosas más «vivas»⁴³⁹. Sin embargo, en el *ballet* se pierde el conflicto entre la forma burguesa de educar a los niños y la imaginación propuesta a través de los cuentos, y solo quedan ecos del comportamiento ambivalente del padrino Drosselmeier. Se convierte, por tanto, en un «espectáculo azucarado que reprime la imaginación en vez de liberarla para que los espectadores persigan sus propios sueños»⁴⁴⁰.

⁴³⁸ HOFFMANN, E.T.A. *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1816), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE, [edición digital], 106.

⁴³⁹ Para Elizabeth Elam Roth no es hasta la realización del *ballet* por Mikhail Baryshnikov cuando se transmite la sensación de lo siniestro hoffmaniano. Por ejemplo, en otras versiones de *ballet* la protagonista cae dormida antes de que el cascanueces cobre vida, lo que señala claramente que lo que ocurre es un sueño, diluyendo o destruyendo la sensación de lo siniestro. En el *ballet* de Baryshnikov, sin embargo, lo siniestro permanece porque está bajo la influencia de la manipulación de Drosselmeier (ROTH, E. E., “Aesthetics of the Balletic Uncanny in Hoffmann's *Nutcracker and Mouse King* and *The Sandman*”, *Children's Literature Association Quarterly*, 22.1 (1997) 39-42, en <https://doi.org/10.1353/chq.0.1262> [29/09/2024]).

⁴⁴⁰ ZIPES, “Introduction. The “Merry” Dance of the Nutcracker: Discovering the World through Fairy Tales” en *Nutcracker and Mouse King*, E.T.A. Hoffmann, Penguin Books, London 2007 [edición digital], 28. [La traducción es propia].

Originalidad del motivo del teatro de marionetas

En el cuento, el motivo de la marioneta —a partir del cascanueces— es el objeto simbólico que permite a la protagonista usar la imaginación para percibir la realidad en su dimensión más profunda y verdadera. La narrativa hoffmanniana se caracteriza por presentar un mundo dual, en el que se cuestiona la primacía de la fantasía sobre la realidad cotidiana. Por una parte, se encuentran los padres, que son incapaces de creer en la fantasía y se encuentran anclados en la realidad, mientras que los niños sí son capaces de acceder al otro mundo. También hay personajes que pertenecen a los dos mundos, como el padrino Drosselmeier y su doble, y el cascanueces-muñeco y el cascanueces-joven. El mensaje de Hoffmann es que, si los adultos no alimentaban la imaginación de sus hijos, estos perderán su capacidad de reconocer sus deseos. De ahí la necesidad de personajes disruptivos como Drosselmeier, que revelan a los niños caminos alternativos al marcado por su rígida educación burguesa.

Hoffmann es considerado un maestro en la creación de lo siniestro o *unheimlich*, como muestran los estudios realizados por Ernst Jentsch y Sigmund Freud. Este último analizó el cuento “El hombre de arena”, donde una muñeca es confundida con una persona real. La atracción de Hoffman por las figuras mecánicas es atribuida a la presencia siniestra de fuerzas misteriosas y peligrosas que se desatan por la tensión entre lo natural y lo antinatural⁴⁴¹.

En *Cascanueces*, el efecto de lo siniestro se produce cuando el muñeco cobra vida, y también en el comportamiento de Drosselmeier, como en la escena en la que canta una extraña canción con voz de grajo, volviéndose «aún mucho más feo de lo habitual y, con el brazo derecho, daba golpes adelante y atrás como si tiraran de él igual que de una marioneta»⁴⁴².

El motivo adquiere una forma original en la narrativa hoffmaniana, articulándose en torno a la tensión entre lo fantástico y lo real, la evocación de lo siniestro a través de los objetos que cobran vida, y la función del cascanueces como vehículo de conocimiento

⁴⁴¹ ROTH, E. E., “Aesthetics of the Balletic Uncanny in Hoffmann's *Nutcracker and Mouse King* and *The Sandman*”, *Children's Literature Association Quarterly*, 22.1 (1997) 83-84, en <https://doi.org/10.1353/chq.0.1262> [29/09/2024].

⁴⁴² HOFFMANN, E.T.A. *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1816), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE, [edición digital], 41.

de la realidad y de los propios deseos frente a una educación excesivamente rígida y racional.

3.5.1.5 *Las aventuras de Pinocho* (Carlo Collodi, 1883)

Pinocho nació con el título *Storia di un burattino*, y fue publicado en el semanario infantil “Giornale per i Bambini”⁴⁴³ entre julio de 1881 y enero de 1883. Ha sido considerada por el crítico Glaucio Cambon como una de las tres obras con más influencia en la historia de la literatura italiana, junto con la *Divina Comedia* y *El príncipe*⁴⁴⁴. Para Jack Zipes, su popularidad se debe tanto al hecho de ser una historia simbólica sobre la infancia que trasciende su origen italiano, como a la combinación de tradición literaria y popular⁴⁴⁵.

La historia narra el crecimiento del protagonista desde una impulsividad egocéntrica hasta una madurez responsable, cumpliendo la inversión de roles: el que ha sido beneficiario de un cuidado, se convierte en cuidador de aquellos que lo hicieron con él⁴⁴⁶. En este sentido, se puede leer como un cuento de hadas con la estructura de una novela de aprendizaje, que muestra cómo los niños pobres, si se les da la oportunidad, son capaces de responsabilizarse y convertirse en seres de provecho para la sociedad. Por otra parte, el hecho de que esté estructurado en forma de cuento infantil hace olvidar

⁴⁴³ En la carta que Collodi envía a Guido Biagi, escribe: «Te mando esta chiquillada; haz con ella lo que te parezca. Pero, si la publicas, págamela bien, para que me entren ganas de continuarla» (Citado en BENÍTEZ EIROA, M. E., “Nota preliminar” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de M.^a Esther Benítez Eiroa, Alianza, Madrid 1972, 22).

⁴⁴⁴ Para Nicola Perella, la obra de Pinocho no se entiende tan bien como merece, a pesar de su popularidad. Fuera de Italia se sigue considerando como una historia para niños, perdiéndose el mensaje subyacente contra la sociedad adulta, los niveles de ironía y las referencias socioculturales. Para el crítico, las traducciones realizadas han contribuido a este reduccionismo, haciendo que los lectores no italianos se pierdan las sutilezas de la obra (PERELLA, N. J., “An Essay on Pinocchio”, *Italica* 63.1 (1986) 2, en <https://doi.org/10.2307/479125> [21/02/24]).

⁴⁴⁵ ZIPES, J., “Introducción” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de Miquel Izquierdo, Carlo Collodi, Penguin clásicos, 2016, 8.

⁴⁴⁶ BOSWORTH, D., “From Wariness to Wishfulness: Disney’s Emasculation of Pinocchio’s Conscience”, *The Georgia Review* 65.3 (2011) 588, en <https://www.jstor.org/stable/41403351> [21/02/24].

«hasta qué punto la infancia puede llegar a ser dura y traumática, sobre todo la infancia en la Italia del siglo XIX»⁴⁴⁷.

Un trozo de madera que cobra vida

La historia comienza con «un trozo de madera» que se lamenta al ser golpeado («¡No me des muy fuerte!», «¡Ay, me has hecho daño!»). Así, en vez de usarlo como combustible para la chimenea, Geppetto decide fabricar una «una marioneta maravillosa, que sepa bailar, hacer esgrima y pegar saltos mortales». Sin embargo, desde el momento de su creación, esta comienza a burlarse de él, riendo y sacándole la lengua.

Pinocho revela una gran propensión a la desobediencia y, cuando se le pregunta por el oficio que desea, responde «el de comer, beber, dormir, divertirme y de la mañana a la noche hacer vida de vagabundo»⁴⁴⁸. Al mismo tiempo que representa la humanidad del niño que no quiere ir al colegio ni tener responsabilidades⁴⁴⁹, su naturaleza de marioneta se observa especialmente cuando se le queman las piernas, es golpeado, y atado como un perro⁴⁵⁰. Cabe destacar la escena en la que los ladrones le acuchillan, pero «la marioneta estaba hecha de una madera muy recia, motivo por el cual las hojas, partiéndose, se rompieron en mil astillas, o cuando lo ahorcan, pero, «pasadas tres horas, seguía manteniendo los ojos abiertos, la boca cerrada y pataleaba más que nunca»⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ ZIPES, J., “Introducción” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de Miquel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016.

⁴⁴⁸ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 29.

⁴⁴⁹ «[...] mañana al alba me quiero ir de aquí, porque, si me quedo, me pasará lo que les pasa a todos los niños; o sea, que me mandarán a la escuela, y por gusto o por fuerza me tocará estudiar; y yo, por decírtelo en confianza, de estudiar no tengo ningunas ganas. Me divierto más corriendo tras las mariposas y subiéndome a los árboles para coger pajaritos del nido» (COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 29).

⁴⁵⁰ Como señala Zipes: «Collodi tortura y castiga a la marioneta cada vez que se desvía de la norma y del comportamiento aceptable: pierde las piernas porque se le queman, le crece la nariz cuando miente, lo cuelgan del roble, lo meten en la cárcel cuatro meses, un granjero lo captura y lo utiliza de perro guardián, un pescador lo captura con una red y casi lo fríe como si fuera un pescado, se transforma en burro, lo obligan a trabajar en un circo, casi se ahoga para evitar que lo despellejen y se lo traga el escualo gigante» (ZIPES, J., “Introducción” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de Miquel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 13).

⁴⁵¹ La escena en la que Pinocho es ahorcado parece el final de la historia, que es interrumpida desde el 27 de octubre de 1881 hasta el 16 de febrero de 1882, y fue acompañada por una nota del editor Ferdinando Martini que decía: «El señor Collodi me escribe que su amigo Pinocho sigue aún vivo, y que podrá

También puede considerarse que su naturaleza de marioneta es una forma de protección frente al mundo exterior, puesto que le proporciona una mayor resistencia y le permite escapar⁴⁵².

Pinocho desea convertirse en un niño de verdad, aunque en ninguna manera se expresa el porqué (solo la queja de «¡Estoy harto de ser una marioneta!»). En la conversación con el hada, esta le expone el deber de comportarse bien para lograrlo:

—[...] Tú no puedes crecer —replicó el Hada.

—¿Por qué?

—Porque las marionetas no crecen nunca. Nacen marionetas, viven como marionetas y mueren marionetas.

—¡Oh, estoy harto de ser siempre una marioneta! —gritó Pinocho, dándose una cachetada en la cabeza—. Ya es hora de convertirme en un hombre.

—Y así será, si te lo sabes merecer.

—¿De verdad? ¿Y qué puedo hacer para merecerlo?

—Algo facilísimo: habituarte a ser un niño formal.

—¿Es que no lo soy?

—¡Bien al contrario! Los niños formales son obedientes, y tú, en cambio...

—Yo no obedezco nunca.

—Los niños formales se aficianan a estudiar y a trabajar, y tú, en cambio...

—Yo, en cambio, haraganeo y vagabundeo todo el año.

—Los niños formales dicen siempre la verdad.

—Y yo, siempre mentiras.

—Los niños formales van de buena gana a la escuela...

—Y a mí la escuela me da dolor de cabeza. Pero de ahora en adelante quiero cambiar de vida.

—¿Me lo prometes?

contarnos más cosas estupendas sobre él. Era natural: un muñeco, un chisme de madera como Pinocho tiene los huesos duros y no resulta fácil mandarlo al otro mundo. De modo que nuestros lectores quedan advertidos: pronto comenzaremos la segunda parte» (BENÍTEZ EIROA, M. E., “Nota preeliminar” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de M.^a Esther Benítez Eiroa, Alianza, Madrid 1972).

⁴⁵² APOSTOLIDÈS, J.M., “Pinocchio, or a Masculine Upbringing”, *Merveilles & Contes*, 2.2 (1988) 77, en <http://www.jstor.org/stable/41389965> [21/02/24].

—Lo prometo. Quiero convertirme en un chico formal y quiero ser el consuelo de mi papá...⁴⁵³

En cada nuevo episodio, la marioneta intenta portarse bien, pero acaba tomando una mala decisión que provoca una serie de consecuencias desastrosas. Cuando logra escapar, siente un sincero arrepentimiento y promete portarse mejor, lo que refleja el conflicto interior entre el deseo y el autocontrol que caracteriza el tránsito hacia la madurez⁴⁵⁴. Pinocho asume la responsabilidad de su desgracia por su mal comportamiento. «¡Cuántas desgracias me han sucedido! Y me las merezco porque soy una marioneta tozuda y obstinada...»⁴⁵⁵.

El mensaje del hada es que cualquier ser humano, sea rico o sea pobre, debe trabajar. («¡Ay de quién se deja arrastrar por el ocio! El ocio es una enfermedad fatal, y hay que curarla enseguida, desde niños, porque de mayores ya no se cura»). La visión contraria la presentan los niños que le reprochan a Pinocho que sea tan aplicado en las clases («¿No te da vergüenza estudiar tanto como estudias?»), y que «debes aburrirte de la escuela, de las clases y del maestro, que son nuestros tres grandes enemigos». Pinocho sufre su mayor metamorfosis cuando se convierte en borrico⁴⁵⁶ ya que «todos los niños perezosos que, asqueados de los libros, las escuelas y los maestros, se pasan el día de fiesta, jugando y divirtiéndose, acaban antes o después convertidos en burros»⁴⁵⁷.

Además de las quejas de Pinocho sobre la infancia⁴⁵⁸, hay una crítica social a las condiciones de la época porque, como dice el narrador, «la miseria, cuando es auténtica

⁴⁵³ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 99-100.

⁴⁵⁴ BOSWORTH, D., “From Wariness to Wishfulness: Disney’s Emasculation of Pinocchio’s Conscience”, *The Georgia Review* 65.3 (2011) 591, en <https://www.jstor.org/stable/41403351> [21/02/24].

⁴⁵⁵ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 80.

⁴⁵⁶ La transformación en burro se puede considerar como la última manifestación de la naturaleza animal que Pinocho posee desde el inicio, ya que este salta como una liebre, trepa por los setos como una cabra y nada en el mar como un pez (APOSTOLIDÈS, J.M., “Pinocchio, or a Masculine Upbringing”, *Merveilles & Contes*, 2.2 (1988) 77, en <http://www.jstor.org/stable/41389965> [21/02/24]).

⁴⁵⁷ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 135.

⁴⁵⁸ «¡La verdad [...], qué desgraciados somos los pobres niños! Todos nos gritan, todos nos amonestan, todos nos dan consejos. Si les dejaras hablar, a todos les daría por ser nuestros papás y nuestros maestros:

miseria, la entienden todos, hasta los niños»⁴⁵⁹. Para Bosworth, la sátira del sistema judicial y el énfasis en la pobreza refleja los problemas de desigualdad económica de Italia⁴⁶⁰, lo que para Gross está representado en la imagen de la marioneta hambrienta y, al mismo tiempo, amenazada de ser devorada por otras⁴⁶¹.

El punto culminante del viaje de Pinocho llega cuando él y Geppetto quedan atrapados en el vientre de un monstruo marino, y la marioneta, en un acto de valentía, logra liberarlos. Como señala Perella, cualquiera de los sufrimientos anteriores podía haber sido suficiente para que Pinocho cambiase y aceptase sus responsabilidades, pero no sucede hasta que no desciende hasta las profundidades del monstruo, recurriendo al simbolismo de morir y renacer⁴⁶².

Finalmente, una mañana Pinocho despierta convertido en un niño de verdad, y Geppetto enuncia una vez más la lección moral que recorre toda la obra: «cuando los niños malos se vuelven buenos tienen la virtud de renovar y alegrar la vida de sus familias»⁴⁶³. En la última escena, el protagonista observa a su doble de madera apoyado en una silla con los brazos colgando, lo que resalta su condición de objeto:

—Y el viejo Pinocho de madera, ¿dónde se habrá escondido?

—Ahí lo tienes —respondió Geppetto, señalando una gran marioneta apoyada en una sillita, con la cabeza ladeada, los brazos colgando y las piernas cruzadas y medio dobladas, que hasta parecía un milagro que se aguantara erguido.

todos, incluidos los grillos parlantes» (COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 58).

⁴⁵⁹ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 13.

⁴⁶⁰ BOSWORTH, D., “From Wariness to Wishfulness: Disney’s Emasculation of Pinocchio’s Conscience”, *The Georgia Review* 65.3 (2011) 591, en <https://www.jstor.org/stable/41403351> [21/02/24].

⁴⁶¹ «[...]...is clearly meant to comment on the hard truth of poverty and hunger in nineteenth-century Italy including the fears, dreams, and crimes these provoked» (GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 100).

⁴⁶² PERELLA, N. J., “An Essay on Pinocchio”, *Italica* 63.1 (1986) 14, en <https://doi.org/10.2307/479125> [21/02/24].

⁴⁶³ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 166.

Pinocho se volvió a mirarlo. Y después de mirarlo un poco, dijo para sí con gran satisfacción: «¡Qué gracioso era como marioneta! ¡Y qué contento estoy de haberme convertido en un buen muchacho!»⁴⁶⁴.

Para Perella, esta es la escena más cruel de la historia, hasta el punto de que algunos críticos han dudado de que fuese su editor y no Collodi el que lo escribió⁴⁶⁵. Sánchez Ferlosio es mucho más radical al afirmar: «El autor miente: ese niño no es Pinocho, ¡qué lo va a ser!, ese niño es un vil sustituto, un impostor»⁴⁶⁶. Señala que no se ha producido ninguna metamorfosis, sino solo una «burda» sustitución, por lo que el lector solo acepta el verdadero Pinocho, como muñeco de madera. La transformación es también el final de la novela, puesto que el protagonista ha cumplido su objetivo, y también ha perdido la doble naturaleza que constituía su singularidad.

Originalidad del motivo del teatro de marionetas

La originalidad con la que Collodi aborda el motivo del teatro de marionetas ha hecho que perviva a través de distintas generaciones y culturas. Por un lado, su singularidad reside en el hecho de presentar una marioneta, surgida a partir de un trozo de madera, que anhela convertirse en un niño de verdad. Por otro lado, el entorno de Pinocho, y, por lo tanto, la sociedad italiana, se convierte en un gran teatro social, regido por una serie de normas y apariencias. De esta forma, no solo narra la humanización de

⁴⁶⁴ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 166.

⁴⁶⁵ PERELLA, N. J., “An Essay on Pinocchio”, *Italica* 63.1 (1986) 14, en <https://doi.org/10.2307/479125> [21/02/24].

⁴⁶⁶ «En vano el buen Collodi porfiará en decirnos que ese niño de carne y hueso que aparece al final sigue siendo Pinocho, porque replicaremos: «Bueno, esto lo escribe usted porque le da la gana, pero no es así». El autor miente: ese niño no es Pinocho, ¡qué lo va a ser!, ese niño es un vil sustituto, un impostor. La Musa no ha consentido que se logre y se cumpla el villano atropello pedagógico de semejante metamorfosis: nadie se la cree. No ha habido ninguna metamorfosis, sino la más burda de las sustituciones, el más chapucero de los escamoteos. Si fuera de los dominios del arte la pedagogía logra a menudo el allanamiento, uniformación e integración del que no es según el mundo quiere, el arte se ha negado a hacerse cómplice de la discriminación, segregación, expulsión o destrucción del niño diferente, implícita en esa malograda metamorfosis; haciéndola fracasar del modo más estrepitoso, sus fueros se han rebelado a la imposición y a la impostura de la pedagogía, y Pinocho sigue siendo aceptado, acogido, celebrado y amado entre nosotros, en toda su diferencia y su singularidad, en toda su auténtica identidad de verdadero niño de madera» (SÁNCHEZ FERLOSIO, R., “Prólogo” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de M.^a Esther Benítez Eiroa, Alianza, Madrid 1972, 16).

la marioneta, sino que expone de forma crítica la deshumanización y teatralidad inherente a las convenciones sociales.

Por ello, Zipes la considera «una historia de castigo y conformidad, un relato sobre una marioneta que, sin cuerdas, está atada a la coacción social de tal forma que no puede seguir su propio camino, sino que lo manejan fuerzas superiores, simbolizadas por el Hada y Geppetto»⁴⁶⁷. El mensaje es que para ser un niño de verdad hay que renunciar a la libertad y someterse a la censura de los adultos⁴⁶⁸. No obstante, también posee una ambigüedad que hace que el lector se pregunte por qué Pinocho debe soportar tanto sufrimiento para alcanzar a ser aquello que la sociedad le dice que sea.

Para Perella, Collodi se basó en los espectáculos de marioneta de su época, con el elemento cómico y la violencia que los caracteriza. De este modo, considera la historia como una adaptación o transposición literaria del arte teatral de los títeres, lo que puede observarse tanto en episodios concretos como en el tono y estructura general de la obra⁴⁶⁹.

Pinocho encarna el espíritu tradicional de una marioneta: es cobarde, impaciente, mentiroso, testarudo y fácil de engañar⁴⁷⁰. Asimismo, el hecho de mostrarlo como criatura hambrienta y a la vez sujeta a los apetitos de los demás muestra el poder de supervivencia del títere. La metáfora de la marioneta como un niño inmaduro expresa el mensaje de que, hasta que este no domine sus impulsos seguirá sin ser un ser humano del todo, y resultará un peligro para sí mismo y para su entorno. Sin embargo, aunque los niños sean

⁴⁶⁷ ZIPES, J., “Introducción” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de Miquel Izquierdo, Carlo Collodi, Penguin clásicos, 2016.

⁴⁶⁸ Tal vez por eso la adaptación cinematográfica realizada por Disney en 1940 fue tan duramente criticada y recibió una fría acogida en Italia. Para Bosworth, convierte una historia de madurez moral en un mundo duro y llenos de peligros «into a sentimental celebration of wishful thinking in a magic kingdom where «anything your heart desires/ will come to you» (BOSWORTH, D., “From Wariness to Wishfulness: Disney’s Emasculation of Pinocchio’s Conscience”, *The Georgia Review* 65.3 (2011) 587, en <https://www.jstor.org/stable/41403351> [21/02/24]). Gross también considera la película «brilliant in its play of animation, but ruthlessly sentimental in its retelling» (GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 98).

⁴⁶⁹ PERELLA, N. J., “An Essay on Pinocchio”, *Italica* 63.1 (1986) 32, en <https://doi.org/10.2307/479125> [21/02/24].

⁴⁷⁰ GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 24.

comparados con marionetas, los adultos de la sociedad burguesa también se presentan sometidos a una serie de poderes que los manipulan⁴⁷¹.

Se puede identificar una actitud ambivalente en Collodi: al mismo tiempo que transmite el deseo de inculcar a los niños un sentido de responsabilidad, también refleja la nostalgia del adulto por la actitud despreocupada de los jóvenes hacia la autoridad. Esta ambivalencia del autor también es la del lector, ya que al mismo tiempo que presencia con indulgencia las travesuras de Pinocho, también desea que se comporte adecuada y responsablemente. Por lo tanto, la concepción de madurez adulta requiere la represión de la vitalidad del niño, y la lectura de las aventuras de Pinocho suscita esa nostalgia por aquello que ha sido reprimido⁴⁷².

3.5.1.6. *Petrushka* (marioneta tradicional y *ballet* de Benois y Stravinsky, 1911)

Petrushka es la marioneta tradicional rusa por excelencia, aunque en muchas ocasiones haya sido considerada desprovista de interés desde la parte académica, precisamente por su carácter popular. El *ballet* con el mismo nombre de Benois y Stravinsky —estrenado en 1911— es la adaptación más famosa realizada de un texto dramático que ha sido transmitido de forma oral.

⁴⁷¹ SEGEL, H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London, 1995, 43.

⁴⁷² «Though Collodi seems neither to sentimentalize nor idealize the child, the nostalgia is surely there, albeit masked; and almost surely his need to exorcize it accounts for much of the ambiguity or secret tension felt by adult readers, most of whom are bound to smile indulgently at Pinocchio but not without some concern at his madcap flights and dangerously childish hopes. We are glad to return to the author a knowing wink of relief and complicity at his reassuring if severe curtailments of the puppet's misguided élan vital. For Collodi's ambivalence is also our own, an ambivalence that derives from the regressive pull of the child in us even as we enforce the role of responsible adults upon ourselves. Our idea of maturity and a workable social order necessitates the repression of the child whose amoral vitality and primordially represent a threat to that idea» (PERELLA, N. J., "An Essay on Pinocchio", *Italica* 63.1 (1986) 30, en <https://doi.org/10.2307/479125> [21/02/24]).

Fue uno de los teatros callejeros más populares de Rusia desde 1830 a 1930⁴⁷³, vinculado especialmente a los carnavales. Petrushka parece proceder del personaje Pulchinella, traído a Rusia por artistas italianos ambulantes a principios del siglo XIX, que fue adaptado por la cultura y la tradición rusa⁴⁷⁴. En cuanto a su transmisión, cabe destacar que se representaba en espacios públicos como patios, calles, plazas, mercados y recintos feriales, en el que la respuesta del público era inmediata y sin censura. «El hecho de que Petrushka fuera de madera no suponía ninguna diferencia; la gente se dirigía a él como si fuera una persona real», señala Catriona Kelly⁴⁷⁵.

Sobre su apariencia física, Petrushka es descrito como «payaso en miniatura [...] físicamente deforme, con joroba y piernas colgantes e inútiles», además de llevar una porra que utiliza de forma violenta⁴⁷⁶. Sus características morales combinan la glotonería, la cobardía, la codicia y el egoísmo. Precisamente esa coexistencia entre lo mágico y lo obscuro, lo aristocrático y lo pobre, es lo que fascinó a Benois⁴⁷⁷. Por su parte, Dostoevsky suaviza su carácter violento al presentarlo como un ser ingenuo y alegre que reacciona con ira ante la injusticia⁴⁷⁸, y Stravinsky se refiere a él como el

⁴⁷³ Catriona Kelly señala que, aunque haya historias anteriores con algunas similitudes con Petrushka, no hay ninguna evidencia de que se representase antes del siglo XIX (véase KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 52).

⁴⁷⁴ Respecto a sus orígenes y similitudes con otras marionetas, Clayton señala que «Petrushka is commedia transformed into the Russian context, although it is not hard to see in Petrushka a Russian Pierrot, pathetic in his baggy trousers (not the ugly old Punch of the Punch-and-Judy show or the Petrushka marionette play)» (CLAYTON, J. D., *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, McGill-Queen's University Press, Québec City 1994, 137).

⁴⁷⁵ KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 56. [La traducción es propia].

⁴⁷⁶ KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 62.

⁴⁷⁷ Benois considera a Petrushka un amigo desde su infancia: «Petrushka, the Russian Guignol, no less than Harlequin, was my friend from my very childhood. When I heard the trilling, guttural shrieks of a wandering Petrushka man: 'Petrushka is here! Ladies and gents, come down below, watch the Petrushka show!' my impatience to see this fascinating spectacle made me nearly apoplectic» (Citado en KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 56).

⁴⁷⁸ «How trusting he is, how joyful and straightforward, how he wishes not to believe in evil and deceit, how quickly he becomes angry and throws himself against unfairness and how he exults as soon as he whacks someone with his staff» (Dostoevsky, citado en WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998, 15).

«héroe inmortal e infeliz de todas las ferias en todos los países». En contraposición, Clayton lo denomina como un «payaso siniestro», y remarca su dimensión maligna⁴⁷⁹.

La obra tradicional está protagonizada por Petrushka, que solía ser presentado como un chico que llega a la ciudad y protagoniza distintas aventuras. La versión más sencilla consistía en el personaje apareciendo en escena, emitiendo un monólogo y desapareciendo. En representaciones más extendidas, establecía una conversación improvisada con el público, e interactuaba con distintos personajes como su prometida, un médico, un gitano que intenta venderle un caballo, el policía y un perro que en algunas versiones saca a Petrushka del escenario arrastrándolo por la nariz. La identidad de los otros personajes estaba definida por su clase social, y se limitaban a golpear o ser golpeados. Solo algunos poseían un rango mayor de sofisticación e intentaban engañar a Petrushka (como el gitano) o le reprendían (como su prometida). También había un músico que le proponía acciones a Petrushka, como cantar o bailar, y le recriminaba sus malas acciones tratando de provocar su arrepentimiento. Como señala Kelly, era un personaje sin una coherencia o unidad psicológica: en un momento se lamentaba y actuaba de forma cobarde, y al día siguiente asesinaba a otro personaje, siempre y cuando provocase las risas del público. El humor de Petrushka combinaba dobles sentidos, juegos de palabras, comicidades absurdas que —bajo una apariencia inofensiva— hacían referencias obscenas o satíricas, con un trasfondo político y cultural más complejo de lo que aparentaba a nivel superficial⁴⁸⁰.

Las variantes de *Petrushka*, como las de cualquier texto transmitido oralmente, solían ser un producto entre la tradición y la improvisación⁴⁸¹. Más que creación, el titiritero realizaba una recreación de las representaciones que había presenciado, introduciendo variaciones, pero manteniendo la esencia original. Kelly calcula una duración de los quince a los veinticinco minutos, con un número de escenas que variaban

⁴⁷⁹ CLAYTON, J. D., *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, McGill-Queen's University Press, Québec City 1994, 14.

⁴⁸⁰ KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 83.

⁴⁸¹ Catriona Kelly realiza un análisis de las distintas versiones en las páginas 68-107 aunque admite la dificultad del estudio por los escasos documentos conservados debido a su oralidad y su carácter popular.

desde tres hasta veinte, aunque la mayoría de las escenas —y, por lo tanto, de personajes que interactuaban con Petrushka— solían ser nueve⁴⁸².

En 1910, Stravinsky comenzó la composición de una obra para piano⁴⁸³, que cuando Sergei Diaghilev la escuchó por primera vez, pidió que lo convirtiera en un *ballet*. A este proyecto se unió como director artístico Alexandre Benois, y fue estrenado en el Théâtre du Châtelet en París el 13 de junio de 1911.

Petrushka posee aspectos que son recurrentes en los *ballets* y óperas del siglo XIX, además de recoger características del folclore ruso perteneciente a las ferias populares. Como señala Watchel, el *ballet* no plasma la agresividad y rudeza del muñeco tradicional ruso, excepto en la parte final en la que aparece como una fantasma amenazante⁴⁸⁴. Benois realizó más bien una adaptación de las figuras de la *commedia dell'arte* en los personajes de Petrushka, el moro y la Bailarina, realizando una mezcla entre la cultura popular (a la que pertenecía Petrushka) y la alta cultura (a la que desde el siglo XX pertenecía la *commedia dell'arte*). Este Petrushka es descrito como una mezcla entre el muñeco del folclore ruso y el Pierrot más propio de la tradición europea⁴⁸⁵. Además de la experiencia de Benois con las representaciones de títeres, también estaba influenciado por el muñeco-persona del mundo de E.T.A. Hoffmann⁴⁸⁶.

La representación del *ballet* tiene lugar en la plaza de San Petersburgo, donde un mago presenta un teatro con tres muñecos protagonistas. Petrushka está enamorado de la Bailarina, pero esta prefiere al Moro, lo que despierta la tristeza y los celos del protagonista. Por lo tanto, se produce una inversión de los papeles de la versión

⁴⁸² KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 81 y 67.

⁴⁸³ Cuando Stravinsky habla de la creación de la obra de piano que posteriormente derivó en el *ballet* Petrushka, señala: «I had in my mind a distinct picture of a puppet, suddenly endowed with life, exasperating the patience of the orchestra with diabolical cascades of arpeggios. The orchestra in turn retaliates with menacing trumpet blasts. The outcome is a terrific noise which reaches its climax and ends in the sorrowful and querulous collapse of the poor puppet. [...] One day I leapt for joy. I had indeed found my title—Petrushka, the immortal and unhappy hero of every fair in all countries» (Citado en WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998, 14).

⁴⁸⁴ WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998, 15.

⁴⁸⁵ WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998, 58.

⁴⁸⁶ En palabras de Benois: «the human doll played a significant role in my thinking, and this has been reflected in my art. It suffices for me to recall that the subject of Pétrouchka is a distant echo of all the thoughts and moods induced by 'automatons'» (Citado en SEGEL, H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London, 1995, 237).

tradicional, puesto que en vez de ser Petrushka quien se burla y mata al Moro, sucede lo contrario. Asimismo, su prometida, que se caracteriza por su fealdad, aquí se presenta como una bailarina atractiva que desprecia al héroe en favor del moro. Según Segel, Benois transforma la obra de títeres original rusa de una comedia a una «tragedia marcada por la rivalidad amorosa, la degradación y la muerte»⁴⁸⁷. La rivalidad entre el Moro y Petrushka desemboca en una pelea en mitad de la plaza, que culmina con la aparente muerte del protagonista, hasta que el Mago expone ante la multitud que solo es un muñeco de trapo⁴⁸⁸. Finalmente, el fantasma amenazante de Petrushka aparece por encima del teatro realizando gestos de burla⁴⁸⁹.

Originalidad del motivo del teatro de marionetas

El motivo del teatro de marionetas en *Petrushka* recoge la tradición oral del muñeco más famoso de Rusia, con su significado subversivo y su estética de teatro popular. Para Gorky, la marioneta es la imagen encarnada de la gente trabajadora y su esperanza de que finalmente obtendrían la victoria sobre los que los dominaban: «Petrushka is the indefatigable hero of the folk puppet theatre, he defeats everyone and everything: the police, priests, even death and the devil, whilst himself remaining immortal!»⁴⁹⁰. No obstante, la «dominación» de Petrushka solo dura hasta el final del carnaval, y su poder se basa en el mismo despotismo y prepotencia que aquellos a los

⁴⁸⁷ SEGEL, H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London 1995, 235. [La traducción es propia].

⁴⁸⁸ En una carta de Benois a Stranvinsky, este describe así el final de *ballet*: «Suddenly the Magician appears. He pushes apart the crowd... leans over the victim and... lifts up a puppet-Moor from whom, with a smile, he extracts a cardboard knife. Then he goes to Petrushka's booth, opens it with a little key, and pulls out a puppet, a stupid idiotic Petrushka puppet. The same thing happens next with the Ballerina» (WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998, 39).

⁴⁸⁹ Esta idea puede proceder del famoso relato de Nikolai Gogol titulado "The overcoat" (1842), en el que un empleado aparece como fantasma por San Petersburgo después de que le roben su abrigo nuevo (SEGEL, H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London 1995, 235).

⁴⁹⁰ Citado en KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 69.

desafia. Por otra parte, las mujeres, los extranjeros y las minorías étnicas son presentados como víctimas pasivas de su violencia⁴⁹¹.

Al mismo tiempo, en el *ballet* de Benois y Stravinsky también se presenta un Petrushka melancólico, propio de los autores románticos, y elevado a la “alta cultura”. Esta adaptación responde al interés y la fascinación por el folclore y la cultura popular como fuente de inspiración artística de los simbolistas. Dado que, según Segel, el títere se convirtió en la encarnación perfecta de la visión metafísica de fin de siglo, que concebía a los seres humanos como juguetes trágicamente indefensos, incapaces de controlar su destino⁴⁹².

Petrushka puede interpretarse como la primacía de la fantasía y el arte sobre la vulgaridad de la realidad. Asimismo, puede considerarse que Petrushka, aunque muerto, triunfa sobre su manipulador, simbolizando una posible rebelión de los oprimidos contra los que ejercen la autoridad⁴⁹³.

3.5.2 Facetas del motivo en los hipotextos

El motivo del teatro de marionetas se manifiesta de forma variada en la tradición literaria, participando de la universalidad al mismo tiempo que es expresado de forma singular. En este estudio se han seleccionado cinco facetas del motivo que son recurrentes: el tópico *theatrum mundi* o el mundo como un teatro, la metateatralidad o el teatro dentro del teatro, el control del titiritero, el proceso de transformación del muñeco a persona y la difusa línea entre la ficción y la realidad.

1) *El mundo como un teatro*

El tópico *theatrum mundi*, presente en la historia desde la antigüedad griega, es escenificado en el siglo XVII en la obra de Calderón. En ella, se plasma la idea de la vida como una representación, en la que cada uno tiene un papel que debe cumplir en el gran

⁴⁹¹ KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 99.

⁴⁹² SEGEL, H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London 1995, 235.

⁴⁹³ CLAYTON, J. D., *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, McGill-Queen's University Press, Québec City 1994, 138.

teatro del mundo. Al terminar, los personajes son juzgados y premiados por la forma en la que lo han representado, reflejando la cosmovisión cristiana de la salvación y el Juicio final. Asimismo, la presencia de este tópico en el imaginario de la época está reflejada en la obra cervantina, cuando Don Quijote establece un paralelismo entre la vida y el teatro, señalando que, al concluir aquella, todos los actores se despojan de sus vestiduras. Ante esta reflexión, Sancho responde con ironía: «Brava comparación, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces»⁴⁹⁴.

A su vez, esta faceta también se presenta en la escena del retablo de Maese Pedro, donde Don Quijote y el resto de los personajes son manejados por Cervantes, como el reflejo del ser humano controlado por una fuerza superior. En *El retablo de las maravillas* se produce una inversión: son los espectadores los que son manipulados como marionetas manejados por los códigos sociales y el temor al rechazo social. De este modo, la estrategia de los titiriteros desenmascara la teatralidad inherente a las convenciones sociales de la época. La historia de Pinocho presenta el mundo como un escenario que observa la actuación de la marioneta⁴⁹⁵, que a su vez evidencia las normas y expectativas impuesta por la sociedad. Esta presión normativa también se manifiesta en el cuento de Hoffmann, en el que la visión racionalista y rígida de la educación burguesa alemana suprime el desarrollo de la imaginación.

Por otra parte, la versión tradicional de *Petrushka* transmite una variante más social y satírica del *theatrum mundi*, en la que el héroe actúa como un ser violento y despótico como forma de rebelarse contra las figuras de poder. En contraste, el *ballet* de Stravinsky transmite una interpretación más romántica, al centrarse en la tragedia del personaje como víctima del desamor y la violencia.

⁴⁹⁴ CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II* (1615). Edición de John Jay Allen y Pilar Coomonte, Cátedra, Madrid 1991, 108-109.

⁴⁹⁵ «The puppet who comes alive and challenges our beliefs that we can actually hold his strings opens another topos, that of the world as a stage and, conversely, of the play-within-the-play. All the characters are aware that Pinocchio is a puppet and become spectators of his puppet show. The readers are the audience, or the world which is mirrored by the characters watching the “puppet” 's performance» (CRO, S., “Collodi: When Children’s Literature Becomes Adult”, *Merveilles & Contes*, 7.1 (1993) 91, en <http://www.jstor.org/stable/41390355> [21/02/24]).

2) La metateatralidad o el teatro dentro del teatro

El motivo del teatro de marionetas en una obra literaria activa con frecuencia el mecanismo metateatral, lo que convierte a los personajes en espectadores⁴⁹⁶. En el retablo de Maese Pedro y en el retablo de las maravillas, Cervantes introduce las representaciones de títeres ambulantes que existían en España en el siglo XVII. En el primer caso, Don Quijote y Sancho Panza no solo observan, sino que interactúan con la obra, hasta que el ingenioso hidalgo rompe la cuarta pared al embestir contra las marionetas. En el entremés se produce un mecanismo todavía más complejo, puesto que la representación es narrada por Chanfalla por medio de la palabra, aunque no está sucediendo nada en el retablo. Sin embargo, los espectadores fingen estar viendo las marionetas, hasta el punto de que los titiriteros pierden el control sobre su propia ficción.

Asimismo, la metateatralidad⁴⁹⁷ constituye un elemento central en la representación de *El gran teatro del mundo*, donde se muestran en escena los preparativos y la organización del 'segundo teatro', y se expone la técnica y funcionamiento de este⁴⁹⁸.

La escena del encuentro con el teatro de títere constituye el mayor momento metateatral en la obra de Collodi. Los títeres de la obra interrumpen la representación al reconocerlo («¡Es Pinocho! ¡Nuestro hermano Pinocho! [...] ¡Ven a los brazos de tus hermanos de madera!»⁴⁹⁹), y rompen con el rol asignado, pero son llamados de nuevo al orden por el titiritero, mientras que los espectadores reclaman la continuación del

⁴⁹⁶ Usamos la definición de metateatro de Richard Hornby (*Drama, Metadrama and Perception*, 1986) como la acción dramática consistente en una representación dentro de la propia representación teatral. Hornby propone cinco niveles metateatrales: 1) La representación de una obra dramática dentro de la propia obra, 2) La realización de una ceremonia dentro de la representación, 3) El hecho de representar un papel dentro del papel, 4) Las referencias literarias y alusiones a la vida real, 5) La obra dramática que se representa a sí misma, en una autoreferencia.

⁴⁹⁷ Sobre el sentido teatral de la existencia que invadía todos los estratos de la vida en la sociedad barroca, véase el libro de Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (1969) y el capítulo «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte» (*Introducción al Barroco*, 1988).

⁴⁹⁸ IGLESIAS, L., “Calderón y el metateatro”, en *A dos luces, a dos visos. Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, Carlos Mata (ed.), Reichenberger, Kassel 2020, 107.

⁴⁹⁹ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 45.

espectáculo («¡Queremos la obra!»). Para Segel, esta interrupción representa la revuelta contra la autoridad a través de las figuras de madera que se rebelan contra el titiritero⁵⁰⁰.

El *ballet Petrushka* de Benois y Stravinsky está ambientado en un escenario metateatral, en el que se representa al público, que evoca al pueblo ruso que se reunía en las plazas para ver la representación tradicional. Estos espectadores son los que rodean a Petrushka cuando es asesinado por el Moro, y contemplan su transformación en muñeco.

El mecanismo metateatral permite a los personajes reflexionar sobre su propia identidad y forma de ver el mundo, igual que el lector experimenta al leerlo. Esta estrategia permite una exploración de «los porosos límites entre la realidad y el arte, el ser y el parecer, la verdad y el engaño»⁵⁰¹.

3) La transformación de muñeco a persona y viceversa

Partiendo de la teoría de Steve Tillis sobre la doble naturaleza de la marioneta como objeto y ser vivo, puede observarse cómo se acentúa uno de los polos en las distintas obras. En el episodio del Maese Pedro, los títeres *parecen* cobrar vida hasta el punto de que Don Quijote los ataca. Sin embargo, el ataque produce el efecto contrario, puesto que al ser decapitadas y destrozadas retornan a su condición de objetos.

En *Cascanueces*, el muñeco cobra vida por la noche, aunque sea Marie la única en verlo, frente a la incompreensión de su familia. En distintos momentos se produce el paso de lo inerte a lo vivo, creando la sensación de siniestro hoffmanniana. Un paso más es el que se realiza en Pinocho, puesto que la marioneta cobra vida a la vista de todos, y su arco narrativo se centra en la búsqueda de convertirse en un ser humano. Por último, en el polo opuesto, Petrushka transmite la impresión de estar vivo, pero con su muerte retorna a su condición de marioneta, causando la decepción de los espectadores.

⁵⁰⁰ Sobre este escena, Segel señala que: «Although it lasts briefly, the disruption of their performance by the puppets onstage as soon as they catch sight of Pinocchio represents a recurrent theme in the modernist interpretation of the puppet tradition, namely the revolt of the wooden figures against the puppeteer, a revolt of slaves against their master, a revolt against authority» (SEGEL, H. B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London 1995, 40).

⁵⁰¹ BALESTRINO, G., “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del mundinovo”, *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo* 5 (2011) 121-122, en https://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/teatro_palabras/n01-08/www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf [08/10/2024].

Marioneta	Doble naturaleza	Transformación al final de la obra
Marionetas del retablo de Maese Pedro	Son confundidas por Don Quijote como seres vivos, lo que le conduce a intervenir en la representación.	Su destrucción física la despoja de su ilusión de vida y acentúa su condición de objeto.
Marionetas del retablo de las maravillas	Su existencia es una ficción puramente verbal y performativa, que es sostenida por la imaginación de los espectadores.	La “ilusión” de las marionetas invisibles se mantiene, pero la verdadera transformación es la de los espectadores, que son retratados como marionetas.
Cascanueces	Mantiene la doble naturaleza como ser vivo (para Marie) y objeto (para su familia).	Se materializa en un ser humano, que interviene en el mundo de la protagonista.
Pinocho	Marioneta que cobra vida, y a lo largo de la obra mantiene sus características como tal (es golpeado, ahorcado, prendido fuego).	Se convierte en un niño que observa a su doble-marioneta como un objeto ajeno.
Petrushka	Proyecta la ilusión de estar viva, hasta que es asesinada y el Mago muestra que solo es una marioneta de trapo.	Después de ser asesinada, vuelve a su estado de marioneta (aunque al final aparece como un fantasma).

4) La línea entre la ficción y la realidad

El motivo del teatro de marionetas permite explorar la frontera entre la ficción y la realidad. En *El gran teatro del mundo*, los actores se lamentan de su papel, olvidando que solo es una representación frente a la verdadera realidad transcendente. Guarda similitudes con la obra de Collodi, donde Pinocho también debe representar un papel,

aunque en este caso carezca de transcendencia: su «representación» es la única realidad que posee.

En el resto de las obras, la tensión entre la realidad y la ficción, articulada a través del motivo del teatro de marionetas, se presenta de distintas formas:

1. Como un engaño intencionado de presentar lo ficticio como real, tal como sucede en *El retablo de las maravillas*, en el que las marionetas invisibles funcionan como un método de manipulación de los espectadores.
2. Como una confusión del espectador, como el caso de Don Quijote al intervenir en el mundo de las marionetas como si fuesen reales.
3. Como fusión de dos mundos, al introducirse la ficción en la realidad, como en *Petrushka* y *El Cascanueces*.

Invariablemente, el motivo del teatro de marionetas interpela al lector a cuestionarse la naturaleza de su propia realidad y sus criterios para distinguir lo verdadero de lo falso.

5) *El control del titiritero*

La presencia del titiritero adquiere distintas significaciones simbólicas en las obras analizadas, teniendo en cuenta las siguientes variables: a) El grado de creación que ejerce sobre sus marionetas, b) La relación o vínculo que establece con ellas, c) El nivel de autonomía o libertad que les otorga.

El titiritero ambulante de la España del siglo XVII es encarnado por el Maese Pedro y los dos titiriteros del retablo de las maravillas, que se presentan como dos estafadores ingeniosos y sin escrúpulos, que engañan a los habitantes del pueblo por un beneficio económico. En el *Coloquio de los perros* (1613), Cervantes ya se había referido a los titiriteros como gente «vagamunda, inútil, y sin provecho, esponjas del vino y

gorgojos del pan»⁵⁰². Según Américo Castro, este desprecio de Cervantes por los titiriteros ambulantes puede deberse a la yuxtaposición entre lo humano y lo divino⁵⁰³.

En un nivel alegórico, se sitúa el Autor de Calderón como una entidad divina y omnisciente: sabe qué papel debe otorgar («yo, Autor soberano/ sé bien qué papel hará cada uno») y les deja libre albedrío. Esta figura contrasta con la de Geppetto, que al principio está interesado Pinocho para obtener un beneficio propio, pero a medida que se transforma la historia se convierte en un padre sacrificado y preocupado por su hijo.

En *Cascanueces*, el personaje que funciona como titiritero es el padrino Drosselmeier, que se presenta como un personaje ambivalente y extraño, que ayuda a la protagonista a transcender la realidad cotidiana. En el *ballet Petrushka*, la figura del titiritero se materializa en el Mago, que se presenta al final de la obra exponiendo al público que Petrushka solo es un muñeco.

Titiritero	Características	Idea implícita
El Autor (<i>El gran teatro del mundo</i>)	Asigna los roles, concede libre albedrío y actúa como un juez justo al final de la representación.	Alegoría del Dios Creador dentro de la cosmovisión barroca.
Chanfalla y Chirinos (<i>El retablo de las maravillas</i>)	Buscan engañar a los habitantes del pueblo con el objetivo de ganar dinero.	Titiriteros como pícaros y embaucadores.

⁵⁰² «La codicia y la envidia despertó en los rufianes voluntad de hurtarme, y andaban buscando ocasión para ello: que esto del ganar de comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tantos titereros en España, tantos que muestran retablos, tantos que venden alfileres y coplas, que todo su caudal, aunque le vendiesen todo, no llega a poderse sustentar un día; y, con esto, los unos y los otros no salen de los bodegones y tabernas en todo el año; por do me doy a entender que de otra parte que de la de sus oficios sale la corriente de sus borracheras. Toda esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos del pan» (CERVANTES, M., *El coloquio de los perros*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros--0/html/ff31b1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.html).

⁵⁰³ Citado en VAREY J. E., *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, 96.

Maese Pedro (<i>El Quijote</i>)	Realiza su oficio, y negocia el precio de sus marionetas con Don Quijote.	Titiritero ambulante y astuto.
El padrino Drosselmeier (<i>Cascanueces</i>)	Personaje ambivalente y extraño, que permite a la protagonista transcender la realidad cotidiana.	Personaje que introduce lo fantástico en lo cotidiano.
Geppetto (<i>Pinocho</i>)	Crea a Pinocho por interés económico, pero a medida que transcurre la historia se convierte en un padre sacrificado y preocupado por su hijo.	Analogía del padre humano.
El Mago (<i>Petrushka</i>)	Al final de la obra, muestra al público que Petrushka es un muñeco, pero su poder es cuestionado por la aparición final del fantasma.	Titiritero que controla a sus marionetas, pero que es incapaz de dominar el espíritu o “alma” de estas.

**EL MOTIVO DEL TEATRO DE
MARIONETAS EN LA OBRA DE ANA
MARÍA MATUTE**

4.1 INTRODUCCIÓN: ANA MARÍA MATUTE COMO LECTORA Y ESCRITORA

Siguiendo la noción de intertextualidad, es importante conocer el tejido de lecturas que configuró el imaginario de Ana María Matute. Desde niña fue una gran lectora, y siempre ha destacado la importancia que tuvieron los cuentos de hadas en su infancia: «Si yo no me morí a los cinco, seis y siete años fue por la literatura, por los cuentos que me contaban y por los que me inventaba yo»⁵⁰⁴. Estos cuentos le eran transmitidos por Isabel, la cocinera, y su tata Anastasia. Al igual que algunos de sus personajes, se inventó su propio universo que habitar:

Yo lo único que sé es que no puedo vivir sin escribir. Cuando era niña y el mundo me rechazaba, yo empecé a escribir para inventarme el mundo. Y sigo haciéndolo. Es una forma de estar en el mundo. Escribir es vivir, vivir en un mundo que yo me he inventado⁵⁰⁵.

Matute conserva el recuerdo de ese deseo infantil («Tengo que aprender a leer, y además tengo que aprender a escribir porque yo seré escritora»⁵⁰⁶), e imitaba los cuentos de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm⁵⁰⁷.

Como ella admite, «en lo que respecta a esta vocación, eso tan horrible que suele llamarse una niña precoz»⁵⁰⁸. La primera historia que escribió fueron las aventuras de un personaje llamado Juanito, ambientada en la Revolución Francesa, con las que entretenía a sus hermanos antes de dormir. El primer cuento que se conserva, titulado “Fantasía”,

⁵⁰⁴ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 41.

⁵⁰⁵ DOYLE SCOTT, M., “Entrevista con Ana María Matute: recuperar otra vez cierta inocencia”, *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 10, 1.3 (1985) 238 en www.jstor.org/stable/27741714[20/03/2025].

⁵⁰⁶ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 53.

⁵⁰⁷ Las fotografías de estas ediciones de *Cuentos de Andersen* (1935) y *Cuentos de Grimm* (1935), publicados por la Editorial Juventud con las ilustraciones de Arthur Rackham, y los *Cuentos de Perrault* (Editorial Saturnino Calleja, 1941), con las ilustraciones de R. Penaos, son recogidos en el catálogo de la exposición *Quien no inventa no vive* (Instituto Cervantes 2024).

⁵⁰⁸ MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 141.

fue escrito a los cinco años⁵⁰⁹. A los diez años creó su propia revista llamada *Shybil*, que ella misma ilustraba y repartía entre sus familiares⁵¹⁰.

Entre las influencias de la autora, cabe destacar tres referencias fundamentales: los cuentos de Hans Christian Andersen, *Peter Pan* de J. M. Barrie y *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Matute deseaba ser recordada por los niños del futuro como «la mujer que los hizo soñar», igual que Andersen es para ella «el hombre que me hizo soñar»⁵¹¹.

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1998, evocó la fascinación que ejerció sobre ella el cuento de Lewis Carroll:

El momento en que Alicia atraviesa la cristalina barrera del espejo, que de pronto se transforma en una clara bruma plateada que se disuelve invitando al contacto con las manitas de la niña, siempre me ha parecido uno de los más mágicos de la historia de la literatura, quizá el que ofrece un mito más maravilloso y espontáneo: el deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos⁵¹².

Entre sus obras predilectas también se encuentran *La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*, *Los viajes de Gulliver* y *Cumbres borrascosas*. Entre los autores americanos, le gustan William Faulkner, Mark Twain y Edgar Allan Poe⁵¹³. Asimismo, reconoció como

⁵⁰⁹ Estos primeros cuentos de Ana María Matute, escrito de los cinco a los catorce años, fueron donados por la autora a la biblioteca de la Universidad de Boston en 1965, y posteriormente recogidos en *Cuentos de infancia* (Ediciones Martínez Roca, 2002).

⁵¹⁰ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 17.

⁵¹¹ AYUSO PÉREZ, A., “Yo entré en la literatura a través de los cuentos”. Entrevista a Ana María Matute. *Especulo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense* 35 (2010), en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html> [20/03/2025].

⁵¹² MATUTE, A.M., *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, 14, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025].

⁵¹³ «Para mí ha tenido mucha influencia —por lo menos al principio de mi vida, concretamente en *Los Abel*— la Brontë, Emily Brontë. Cumbres borrascosas me fascinó. Además, tenían un cierto parecido con algo de mi familia. No de mi familia directa, sino de mis antepasados, de la familia de mi madre. No era lo mismo, pero había algo: esa fuerza, esa violencia, esa cosa de castigo» (“Entrevista a Ana María Matute” en NICHOLS, G. C, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 31).

maestros del cuento a Antón Chéjov y a Julio Cortázar, y en el campo de la literatura infantil, a Elena Fortún y a Antonio Robles.

La visión de la pobreza del mundo rural y los horrores de la Guerra Civil provocaron en la autora un «malestar» que se refleja en su escritura: «Yo no escribo para divertir, escribo para inquietar». Esa es la razón por la que la literatura con la que se sintió más afín es la que inquieta o desafía el conformismo, la que ayuda «a romper muchos velos y llegar más allá de la aparente realidad»⁵¹⁴. En una entrevista de 1993, afirmó:

Para mí escribir no es ni una profesión ni una vocación, es una forma de estar en el mundo, mejor aún, es un medio para manifestar mi malestar en el mundo [...]. Y no estoy hablando sólo de la protesta social, sino de una protesta generalizada que nace ante el mundo que vivimos. La literatura es, en realidad, una protesta y una gran pregunta sobre la vida⁵¹⁵.

Señaló que todos los escritores protestan, pero cada uno lo hace de una forma distinta⁵¹⁶. En una entrevista con uno de sus traductores, Michael Doyle, habló de que la literatura sirve para que el lector elabore «su propia protesta, su propia duda o reafirmación»⁵¹⁷.

No obstante, la autora no se quedó solo en ese «malestar», sino que unió esa insatisfacción al deseo de una posibilidad mejor. Como afirma en el discurso de 1998:

Para mí, escribir es la búsqueda de esa posibilidad. Una búsqueda, sin duda. Y, a veces, hasta feroz. Algo parecido a una incesante persecución de la presa más huidiza: uno mismo. Esta búsqueda del reducto interior, esta desesperada esperanza de un remoto reencuentro con nuestro «yo» más íntimo, no es sino el intento de ir más allá de la propia vida, de estar en las otras vidas, el patético deseo de llegar a comprender no solamente la

⁵¹⁴ REDONDO GOICOECHEA, A., “Entrevista a Ana María Matute”, *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 22.

⁵¹⁵ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 21.

⁵¹⁶ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 50.

⁵¹⁷ DOYLE SCOTT, M., “Entrevista con Ana María Matute: recuperar otra vez cierta inocencia”, *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 10 1.3 (1985) 238, en www.jstor.org/stable/27741714[20/03/2025].

palabra «semejante», que ya es una tarea realmente ardua, sino entender la palabra «otro»⁵¹⁸.

Esta necesidad de trascender la realidad aparente es lo que va a fundamentar su defensa de lo fantástico. En el discurso de la entrega del Premio Cervantes declaró que consideraba la fantasía y la imaginación en la literatura como algo «tan vital como el comer y el dormir» y criticó la actitud que niega nuestra dimensión que va más allá de la materialidad: «Yo escribo para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana»⁵¹⁹.

En la línea de otros autores que han defendido los cuentos de hadas como Chesterton o Tolkien, afirmó que «los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad». De este modo, escribir no es traicionar la realidad, sino darle otra dimensión. Y no solo eso, sino «a través de esa aparente deformación de los objetos llegar a la más profunda y auténtica verdad de las cosas»⁵²⁰.

⁵¹⁸ MATUTE, A.M., *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, 27-28, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025].

⁵¹⁹ MATUTE, A.M., *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, 24, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025].

⁵²⁰ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 48.

4.2 EL MUNDO COMO UN TEATRO: ANÁLISIS DE *PEQUEÑO TEATRO* (1943⁵²¹)

4.2.1 Sobre la obra

Pequeño teatro es la primera obra que Ana María Matute escribió con diecisiete años, aunque no se publicó hasta once años después, al recibir el Premio Planeta en 1954. Fue el texto que presentó con diecinueve años a Ignacio Agustí, director de la editorial Destino, que se sorprendió al leerlo y le ofreció un contrato⁵²². Finalmente, su primera obra en ser publicada fue *Los Abel* (1948), al quedar finalista en el Premio Nadal en el año que ganó Miguel Delibes con *La sombra del ciprés alargada*. Más tarde, Matute corrigió el manuscrito de *Pequeño teatro* sin alterar la trama y lo envió al Premio Planeta⁵²³, por el que recibió un cheque de 100.000 pesetas.

«La verdad es que escribí *Pequeño Teatro* porque no estaba contenta. Como supongo que no lo están, ni lo estarán, los adolescentes», confiesa en el prólogo a su obra en 1971⁵²⁴. Contiene, en sus palabras, «el candor, la ira y la felicidad de contar»⁵²⁵. La autora evoca el periodo de creación de la novela del siguiente modo:

⁵²¹ Con el objetivo de clarificar la evolución de la autora, hemos decidido utilizar la fecha de redacción de la obra (1943), en vez de la de publicación once años después (1954).

⁵²² Matute lo recuerda así: «[Ignacio Agustí] se quitó el sombrero y me dijo: “Señorita Matute, he leído su novela, está muy bien. Se la he dado a leer a mis compañeros y a todos les ha gustado. Por cierto, ¿cuántos años tiene usted?”. Yo contesté que diecinueve, pero era mentira; sólo tenía diecisiete; y él dijo: “Muy bien, pues pase usted el martes, porque vamos a publicarla. Nos ha impresionado mucho. Venga con su padre, porque usted no es mayor de edad y tendrá que firmar el contrato”. No me desmayé de milagro. ¿Puedes imaginarte lo que significaba para una niña, que es lo que en realidad era, que un escritor como él dijera algo así? Me fui corriendo a casa, donde no había nadie, y fui a buscar a la tata y le dije: “¡Tata! ¡que me publican la novela!” (GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 87-88).

⁵²³ «Chapter for chapter, it is the same, exactly the same. I only polished the style, perfecting it grammatically, or what I supposed was perfecting it» (Entrevista de la autora con Janet Díaz en Nueva York (1965). Citada en DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 55).

⁵²⁴ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 16.

⁵²⁵ Entrevista en CAMPBELL, F., *Infame turba (Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de los 70)*, Lumen, Barcelona 1975, 228.

En ese tiempo yo llevaba una vida de lo más desesperante, la típica vida de la jovencita burguesa de la época. Fiestas, puestas de largo y tonterías por el estilo, con las que yo me aburría a morir. Pero seguía escribiendo, hasta que un verano en Zumaya, con la tata, escribí mi primera novela, *Pequeño teatro*, en un cuaderno cuadriculado⁵²⁶.

Se percibe una cierta referencia autobiográfica en la novela, cuando describe a las chicas jóvenes de Oiquixa «con sus tremendas horas vacías, sus largos aburrimientos»⁵²⁷.

Más adelante, Matute definió la obra como «un grito contra la hipocresía», y evocó su etapa infantil en la que inventaba historias en su teatro de guiñol:

En este libro pretendí dar una impresión de irrealidad muy acusada, junto a la realidad más total, para acentuar precisamente un sentido de farsa. [...] Esta novela, donde intenté mezclar la realidad y la mentira casi sin transición, fue escrita, recuerdo, con una gran tristeza. Escribiendo este libro, mezclando la realidad y la farsa, sintiendo asco por la mentira y una cierta nostalgia por los sueños, creo que viví un poco, otra vez, aquel tiempo infantil y entrañable, cuando inventaba comedias en mi teatrillo de guiñol⁵²⁸.

Esta referencia a la farsa la repitió en referencia a la posguerra, donde considera que «cayó un telón de mediocridad siniestra, donde todo era gris, amorfo, sin luz ni color; una vida nueva en la que no pasaba nada. En realidad, pasaba y mucho, pero no lo sabíamos. Era una farsa»⁵²⁹. Considerando que Matute escribió esta obra en 1943, cuatro años después del final de la guerra, cabe afirmar con Redondo Goicoechea, que *Pequeño*

⁵²⁶ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 87.

⁵²⁷ Se pueden encontrar ecos de esa «típica vida de jovencita burguesa» cuando Matute habla de las muchachas del pueblo «dentro de sus vestidos de colores vivos, como gritos en el aburrimiento largo de las casas confortables. Dentro de las tardes grises y llenas de polvo del domingo. Como violentos chillidos amarillos, rojos, verdes, en el denso paseo de la mañana, tras la Misa en San Pedro. Como tristes y lánguidos gritos inútiles, azules, rosa, malva, en el atardecer tan paseado, Kale Nagusia arriba, Kale Nagusia abajo. Desgranando palabras, desgranando pequeñas envidias inocentes, feroces envidias adolescentes, tiernas envidias ignorantes. Desde el vaho confortable de la casa con luces, con visillos de malla bordada, con innumerables tapetitos bordados a punto de cruz, con cuadros que aprisionan pájaros y rosas» (MATUTE, A.M., *Pequeño teatro*, Planeta, Barcelona 1995, 33 [en adelante PT]).

⁵²⁸ MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 148.

⁵²⁹ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 81.

teatro «expresa la visión desencantada de una adolescente envejecida prematuramente por la guerra»⁵³⁰.

En una entrevista en el 2000, Matute se refirió a su «rebeldía interior que se manifiesta contra todo este mundo», y añadió que progresivamente entró en contacto con otros escritores que compartían su inconformismo. «La única revolución importante en la que yo creo es la revolución interior, la que está dentro de uno mismo»⁵³¹.

Se conservan los dos informes de los censores, los cuales, en opinión de Susan Mooney, evidencian una lectura distraída de una novela compleja:

Novela de intriga y amor de una familia de abolengo marinero y un marino aventurero y audaz. La acción en Guipúzcoa. Proponemos su publicación. Madrid, 10 de septiembre de 1954, el lector Manuel Sancho Millán (Expediente 5122-54, *Pequeño teatro*).

Esta novela que se desarrolla en la Costa Vasca en el poblado de Oiquixa, relata la vida en la tranquila y pequeña población costera, con sus miserias, hipocresías y bondades. Toma como ejemplo la vida del niño loco Ilé que vive con Marco la vida bohemia. Marco se enamora de Quepa Deber hoja [hija] de un ricachón. Ella es escandalosa y con Marco pone de relieve su mal temperamento. El pueblo hace una colecta para el niño Ilé y huye Marco con estos fondos después de haber provocado el suicidio de Quepa (hija). El pobre niño loco vuelve con su antiguo amigo Anderea constructor de Marionetas y queda con él.— PUEDE PUBLICARSE. Madrid, 16 de septiembre de 1954, José de Pablo Muñoz (Expediente 5122-54, *Pequeño teatro*).

Mooney señala la sorprendente indulgencia de los censores ante la alusión de un suicidio (aunque no hubiese ninguna descripción explícita⁵³²), el abuso de las enseñanzas

⁵³⁰ REDONDO GOICOECHEA, A., “La obra narrativa de Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 57.

⁵³¹ FARRINGTON, P., “Documenta: Interviews with Ana María Matute and Carme Riera”, *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies* 6.1 (2000) 75-76.

⁵³² Janet Díaz cita las palabras de Matute de una conferencia: «There were certain relevant “taboos” in Spain. In the novels written in that epoch, no one for example committed suicide or adultery»⁵³² (Citado en AVILA-MERGIL, R., *Análisis estilístico de Pequeño teatro de Ana María Matute*. Universtiy of Texas, 1991, 9). En una entrevista con Pat Farrington en el 2000, la autora señaló: «Era prohibido hablar de suicidio, de adulterio... y al final de *Pequeño teatro* hay un suicidio. Tuve que hacer algo muy poético y el imbécil del censor no se enteró. Porque eran imbéciles. Eran totalmente imbéciles» (FARRINGTON, P., “Documenta: Interviews with Ana María Matute and Carme Riera”, *Tesserae. Journal of Iberian and Latin*

católicas por parte de un personaje para atormentar a otro, y las relaciones extramaritales de Zazu. Mooney opina que, aunque probablemente en 1943 —cuando fue escrita— no hubiese sido posible publicarla, once años después sí lo fue⁵³³.

Cabe destacar que la mayor censura que sufrió la autora fue la de su novela *Luciérnagas* en 1949, que aceptó cambiar y publicar por motivos económicos en 1955. Al rememorar ese episodio, Matute vuelve a utilizar la idea del grito de libertad de una muchacha contra un mundo que le parece falso e hipócrita⁵³⁴.

4.2.1.1 Argumento

Pequeño teatro narra la historia de varios habitantes de un pueblo costero llamado Oiquixa, que suelen acudir a ver la función de un teatro de guiñol, en la que se representa una «historia triste y cómica de muñecos que amaban, envidiaban, reían, odiaban, perdonaban»⁵³⁵.

Uno de los personajes, Ilé Eroriak, es un chico huérfano vagabundo, que solo tiene como amigo a Anderea, el viejo titiritero. Al inicio de la historia, Ilé Eroriak observa pasear por los acantilados a Zazu, una joven de carácter huraño y solitario, hija de Kepa, el hombre más importante de la región. La vida del pueblo se ve alterada por la llegada de un extranjero rubio llamado Marco, que se aloja en el Gran Hotel de Kepa y tiene un comportamiento excéntrico y misterioso. Marco se hace amigo de Ilé Eroriak y le promete que ambos se irán en barco lejos de allí. Esta extraña amistad despierta la curiosidad del pueblo y causa que la asociación benéfica se ofrezca a ayudar al chico vagabundo al que antes despreciaba. Mientras tanto, Marco y Zazu mantienen una relación llena de altibajos, en la que se sienten atraídos pero también se odian, lo que termina con el

American Studies 6.1 (2000) 76). Cuando, en 2004 leyó los dos informes de los censores, se sorprendió al observar que al menos uno de ellos sí que se había percatado del suicidio.

⁵³³ MOONEY, S., “The Counter-Nostalgia Front Against Spanish Censorship: Realism’s Affective Mirrors and Double-Voicedness in Early Novels by Miguel Delibes and Ana María Matute”, *Bulletin of Spanish Studies* 98.7 (2021), en <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1938830> [30/03/25].

⁵³⁴ [Sobre las razones de la censura] «Decían que yo destruía los valores sociales, que destruía a la familia, que destruía la religión... En cierta forma, sí que era verdad lo que decían. Yo quería cambiarlo todo. Era el grito de libertad de una muchacha contra un mundo que le parecía falso, hipócrita, explotador y mentiroso» (GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 91).

⁵³⁵ PT, 95.

suicidio de Zazu lanzándose al mar. La historia termina con la conversación de Ilé Eroriak con Anderea, al que le cuenta que todas las promesas de Marco eran mentira. El anciano le propone a Ilé que aprenda a manejar sus marionetas, su *pequeño teatro*.

Matute construye sus personajes a partir de rasgos físicos o simbólicos que revelan su personalidad o sus deseos más profundos. Este contraste se observa entre Ilé Eroriak y Kepa: mientras que el primero se define por sus pies descalzos, que simbolizan su libertad y falta de adaptación, Kepa se caracteriza por la perla de su chaqueta como metáfora de sus logros vacíos, Zazu, por sus ojos de distinto color y sus manos que intenta ocultar («las manos de Zazu, las manos de ladrona, las pobres manos vacías»⁵³⁶). Toda la apariencia de Marco remite a su falsedad, incluso sus cabellos teñidos de rubio que tanto llaman la atención a los habitantes del pueblo. Su personalidad está simbolizada por su boquilla vacía, de la que sale un «humo imaginario». Por último, Matute recurre al físico para crear personalidades opuestas en las tías de Zazu: la altura, los ojos duros y la nariz huesuda de Eskarne contrasta con la baja estatura y la mirada mansa de Mirentxu.

4.2.1.2 La infancia perdida de los personajes

En *Pequeño teatro*, los personajes adultos están marcados por una profunda nostalgia por su infancia, al mismo tiempo que se ven forzados a reprimirla u ocultarla por cumplir con su rol social. Se observa en Kepa, el hombre más rico del pueblo, que cree «oír una voz infantil, tal vez su propia voz de hacía años que gritaba»⁵³⁷, creando una contraposición entre dos realidades: la del hombre poderoso que Kepa siempre deseó ser, y el que se encoge en la soledad de su casa vacía. El recuerdo de la infancia es lo único que une a Kepa con su hija Zazu⁵³⁸, mientras que Marco comenta que «esa niña de quien hablaba Kepa, ni ha muerto, ni está en ninguna parte». La misma Zazu admite que sus «pecados» le duelen «como a una niña pequeña que se contempla las cicatrices de

⁵³⁶ PT, 252.

⁵³⁷ PT, 222.

⁵³⁸ «¡Pobre Zazu, pobre niña, andando sobre el suelo, sus ojos huidizos, sus ojos llenos de un miedo pequeño y triste! ¡Pobre Zazu, con un diminuto frío clavado siempre en el pecho, como un cristalito venenoso! ¡Pobre Zazu, riéndose, con su sonrisa estúpida de arrabal! ¡Pobre Zazu, como una niña ciega, descalza, en medio de la noche!...» (PT, 19-20).

pasadas caídas»⁵³⁹. Al final de la novela, Ilé Eroriak también acaba viéndola como «una niña inesperada».

De forma similar, la personalidad adulta de Marco está marcada por el «niño encerrado en una gran casa vacía», cuyo llanto era producto de antiguas palizas, insultos y humillaciones⁵⁴⁰. Asimismo, el «pecho de muchacha envejecida» de Mirentxu, todavía recuerda el encantamiento de las lecturas de su infancia.

Ilé Eroriak es el único que permanece en la infancia al conservar la inocencia y la capacidad de asombro. El narrador dice sobre él que «nunca hubiera podido decir que era feliz. Ni siquiera lo sabía»⁵⁴¹. Marco lo envidia y afirma que desea ser como él: «Tú eres libre, eres feliz. [...] ¡Ah, hombre, niño, quisiera ser como tú!»⁵⁴².

Como ha sido señalado previamente por la crítica, los personajes *matutianos* suelen ser niños que no quieren crecer y que, cuando lo hacen, añoran ese paraíso perdido de la infancia. Para Redondo Goicochea, la experiencia de la guerra fue la que provocó su rechazo al mundo de los adultos y su deseo de permanecer en la niñez⁵⁴³.

4.2.1.3 Espacio y tiempo

La obra está ubicada en Oiquixa, inspirada en el pueblo vasco de Zumaya⁵⁴⁴, que es descrito «con callejuelas azules, casi superpuestas y unidas por multitud de escalerillas

⁵³⁹ PT, 26-27.

⁵⁴⁰ «En la voz de Marco había antiguas palizas, había antiguos insultos, humillaciones, lágrimas contenidas. Y un llanto que siempre, como un niño encerrado en una gran casa vacía, como un niño perdido en una inmensa casa, vagaba sin sentido, dentro de su corazón. Aquel llanto que era el de un niño que recorría estancias huecas, frías, donde su voz se ensanchaba como un eco, sin que nadie respondiera» (PT, 237).

⁵⁴¹ PT, 22.

⁵⁴² PT, 50.

⁵⁴³ REDONDO GOICOCHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 17.

⁵⁴⁴ «Zumaya me sugirió muchísimo. Era un pueblecito marinero, había tipos como hasta entonces yo no había conocido, y tuve ocasión de verlos de cerca. Un ambiente vasco, completamente diferente, con un lenguaje exótico, que no entendía. Y eso era estupendo porque me lo podía inventar. Tenía la sensación de que ellos hablaban un lenguaje que no era el que yo oía, y reaccioné como hago siempre: escapando, inventándome otro» (*Crece en España: la infancia vista a través de la infancia de seis mujeres destacadas*, Nati Massanés (ed.), Argos, Barcelona 1978, 48).

de piedra»⁵⁴⁵. Díaz lo describe como el arquetipo de un pueblo de provincias, en el que nada ocurre, lo que lleva a las habladurías y la hipocresía de sus habitantes⁵⁴⁶.

La crítica ha destacado la intensidad de sensaciones cromáticas y acústicas de sus descripciones, como «las calles se volvían rojas, doradas» o que la tarde empezó a teñirse de un «triste color malva». También para describir la naturaleza, como el «mar negro y rojo, mar de mil colores, menos azul, menos verde», o «las estrellas rojas, verdes y azules». Cuando habla del entorno suele utilizar el recurso de la personificación («las estrellas escuchaban», «la noche se hundió en el mar» o «la tierra fingía llorar»).

Existen muy pocas indicaciones del tiempo en el que se desarrolla la novela, excepto que Marco llega en primavera y se marcha antes de que pase un año, puesto que Zazu está esperando que llegue el otoño para casarse, lo que nunca ocurre. Las menciones de la visita del rey y la referencia a la forma de vestir pueden ubicarnos en la primera o segunda década del siglo XX, y el hecho de que novela fuese escrita cuatro años después de la Guerra Civil, lo que hace reflejar el pesimismo de la sociedad española de esa época «a través de una temática de quiebra de valores morales y sociales»⁵⁴⁷.

Para Redondo Goicoechea, los sucesos tienen lugar en un «tiempo sin tiempo»⁵⁴⁸, y el espacio es una proyección simbólica del interior de sus personajes. De este modo, los elementos de la naturaleza como las nubes y las olas simbolizan las fuerzas inconscientes del ser humano, y las calles del pueblo los «laberintos interiores» del alma, siendo la calle principal, Kale Nagusia, una representación de la hipocresía de sus paseantes⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ PT, 9.

⁵⁴⁶ «“Oiquixa” is an archetypal small provincial town, where almost nothing ever happens, so that any break in the monotony is eagerly welcomed; it is one of those towns where almost everyone knows everyone else, and gossip, malice, and hypocrisy are major occupations. Its morality is narrow and traditional, its politics reactionary, its entertainments all but nonexistent. Mass, “charity,” and talking constitute the only distractions approved for women of the “better” families» (DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 56).

⁵⁴⁷ AVILA-MERGIL, R., *Análisis estilístico de Pequeño teatro de Ana María Matute*. University of Texas, 1991, 35.

⁵⁴⁸ «En este teatro de marionetas el tiempo no funciona con las características del cronológico; los acontecimientos se suceden unos a otros en el orden implacable de lo que está escrito. Este sistema temporal está metaforizado, a veces, en el espacio, que suele ser un símbolo de este tiempo sin tiempo». (REDONDO GOICOECHEA, A., “La obra narrativa de Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 18).

⁵⁴⁹ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 26.

La obra posee momentos líricos que tienden a congelar la narración, puesto que el tiempo interno o psicológico, en el que los sentimientos y percepciones cobran más importancia, contribuye a que los personajes se sumerjan en un eterno presente⁵⁵⁰.

4.2.1.4 Recepción y crítica de la obra

Posiblemente es la obra de Matute que recibió más críticas, lo que se puede atribuir a la juventud de la autora y a su estilo subjetivo y lírico, que no encajaba con las corrientes literarias de la época. Entre los mayores críticos de esta novela se encuentra García de Nora, que critica su inverosimilitud y su confusión:

Más que novela, *Pequeño teatro* es un largo cuento, no enteramente fantástico, pero sí inverosímil, confuso y de vagos contornos, vitalizado casi únicamente por lo que tiene de angustiada elegía erótica de la adolescencia; de choque efectivo (aunque los tipos y la situación sean más bien figuras de sueño alucinado que seres de un mundo real posible) entre la ilusión, la aspiración ilimitada a la felicidad y al amor, y los límites insoportables de la vida⁵⁵¹.

El calificativo de «tanteo inicial ingenuo» que emplea de García de Nora (en comparación con el «hallazgo indiscutible» de *Fiesta al Noroeste*⁵⁵²) resulta cuestionable, a la igual que la lectura de Sanz de Villanueva, que la reduce a la «trágica historia de un contrabandista con poca contención imaginativa y un simbolismo elemental»⁵⁵³. Ambas valoraciones ignoran la complejidad y profundidad de una novela que sigue reeditándose actualmente, y que posee más complejidad de la que los críticos de su época quisieron otorgarle.

⁵⁵⁰ RIDDEL, M. C., *La escritura femenina en la postguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tesis doctoral, Ohio State University, 1988, 51.

⁵⁵¹ GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea (1939 -1967)*, Gredos, Madrid 1971, 268.

⁵⁵² GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea (1939 -1967)*, Gredos, Madrid 1971, 272.

⁵⁵³ SANZ VILLANUEVA, S., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Literatura actual, vol. 6/2, Ariel, Barcelona 1984, 108.

Juan Luis Alborg no la considera una novela lograda debido al desequilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo:

Pequeño Teatro posee un desequilibrio aún mayor porque la autora navega entre dos aguas: la de una realidad amasada con ese pulso peculiar y la de otra «realidad objetiva» que no consigue retratar satisfactoriamente. Así, se queda el libro en un revoltijo híbrido, a medias entre lo deformado y lo normal, sin llegar a cuajar en ninguna de las dos cosas. Sus personajes carecen de la necesaria consistencia objetiva y no están tampoco lo bastante «inventados» para ser una creación. A veces parecen estar dotados de una poetización alegórica, trascendente y se despeñan luego en una trivialidad mal apresada⁵⁵⁴.

Gonzalo Sobejano la define como «un cuento entre fabuloso y folletinesco, al que la autora pretende dar densidad psicológica con monólogos interiores y cierto simbolismo»⁵⁵⁵. Para Sobejano, Ilé es «el alma simple en torno a la cual se teje una urdimbre de insensatas pasiones», mientras que los demás personajes se comportan como «los muñecos chillones y pintarrajeados gesticulando en el tablado de un teatrillo, ante la mirada de un niño»⁵⁵⁶. Resulta discutible la simplificación que realiza de los personajes, si bien es acertada la transición intencional de estos entre la naturaleza humana y la del muñeco.

Joaquín de Entrambasaguas señala que la acción de la novela es lenta, con demasiadas evocaciones y personajes esquizofrénicos (considera a Mirentxu y Eskarne

⁵⁵⁴ ALBORG, J. L., *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid 1962, 194.

⁵⁵⁵ SOBEJANO, G., *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa española, Madrid 1975, 316.

⁵⁵⁶ SOBEJANO, G., *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa española, Madrid 1975, 316.

como lo mejor de la novela⁵⁵⁷). A pesar de ello, afirma que tiene fe en el desarrollo de la autora, «cuyo arte y talento son indiscutibles»⁵⁵⁸.

Para Simón Valcárcel, en esta primera novela ya se reconocen las notas estilísticas de la autora: la poeticidad expositiva y plástica, el ritmo narrativo lento y una cierta tendencia retoricista en el uso del lenguaje. Critica el «excesivo estatismo acartonado» que envuelve a toda la obra, creando un mundo asfixiante llenos de personajes falsos y necios⁵⁵⁹.

José Domingo subraya el «clima de ensueño y realidad, vagamente poetizado» que «se diluye en un dolido canto a las ilusiones de la adolescencia»⁵⁶⁰. Asimismo, Sainz Robles se refiere al ensueño en el cual el lector queda apresado, señalando el estilo «tensamente barroco» y el ambiente pesimista de la obra:

Brumas tercas, evocaciones con trenos sibilinos, criaturas bazuqueadas por los interrogantes, luces y sombras extrañísimas, paisajes diseñados para un superrealismo pictórico y poético, un clima con temperaturas superiores registradas por el termómetro, un ambiente excitado por el sortilegio, hacen de *Pequeño teatro*, más que una novela... un ensueño. Eso sí: un ensueño turbador y seductor. Uno de esos ensueños de los que nos da pena ser arrojados y que deseamos que se nos repitan, porque dejan a nuestro despertar esa maravillosa sensación de que somos, además de criaturas, protagonistas posibles de existencias quiméricas capaces de redimir nuestro vulgar cotidiano⁵⁶¹.

En *The Literary World of Ana María Matute* (1970), Margaret E.W. Jones señala la «sugestiva» idea del mundo como teatro, aunque también reconoce sus fallos:

⁵⁵⁷ En un juicio que consideramos reduccionista, el crítico define a Ilé Eroriak como «un niño de instintos rudimentariamente animalísticos, sin otro encanto en su alma gris», a Zazu como «entregada a un histerismo erótico que la lleva a un estúpido suicidio», y el lenguaje de Marco de un ridículo romanticismo en calidad «de charlatán de plazuela» (ENTRAMBASAGUAS, J., *Las mejores novelas contemporáneas* (1945-1949), tomo XI, Planeta, Barcelona 1969, 876-877).

⁵⁵⁸ A pesar de su crítica de las primeras novelas de la autora, Entrambasaguas reconoce su importancia como escritora, y elige como la mejor obra de su trayectoria *Los hijos muertos* (1958).

⁵⁵⁹ VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., *El universo literario de Ana María Matute*, Editorial Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2019, 76.

⁵⁶⁰ DOMINGO, J., *La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días*, Labor, Barcelona 1973, 63.

⁵⁶¹ SAINZ DE ROBLES, F.C., *La novela española en el siglo XX*, Pegaso, Madrid 1957, 264-265.

The atmosphere is so fantastic, the motives of the protagonists so poorly justified, that even the comparison of the townspeople with the puppets does not seem sufficient to explain their irrational actions⁵⁶².

Sobres su estilo, Jones identifica «poetic passages, the use of synesthesia, and a stress on colors add a lyrical tone». José Luis Cano declara que «sus virtudes no residen en el interés de la acción y en la fuerza de las pasiones, sino en la belleza del estilo y en la gracia poética»⁵⁶³.

Entre las críticas más positivas, se encuentran las de Rafael Morales y José María Castellet, que lo describen como un cuento lleno de ternura y poesía⁵⁶⁴. En esta misma línea, André y Jacqueline Van Praag Chantraine lo definen como un «cuento cruel y poético» en el que se mezclan la realidad y la fantasía⁵⁶⁵.

Redondo Goicochea destaca la «gran riqueza imaginativa y léxica que seduce al lector y le impide abandonar la lectura», y señala como fallos más evidentes las reiteraciones (de nexos narrativos, descripciones y nombres propios) y la omnipresencia de un narrador que le otorga un tono «demasiado trágico»⁵⁶⁶. Dámaso Santos considera *Pequeño teatro* como un cruce entre «cuento infantil, patraña guiñolesca, relato ejemplar» que nos habla de una «ansiosa búsqueda»⁵⁶⁷, y lo llama un «esperpento lírico», en el que se combina una realidad deformada con la liricidad propia de la autora. En esta línea de «búsqueda», Robert Spires apunta que la obra ganadora del Premio Planeta expresa «la

⁵⁶² JONES, M.E.W., *The Literary World of Ana María Matute*, University Press of Kentucky, Lexington 1970, 12.

⁵⁶³ CANO, J. L., “Tres novelas”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 111, (15 de marzo de 1955) 7.

⁵⁶⁴ AVILA-MERGIL, R., *Análisis estilístico de Pequeño teatro de Ana María Matute*. Universtiy of Texas, 1991, 9-10.

⁵⁶⁵ VAN-PRAAG CHANTRAINE, A., “Ana María Matute ou la recherche de l’enfer perdu”, *Synthèses: Revue internationale* 17 (1962) 6.

⁵⁶⁶ REDONDO GOICOECHEA, A., “La obra narrativa de Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 59.

⁵⁶⁷ SANTOS, D., “*Luciérnagas* y el secreto lace de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 176.

necesidad de trascender el mundo estancado para dar un sentido a la existencia humana»⁵⁶⁸.

Para Janet Díaz, esta combinación entre lo real y lo fantástico —que fue tan criticada— representa una transición entre el entorno más exótico de su obra juvenil y los de sus siguientes obras⁵⁶⁹. Partiendo de que está narrada desde la subjetividad de varios personajes —lo que minimiza al narrador objetivo—, Díaz la considera como un experimento en la técnica o en el punto de vista narrativo, aunque el resultado no haya sido del todo exitoso. No obstante, también señala que la ambivalencia y confusión de la novela proporciona un aire de misterio acorde a la atmósfera de del teatro de marionetas que sirve como símbolo central. Destaca el grado de sensibilidad artística de la autora, que considera inusual:

Matute has stated that her procedure is instinctive or intuitive rather than deliberate, that she does consciously set out to achieve certain predetermined effects by stylistic means. If the often admirable integration of form and content is not the result of design, it must be explained by an unusual degree of artistic sensitivity⁵⁷⁰.

Soledad Puértolas, en el prólogo a la edición de 2001, remarca la preferencia por la metáfora y el tono melancólico de relato atemporal, y lo denomina como un «texto colmado lleno de hallazgos». También subraya el deseo de los personajes «de huir del destino. De soñar con el barco que les sacará del pequeño teatro y los llevará de puerto en puerto a ciudades maravillosas, encantadas [...]»⁵⁷¹.

Como señala Rosa María Ávila-Mergil, tanto aquellos críticos que atacaron la novela como los que la alabaron coinciden en que posee un estilo peculiar, y muchos

⁵⁶⁸ SPIRES, R. *Novela española de postguerra*, Cupsa Madrid 1978, 131.

⁵⁶⁹ «*Little Theater* contains a combination of the realistic and the fantastic, noted by various critics. Presumably lacking knowledge of her juvenilia, however, they failed to perceive the transition, a task further complicated by the non-chronological appearance of the novel [...] When the novel is viewed in the context of Matute's totalwork, earlier and later, the process of transition stands out clearly» (DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 56).

⁵⁷⁰ DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 61.

⁵⁷¹ PUÉRTOLAS, S., «Prólogo» en *Pequeño teatro*, Ana María Matute Bibliotex, Barcelona 2001, 7.

destacan el uso de metáforas y símiles que crean un ambiente poético⁵⁷². Es lo que Margaret Jones denominó la «impronta peculiarmente subjetiva» de la prosa de Matute.

En el prólogo a sus obras completas en 1971, Matute reconoció que es una obra escrita a los diecisiete años, «con todos los errores que una acción semejante puede acarrear», y las «escandalosas influencias» de la lectura de *Hambre* (1890) de Knut Hamsun. También rememoró su reacción ante las críticas:

[...] mucho me sorprendió que parte muy nutrida de la crítica de entonces le afeara debilidades tales como la irrealidad de sus personajes, falsos todos, semejantes a muñecos de cartón..., etc. Confieso mi perplejidad, porque de lo único que fui real y verdaderamente consciente al escribir esta novela, es de mi propósito de utilizar un mundo de muñecos y de mentiras⁵⁷³.

La autora describió la obra como «un bullente compendio de resquemores y vagos desquites, quizá mal enfocados, pero que evidencian claras discrepancias con la hipocresía, estolidez y aun tristeza del mundo adulto, entonces recién descubierto» , y evocó a la niña que, después de los bombardeos y la confusión de ver trastocados los valores que consideraba inmutables, sintió repulsión hacia un mundo sumido en «una sucesión de rencores, venganzas, apatía y gritos tan farisaicos como hueros, crueles o mezquinos»⁵⁷⁴. Concluyó que escribió un libro de imaginación en un ambiente que carece de ella, y que confiaba en la mirada del lector que se adentra en la obra libre «de toda prevención, condicionamiento, recelo o suspicacia»⁵⁷⁵.

⁵⁷² AVILA-MERGIL, R., *Análisis estilístico de Pequeño teatro de Ana María Matute*. Universtiy of Texas, 1991, 11.

⁵⁷³ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 15.

⁵⁷⁴ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 15-16.

⁵⁷⁵ « [...] escribí un libro de imaginación en un ambiente y latitudes — tanto físicas como mentales — totalmente desprovistos de esta particularidad. No es de extrañar, por tanto, que por lo general su lectura resultara incompatible con los gustos, aficiones e intereses entonces en activo. [...] Pero abrigo la íntima convicción de que el más capacitado para la justa apreciación y medida de cualquier libro es el comúnmente llamado lector honesto. Ese que se dispone a leer con ánimo aligerado de toda prevención, condicionamiento, recelo o suspicacia; el que, a la hora de abrir un libro, olvida modas, modos, usos y costumbres, y se entrega a la propia e intransferible aventura, conociendo sus riesgos, y aun la posibilidad de salir mal parado de ella» (MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 18-19).

4.2.1.5 Estado de cuestión de la obra

Sobre los estudios que se han realizado específicamente sobre la obra, destaca la tesis de Rosa María Ávila-Mergil en 1991, en la que analiza los rasgos estilísticos de la novela. La novela aparece en artículos sobre la obra matutiana que exploran la soledad (Pérez 1996), el arquetipo femenino (Pérez 1984), la *femme soule* (Pérez 1988), la refutación del realismo (González-Ariza 2007) y la búsqueda del sentido (Zurdo Gil 2023). También forma parte del corpus de distintas tesis que se han realizado sobre la infancia en la obra matutiana (Cannon 1972 y Cai 2012), la traición (Alvis 1976), los arquetipos (Coffey 2002) y la madre ausente (Cabedo 2007).

Desde una perspectiva feminista, destaca el estudio realizado por María del Carmen Riddel (*La escritura femenina en la postguerra española*, 1988), donde sostiene que las escritoras del siglo XX (en concreto Ana María Matute, Elena Quiroga y Carmen Martín Gaité) mantienen un discurso a “doble voz”: detrás del primer nivel textual —que queda asociado a la realidad social— hay un segundo nivel que revela un intento de autonomía y que contradice o subvierte el primero. Una de novelas seleccionadas es *Pequeño teatro*, donde Riddel otorga un protagonismo excesivo a Zazu frente al resto de los personajes⁵⁷⁶. Esta es muy crítica con las valoraciones negativas que recibió la obra:

[...] Si la novela parece carecer de verosimilitud no es porque la conducta de los personajes sea en sí misma extravagante sino porque les resulta extravagante a los representantes del sector social que establece los criterios de valor en el campo de la crítica literaria española. [...] Eso es justamente el problema que la crítica ha debido enfrentar al ocuparse de *Pequeño teatro*. Esta es una novela que parece arbitraria, no porque no existan máximas que la expliquen, sino porque esas máximas no son las de los críticos y porque, para colmo, Ana María Matute no las explicita claramente en parte alguna de su obra⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Riddel señala que la novela relata «unos meses de la vida de una adolescente en un pueblo pesquero del País Vasco» y presenta a Zazu como protagonista. Sin embargo, la novela presenta al menos cuatro personajes principales (Ilé Eroriak, Marco, Kepa), y si hubiese que elegir el que sirve de eje vertebrador de la historia posiblemente sería Ilé Eroriak.

⁵⁷⁷ RIDDEL, M. C., *La escritura femenina en la postguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tesis doctoral, Ohio State University, 1988, 40-42.

Asimismo, Riddel subraya el acierto de la autora de recurrir intertextualmente a la *comedia dell'arte* que, dados sus papeles determinados y sus situaciones dramáticas específicas, presenta «el condicionamiento de las relaciones entre las personas, lo estático del sistema y el control que las formas ejercen en los individuos». Sin embargo, en *Pequeño teatro* lo dramático se convierte en una salida falsa, que es incapaz de liberar al individuo de las convenciones sociales⁵⁷⁸.

La interpretación de Riddel constituye una aportación notable, al revelar nuevos aspectos sobre la literatura española de posguerra escrita por mujeres. No obstante, en su análisis se advierte una tendencia a ajustar la novela a su hipótesis de partida, lo que le resta objetividad y visión integradora.

En relación con los estudios más recientes, resulta discutible la interpretación realizada por Fernando González-Ariza (2007), quien sostiene que Matute estiliza a los personajes de *Pequeño teatro* hasta convertirlos en «muñecos vistosos y delicados»⁵⁷⁹. A nuestro juicio, la ambigüedad respecto a la naturaleza de los personajes tiene que ver más con el juego entre lo inerte y lo vivo, lo animado y lo inanimado, que con una visión estilizada y delicada. Sí resulta acertada, en cambio, la referencia romántica en la correlación entre la naturaleza y el estado anímico y en la atmósfera sombría de la mansión. En el plano intertextual, González-Ariza establece una perspicaz analogía entre Ilé Eroriak y el niño del relato “El traje nuevo del Emperador” de Andersen («[...] era un estafador, perseguido. Y nadie decía nada, cuando está aquí, y todos le creían parecido a un rey. ¡Y dicen que yo estoy loco!»⁵⁸⁰).

⁵⁷⁸ RIDDEL, M. C., *La escritura femenina en la posguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tesis doctoral, Ohio State University, 1988, 46.

⁵⁷⁹ «Matute distorsiona la humanidad de los personajes para adecuarlos mejor a su relato. Con esto no nos referimos a una deshumanización expresionista o esperpéntica, que los deforma para mostrarnos su lado más oscuro, en *Pequeño teatro* la autora estiliza los personajes para universalizarlos, estandarizarlos y convertirlos en arquetipos de apariencia hermosa. [...] Este tratamiento de los personajes como si de muñecos sin vida se tratasen no está hecho con una intención injuriosa sino todo lo contrario. No sólo está relacionado con los cuentos de hadas, sino que toda una corriente teatral propia de principios de siglo XX abogaba por una deshumanización estilizada de los actores, para lograr así transmitir en esencia y sin impurezas humanas el sentir del autor. [...] Vemos así como en *Pequeño teatro* también se habla de los personajes desde un punto de vista estilizado, angelizado casi» (GONZÁLEZ-ARIZA, F., “Impugnación del realismo: *Pequeño teatro* de Ana María Matute” en *Voces de la feminidad. Literatura y retórica de la mujer*, M^a Angeles Varela Olea (ed.), CEU Ediciones, Madrid 2007, 55).

⁵⁸⁰ PT, 259-260.

Cabe destacar el artículo de Susan Mooney (2021), en el que sostiene que la autora —junto con Miguel Delibes— despliega narrativas que sugieren lo que denomina *contranostalgia* de los tiempos anteriores a la Guerra Civil (o incluso de una época indeterminada del siglo XX, como es el caso de *Pequeño teatro*) como una estrategia para eludir la censura franquista⁵⁸¹.

El estudio que más se aproxima a nuestra línea de investigación es el realizado por Janet Díaz en 1970⁵⁸², que se centra en la presencia intertextual de la *commedia dell'arte* italiana en *Pequeño teatro*⁵⁸³. Identifica a Kepa Devar con el personaje de Pantalón, que suele aparecer como un comerciante o amo, a Zazu con los rasgos típicos de Colombina, a Marco con Arlequín por su carácter presumido y desvergonzado, y a Anderea con Polichinela. Asimismo, señala los paralelismos por el uso reiterado de escena de rechazo entre los amantes, la atmósfera fantástica y los comportamientos teatrales de los personajes. Díaz también es muy crítica con las opiniones que despertó *Pequeño teatro* en su época, y señala que —salvo un par de excepciones— pasaron por alto los elementos simbólicos de la obra, especialmente el del teatro de marionetas:

Teniendo en cuenta la afirmación de la novelista que su propósito al escribir era denunciar la hipocresía y falsa caridad (que encuentran su expresión máxima en la sociedad provinciana de la arquetípica Oiquixa) el paralelo es admirablemente apto. Aunque no lo haya calculado conscientemente, la frecuente deshumanización, la mezcla de fantasía y realidad y la atmósfera de farsa sirven como un camuflaje sumamente eficaz de la denuncia. Tanto y tan artísticamente disfraza su aspecto de tesis y denuncia que la novela no ha sido comprendida ni por la censura ni por la crítica en los quince años que han seguido a su publicación⁵⁸⁴.

⁵⁸¹ MOONEY, S., “The Counter-Nostalgia Front Against Spanish Censorship: Realism’s Affective Mirrors and Double-Voicedness in Early Novels by Miguel Delibes and Ana María Matute”, *Bulletin of Spanish Studies* 98.7 (2021), en <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1938830> [30/03/25].

⁵⁸² DÍAZ, J. W., “La *comedia dell'arte* en una novela de Ana María Matute”, *Hispanófila* 40 (1970) 15-28, en <http://www.jstor.org/stable/43806967> [26/03/25].

⁵⁸³ Esta relación había sido anotada previamente por Rafael Hornedo en 1960 al señalar la analogía de Kepa y Zazu con los personajes de la *commedia dell'arte*, Polichinela y su hija Silvia, aunque consideramos más acertada la que realiza Janet Díaz de Kepa como Pantalón y Zazu como Colombina (HORNEDO, R. M., “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *Razón y fe* 162, 1960, 332).

⁵⁸⁴ DÍAZ, J. W., “La *comedia dell'arte* en una novela de Ana María Matute”, *Hispanófila* 40 (1970) 28, en <http://www.jstor.org/stable/43806967> [26/03/25].

El presente estudio, en sintonía con Díaz, considera la importancia de profundizar en la riqueza simbólica e intertextual de *Pequeño teatro*. Cabe subrayar el valor de esta obra escrita a una edad muy temprana, que no solo indica el talento precoz de la autora, sino que también revela algunas de las claves de su poética. Precisamente por ser su primera novela, resulta todavía más interesante observar cómo se manifiesta ese «interés obsesivo» por las marionetas que menciona Díaz, y que va a pervivir a lo largo de su trayectoria literaria.

4.2.2 Análisis del motivo del teatro de marionetas en *Pequeño teatro* (1943)

Una vez identificado el motivo del teatro de marionetas en esta obra, el segundo paso metodológico consiste en analizar las distintas facetas que lo conforman. Esta distinción permitirá profundizar en su dimensión simbólica y establecer un diálogo intertextual con el mismo motivo en otras obras de la literatura universal, lo que se llevará a cabo en el tercer paso del análisis.

El significado principal del motivo en *Pequeño teatro* se articula en torno a la concepción de la vida como una representación, que se desarrolla a través del juego de espejos entre el teatro de marionetas y la vida de los habitantes del pueblo. Las tres facetas identificadas son: la idea del mundo como un teatro, la ambigüedad entre los personajes y las marionetas, y la figura del titiritero como alegoría de lo divino.

4.2.2.1 El mundo como un pequeño teatro

El pueblo se configura como el escenario en el que se desarrolla la representación: la reiteración del adjetivo *pequeño* («pequeña población», «todas estas pequeñas cosas», el «dueño de aquel pequeño mundo», los habitantes con «sus pequeñas envidias»), sugiere una reducción a escala del escenario del teatro de guiñol⁵⁸⁵. En este sentido, el *pequeño teatro* puede referirse tanto al teatro de Anderea, a Oiquixa, a la sociedad española o constituirse directamente como una metáfora del mundo⁵⁸⁶. La analogía del teatro de marionetas como la vida humana también es «interpretada satíricamente como un escenario de farsa, barnizado de un tinte fatalista»⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ Esta alusión aparece también en el título de la novela corta *La pequeña vida* (publicada originalmente en 1953, y posteriormente reeditada con el título *El tiempo* en 1957). Como señala Segura, el adjetivo enfatiza tanto «la nimiedad de ciertas cosas o de ciertas vidas» como la brevedad del recorrido vital de los protagonistas (SEGURA, C. P., “La contribución de Ana María Matute en los años 50: el valor seminal de su novela corta *La pequeña vida* (o *El tiempo*)”, *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 15.1 (2020) 99-116, en <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1643> [30/03/25]).

⁵⁸⁶ DÍAZ, J., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 59.

⁵⁸⁷ CAI, X., Y RIVAS-HERNÁNDEZ, A., “Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute”. *Macabéa–Revista Eletrônica do Netlli*, Crato 2.1 (2013) 167.

Esta faceta explora el carácter teatral de la vida social en Oiquixa, donde la monotonía y los convencionalismos obligan a los habitantes a una constante representación. La necesidad de interpretar los roles sociales asignados y de mantener las apariencias conduce a la hipocresía, que ocupa un lugar central en la historia.

La vida como representación

Los personajes de Oiquixa son plenamente conscientes de su papel en la sociedad, lo que les permite predecir su futuro. Así lo hace Zazu cuando piensa en su inminente matrimonio:

«Largos paseos al atardecer, comidas pesadas, rosario vespertino, y meses, meses, meses de espera. El vientre abultado, la nariz afilada, la sonrisa cansada. Hijo tras hijo, labores de punto, trajecitos de marinero, envasar tomates en botellas de vidrio verde, un viaje a la ciudad para comprar telas y ver una función de teatro o escuchar un concierto. Meses, meses y meses de espera. Cartas a la familia, visitas de Kepa, murmullo de críticas y chismorreos. Gritos de niños, malas caras de criadas y el taconeo irritable de su suegra por el ancho piso de madera. Bueno. Da igual. Todo da igual ya».

La certeza de que «todo da igual» se intensifica en el momento en el que se desespera en su relación con Marco («Ya pasará. Siempre pasa todo. Siempre acaba todo»⁵⁸⁸). Zazu se presenta como alguien que desea escapar, ser otra persona («Ojalá fuera yo una chica descalza, una chica cualquiera de San Telmo, y pudiera sentirme feliz, bebiendo, bebiendo, bebiendo»⁵⁸⁹). Al igual que otras protagonistas matutianas (Matia de *Primera memoria*, Valba de *Los Abel*, Adriana de *Paraíso inhabitado* y Eva de *Demonios familiares*⁵⁹⁰), no se arregla ni busca la aprobación de nadie, añora la libertad y no tiene prisa ni impaciencia por conocer el amor o casarse⁵⁹¹. Encarna una forma de rebelión

⁵⁸⁸ PT, 233.

⁵⁸⁹ PT, 230.

⁵⁹⁰ Si bien estos dos últimos personajes femeninos —pertenecientes a las novelas *Paraíso inhabitado* (2008) y *Demonios familiares* (2014)— son posteriores al artículo publicado por Díaz en 1984, tienen rasgos en común con los arquetipos planteados por la investigadora.

⁵⁹¹ «El temor a madurarse o la denuncia del mundo adulto que implica su poco interés, su evasión y enajenamiento, se exteriorizan y se hacen visibles en los cuerpos poco voluptuosos o poco desarrollados de

contra el comportamiento apropiado, tradicional y convencional que se espera de una joven provinciana y que, al no haber encontrado ni amor ni satisfacción en su búsqueda desesperada, se amarga prematuramente⁵⁹². Se establece el paralelismo del pueblo como una prisión y la imposibilidad de escapar y cumplir sus deseos juveniles⁵⁹³. De ahí que su suicidio sea interpretado por Riddel como la vía de abandonar el teatro: «Salir del pueblo al mar es salir de la historia que en él se desarrolla, al igual que salir de la escena al auditorio es dejar el mundo de ficción por el real»⁵⁹⁴.

Mirentxu, la tía de cuarenta años de Zazu, puede considerarse que ha experimentado en su vida de soltera la misma monotonía que le espera a su sobrina en el matrimonio. Así lo describe:

Siguió la monotonía de los días iguales. De las visitas que comentaban el calor del sol, el precio del chipirón, las pequeñas historias de Kale Nagusia. Murmuraciones, pequeños escándalos, lenguas cerradas y tristes, lenguas desbocadas en una cáscara de nuez. La vida de los demás era atravesada, taladrada, por alfilerillos menudos y constantes. La saliva envenenada y pequeña que condenaba los actos de los demás se mezclaba también con alegría en las frases de buenaventura. [...] En ocasiones, Mirentxu tenía ganas de gritar. Pero sonreía ocultando un bostezo, asintiendo débilmente.⁵⁹⁵

casi todas, en cierto descuido de la apariencia, una indiferencia al maquillaje, los peinados y los vestidos. Igual que las niñas o más, las muchachas adolescentes o mayores suelen ser rebeldes y solitarias, con frecuencia marginadas o hurañas, amantes de la naturaleza pero bastante desorientadas, sin saber de forma clara que quieren de la vida, aunque saben más claramente lo que no quieren, que es el destino convencional que les espera como esposas y madres» (PÉREZ, J., “Variantes del arquetipo femenino en la narrativa de Ana María Matute”, *Letras femeninas* 10. 2 (1984) 33, en <https://www.jstor.org/stable/23022448> [30/03/25]).

⁵⁹² En esta misma línea, Cai señala que Matute «logra proyectar la sombra de un mundo notablemente interiorizado y personalizado en la infancia y juventud femenina, donde se observa un espíritu de rebeldía y de sufrimiento irracional, el cuestionamiento de la propia identidad, y se muestra la gran confusión con la que se encuentran estas protagonistas ante la falta de conciliación con el mundo exterior que les toca vivir» (CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012, 204, en <http://hdl.handle.net/10366/115589> [26/03/25]).

⁵⁹³ CANNON, E. T., *Childhood as Theme and Symbol in the Major Fiction of Ana María Matute*. Tesis doctoral, Ohio State University 1972, 53.

⁵⁹⁴ RIDDEL, M. C., *La escritura femenina en la postguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tesis doctoral, Ohio State University, 1988, 45.

⁵⁹⁵ PT, 170-171.

En ambos pasajes, Matute recurre a la enumeración como recurso estilístico para acentuar la monotonía y la repetición que caracterizan la vida de los habitantes de Oiquixa. Existen alusiones a un futuro que nunca ocurre (como la boda de Zazu cuando llegue el otoño), lo que remarca la sensación de espera de que tenga lugar algún acontecimiento importante. Asimismo, la monotonía queda reflejada en los monólogos y soliloquios de los personajes («Siempre fue igual. Siempre será igual» o «Todo sigue igual»⁵⁹⁶). La llegada de Marco hace que el tiempo verbal imperfecto del inicio de la novela cambie al pretérito simple, aunque al final de la novela vuelve al imperfecto, lo que remarca la idea de que nada ha cambiado⁵⁹⁷.

Por otra parte, se señala que las familias adineradas del pueblo acuden al teatro de Anderea «con paso tardo y digno, [...] como quien otorga un gran favor», justificando que en el pueblo no tienen más distracciones. La forma en que se describe esa alegría falsa refuerza el vacío espiritual de sus habitantes⁵⁹⁸.

Las apariencias y la hipocresía

La atmósfera de farsa y artificialidad creada por la autora sirve para mostrar la hipocresía de un pequeño pueblo en el que el aburrimiento hace de cualquier novedad una forma de entretenimiento⁵⁹⁹. La llegada de Marco al pueblo desata «palabras, palabras, palabras», como la cita de *Hamlet* que sirve de epígrafe a la novela. La autora señaló que su impulso más fuerte cuando escribió la novela fue denunciar la falsa caridad, ese decir, «esa gran comedia que es a veces el mal llamado “amor al prójimo”». En esta crítica feroz y satírica se percibe «el sarcasmo, casi vengativo, [...] a la hora de presentar una sociedad a todas luces mezquina»⁶⁰⁰.

⁵⁹⁶ PT, 16 y 119.

⁵⁹⁷ AVILA-MERGIL, R., *Análisis estilístico de Pequeño teatro de Ana María Matute*. Universtiy of Texas, 1991, 26-27 y 37.

⁵⁹⁸ CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012, 417, en <http://hdl.handle.net/10366/115589> [26/03/25].

⁵⁹⁹ JONES, M.E.W., *The Literary World of Ana María Matute*, University Press of Kentucky, Lexington 1970, 10.

⁶⁰⁰ VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., *El universo literario de Ana María Matute*, Editorial Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2019, 75.

Por eso Zazu se siente desamparada andando en las casas de la población «gris y mezquina». y Marco habla de «los secos y mezquinos corazones de Oiquixa». Cuando acuden a la fiesta benéfica, Marco anuncia su intención de reírse de «tanta sandez reunida a un tiempo»⁶⁰¹, y cuando va a marcharse del pueblo afirma que se lleva en su maleta «la vanidad, la estupidez, la falsa seguridad de Kale Nagusia»⁶⁰².

Las críticas que los habitantes del pueblo dirigen a Zazu son una manifestación de su hipocresía⁶⁰³. Las tres muchachas con las que esta se encuentra son descritas como «buenas, acechadas por maldades y crueldades monstruosamente pequeñas, atravesadas de palabras [...] rebosantes de maligna inocencia», que se dedican a pasear «desgranando palabras, desgranando pequeñas envidias inocentes, feroces envidias adolescentes, tiernas envidias ignorantes»⁶⁰⁴. Tras la conversación con Zazu, en la que fingen amistad, murmuran sobre ella («No sé cómo puede gustar esa chica. Es fea [...]. ¡Con sus ojos de distinto color y su boca tan grande! ¿Os habéis fijado en sus manos?»). Posteriormente, Matute emplea la imagen de las chicas que pasean «con un airón de chillidos de gaviotas sobre sus cabezas y en sus mismos labios»⁶⁰⁵.

La falsedad también está presente en la relación de Zazu con sus tías Mirentxu y Eskarne⁶⁰⁶ (esta última siempre habla desprendiendo una «sutil moraleja»), que ocultan

⁶⁰¹ PT, 211.

⁶⁰² PT, 245.

⁶⁰³ «Desde hacía tiempo era considerada por las gentes de Kale Nagusia como “el escándalo constante de Oiquixa”. Zazu, en la lengua de todas las viejas solteronas, de las viudas y las huérfanas de los pilotos, en las lenguas ácidas del práctico del puerto y el delegado de la Aduana, en las Epesas lenguas de los tenderos y los almacenistas, en cuyos ojos sorprendía una lujuria retenida y reprobativa. Zazu, en la envidia y la curiosidad de las muchachas vírgenes y castas, en la maligna y escandalizada mirada de las hijas del capitán y del intendente. Zazu sabía, con un amargo desprecio, que, a pesar de todo, nada iba nunca a volver la espalda a la hija de Kepa, el poderoso» (PT, 29).

⁶⁰⁴ PT, 33.

⁶⁰⁵ PT, 58.

⁶⁰⁶ Janet Pérez también examina la caracterización de estas dos mujeres solteras, que refleja un «cierto prejuicio negativo, algo pueblerino, hacia la mujer no casada, como poco simpática, poco atractiva, poco merecedora o interesante». Esta presentación de la soltería sin simpatía y con ciertos rasgos grotescos entra en contradicción con la presentación positiva del rechazo que sienten sus personajes adolescentes hacia el matrimonio y el papel convencional asignado a la mujer como madre y esposa. Para Díaz, esta contradicción se origina entre conflicto entre los anhelos individuales de la mujer y los papeles asignados por la sociedad. (PÉREZ, J., “Variantes del arquetipo femenino en la narrativa de Ana María Matute”, *Letras femeninas* 10. 2 (1984) 35, en <https://www.jstor.org/stable/23022448> [30/03/25]).

lo que piensan⁶⁰⁷. En definitiva, todos los personajes están llenos de «pequeñas envidias y vanidades».

No obstante, la mayor hipocresía se produce en la relación con Ilé Eroriak, a quien los demás personajes instrumentalizan para sus propios fines. Jones define a Ilé como una víctima inocente al que todos acaban abandonando cuando deja de resultarles útil⁶⁰⁸. Como señala Díaz, Matute pone en evidencia la falsedad de la caridad interesada, que se ejerce en busca de un beneficio personal o para mantener una imagen pública⁶⁰⁹.

Asimismo, la caracterización de la novela como una farsa se sustenta en elementos como las risas “huecas”, el llanto sin lágrimas, los sombreros, los ojos de vidrio, el tono patético...⁶¹⁰. Por otro lado, dicha teatralidad se ve reforzada mediante procedimientos escénicos («su rostro parecía iluminado por una luz indefinible») soliloquios exclamativos («Está hoy mi voz como nunca», pensó Marco»).

4.2.2.2 La ambigüedad entre los personajes y las marionetas

En la obra se establece un juego de dobles que abarca a todo el pueblo de Oiquixa, ya que en el teatro de Anderea los personajes están representados, incluido el mismo titiritero. Díaz señala que hay una cierta correspondencia recíproca entre los personajes principales y los muñecos, en la cual el uno adquiere características del otro⁶¹¹. De esta forma, mientras que los personajes se comportan como muñecos, algunos muñecos parecen tener más humanidad que los mismos personajes.

⁶⁰⁷ «Eskarne se detuvo al observar la sonrisa de Zazu. “Impertinente”, pensó, a un tiempo que su hermana Mirentxu se decía: “Odiosa sonrisa”. Cuando se alejaba, Mirentxu estuvo a punto de decir: “¡Descarada!”. Pero una mirada de su hermana Eskarne la hizo enmudecer. Entre ellas dos jamás se había cruzado un abierto reproche hacia la hija de Aránzazu Antía, de tan dulce y pura memoria» (PT, 69).

⁶⁰⁸ «Ilé is the innocent pawn of the two worlds, and as such, is hurt by both: he is finally abandoned by both Marco and the good citizens of Oiquixa, once they realize that he can no longer be of use to them» (JONES, M.E.W., *The Literary World of Ana María Matute*, University Press of Kentucky, Lexington 1970, 12).

⁶⁰⁹ DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, University of North Carolina, New York 1971, 58.

⁶¹⁰ AVILA-MERGIL, R., *Análisis estilístico de Pequeño teatro de Ana María Matute*. Universtiy of Texas, 1991, 21-22.

⁶¹¹ DÍAZ, J., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 19.

La objetualización de los personajes

A lo largo de la obra existen múltiples referencias a las marionetas, entre las que destaca la descripción de los trabajadores del hotel, que son comparados con muñecos dormitando en un cajón hasta que el dueño tira de sus hilos⁶¹². Ilé se refiere a Marco como «un muñeco tonto y loco»⁶¹³, y las tías de Zazu son descritas como «dos marionetas de cartón, viejas, pálidas, inservibles»⁶¹⁴. En relación con Zazu, Anderea señala que: «Colombina es estúpida y falsa. ¡Cuántas veces, Ilé lo hemos visto en el teatro!»⁶¹⁵, estableciendo una relación directa entre el personaje y la marioneta.

Asimismo, Mirentxu es descrita como «una enorme muñeca, monstruosa», que contrasta con las muñecas —delicadas, pálidas, sin brillo— de su infancia⁶¹⁶. Esta imagen aparece posteriormente en el microrrelato *La niña que no estaba en ninguna parte* (*Los niños tontos*, 1956), donde se presenta a una «muñeca, grandota, con mofletes abultados y duros, que no se podían besar», guardada en el armario y oliendo a alcanfor⁶¹⁷.

⁶¹² «Todos parecían disimular un largo bostezo, como si hasta aquel momento hubieran sido muñecos dormitando en el fondo de un cajón, y alguien —el gran Kepa— hubiera tirado bruscamente de sus hilos» (PT, 53).

⁶¹³ PT, 59.

⁶¹⁴ PT, 205.

⁶¹⁵ PT, 46.

⁶¹⁶ «Miren conservaba muñecas, en su casa, en armarios que olían a alcanfor. Miren conservaba muñecas de su infancia, delicadas y palidísimas muñecas de porcelana, con largas cabelleras de pelo humano, sin brillo. Todo estaba cubierto por un polvo especial, un polvo que no se ve, un polvo que es como un perfume viejísimo y desvaído. Miren era una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja. Los ojos de Miren tenían una insistencia untuosa, una fijeza de vidrio. Como aquellos pequeños ojitos azules de las muñecas de porcelana. Aquellos ojos que se cerraban, cuando la muñeca estaba acostada, y que se abrían cuando se incorporaban» (PT, 67-68).

⁶¹⁷ El microrrelato completo, cuya protagonista de «cara arrugada» y «bigudíes en la cabeza» recuerda a Mirentxu, es el siguiente: «Dentro del armario olía a alcanfor, a flores aplastadas, como ceniza en laminillas. A ropa blanca y fría de invierno. Dentro del armario una caja guardaba zapatitos rojos, con borla, de una niña. Al lado, entre papel de seda y naftalina, estaba la muñeca, grandota, con mofletes abultados y duros, que no se podían besar. En los ojos redondos, fijos, de vidrio azul, se reflejaba la lámpara, el techo, la tapa de la caja y, en otro tiempo, las copas de los árboles del parque. La muñeca, los zapatos, eran de la niña. Pero en aquella habitación no se la veía. No estaba en el espejo, sobre la cómoda. Ni en la cara amarilla y arrugada, que se miraba la lengua y se ponía bigudíes en la cabeza. La niña de aquella habitación no había muerto, mas no estaba en ninguna parte» (MATUTE, A.M., *Los niños tontos* (1956), Destino, Barcelona 1992, 51).

En esta línea, Valcárcel señala que el narrador trata a los personajes como «muñecos de guiñol acartonados, fantoches de sí mismos sin saberlo»⁶¹⁸. Esta imagen también es recurrente en *Los Abel* (1948), a través de la descripción de un personaje como un «muñeco desarticulado», y las referencias al «patetismo de muñeco roto y vacío de ojos», o el «triste cansancio de muñeca olvidada».

También existe objetualización en la relación entre Marco y Zazu. El deseo de Marco de poseer a Zazu se materializa en su fantasía de «arrancar» su corazón para conservarlo «en un frasco de alcohol»⁶¹⁹, como se lo confiesa a Ilé Eroriak: «[Su corazón] valía poca cosa, pero yo se lo arranqué». Por otra parte, Zazu también cosifica a Marco al reducirlo a un objeto («Muñeco enfermo. Muñeco estúpido. Caja de mentiras, caja de sueños estúpidos»⁶²⁰).

Las marionetas como amigas

El proceso de humanización de las marionetas se manifiesta a través de la perspectiva de Ilé Eroriak, para quien no existe una distinción clara entre los seres vivos y los objetos. Durante la función teatral, ve «sus lágrimas», y escucha «sus corazones escondidos» y «sus pequeñas vidas misteriosas y vulgares»⁶²¹. Cuando las marionetas son desechadas, Ilé observa de nuevo: «[...] aquellos cuerpecillos desarticulados, con aquellas fantásticas cabezas de madera heridas por sonrisas que se habían convertido, con el tiempo, en muecas llenas de melancolías»⁶²². La relación que mantiene Ilé Eroriak con las marionetas puede equipararse a la que mantiene Quasimodo, el personaje de Víctor

⁶¹⁸ VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., *El universo literario de Ana María Matute*, Editorial Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2019, 76.

⁶¹⁹ «Quiero, antes de morir, darme una pequeña alegría. ¡Zazu, yo quiero arrancar tu corazón! ¡Déjame hacerlo, pequeña hermosa Zazu! Arrancaré tu corazón y lo guardaré en un frasco de alcohol. Lo pondré siempre a mi cabecera, y todos preguntarán: “¿De dónde sacaste ese horrible pedazo de carne?”. Yo diré: “No es un horrible pedazo de carne, es un corazón”. Y te lo habré arrancado a ti, Zazu. Pero mi alegría consiste en que tu corazón me amará, a pesar de saberme un pobre muñeco» (PT, 147).

⁶²⁰ PT, 232.

⁶²¹ PT, 87.

⁶²² PT, 12.

Hugo de *Nuestra señora de París*, cuando habla con las gárgolas de la catedral de Notre Dame, que son las únicas que no lo rechazan⁶²³.

Precisamente por su incapacidad para distinguir la vida del teatro, Ilé Eroriak es el que sufre un mayor desengaño al descubrir la realidad. La última escena, en la que Ilé le cuenta a Anderea lo ocurrido, no solo desvela la mentira de Marco, sino que también es el fin de la infancia de Ilé. La pérdida de la inocencia y de su forma fantasiosa de observar la realidad se evidencia al referirse a sus antiguos amigos como «esos» muñecos. La propuesta de Anderea de aprender a manejar el teatro puede interpretarse como una reafirmación de la vida como una representación, o como una invitación a emplear la ficción como un refugio o una alternativa a la crudeza de la realidad.

La clave fundamental, como afirma Jones, es la reflexión existencial que consigue crear la autora al confundir de forma intencionada los personajes con las marionetas⁶²⁴. Este distanciamiento, que permite que los personajes se observen a sí mismos, facilita la reflexión sobre la finalidad de su vida a través del «pequeño» teatro de Anderea.

4.2.2.3. Los hilos del titiritero

La tercera faceta de este motivo, junto a la del mundo como un teatro y los personajes como marionetas, es la del titiritero y sus hilos. A partir de esta faceta se despliegan dos aspectos de análisis: por un lado, la concepción del titiritero como una entidad creadora o divina, por otro, el nivel de autonomía de los personajes.

El titiritero como un pequeño dios

Anderea es representado como un anciano jorobado y deforme, cuya existencia transcurre rodeada de sus muñecos. Posee un doble en forma de polichinela que, como él,

⁶²³ Sobre el jorobado de Notre Dame, Víctor Hugo escribe que «las demás estatuas, las de los monstruos y demonios no sentían odio hacia Quasimodo. Se le parecían demasiado para ello. [...] Los monstruos eran sus amigos y le guardaban. Por eso se desahogaba largo rato con ellos. Por eso pasaba a veces horas enteras, en cuclillas ante una de esas estatuas, hablando solitariamente con ella» (HUGO, V., *Nuestra señora de París* (1831), Alianza Editorial, Madrid 1980, 174).

⁶²⁴ «The association of the protagonists with the marionettes in the town theater effectively underlines this theme and suggests a magical double reflection of life, systematically confusing the characters and puppets through repeated comparisons» (JONES, M.E.W., *The Literary World of Ana María Matute*, University Press of Kentucky, Lexington 1970, 11).

permanece impassible y sonriente a los acontecimientos que ocurren a su alrededor⁶²⁵. Aunque se presenta como un observador silencioso, el «brillo burlón»⁶²⁶ de su mirada sugiere una distancia irónica que podría delatarlo como el narrador de la historia. En una ocasión, Anderea confiesa que ya sabe las intenciones de Marco de irse del pueblo sin pagar sus deudas. «Pero descuida» añade, «yo no diré nada. [...] Aquí solamente hablan los muñecos»⁶²⁷. Debido a esta postura misteriosa, puede atribuírsele una naturaleza mítica, vinculada con el arquetipo jungiano del «anciano sabio»⁶²⁸.

La ambigüedad de Anderea se manifiesta en las imágenes contradictorias que proyecta de sí mismo. Ante la propuesta de Marco de recorrer el mundo y que su trabajo sea reconocido, se describe a sí mismo como un anciano que solo aspira a ganarse la vida⁶²⁹. No obstante, en otra ocasión, cuando le pregunta por el sentido de sus obras, reconoce su ignorancia puesto que él *también* es un muñeco⁶³⁰.

Para Marco, Anderea convierte el cielo y el mar en «cartulinas», el sol en «una lámpara de petróleo» y las estrellas en «papel de plata»⁶³¹. También es acusado por este de burlarse de los «hombres de madera» que crea:

⁶²⁵ «Solamente había un muñeco que resistía al tiempo, como si fuera eterno, porque nadie sabía cuándo nació y no parecía querer morir. Impasible y sonriente, contemplaba la gloria y la ruina de sus compañeros. El anciano le quería y le cuidaba más que a ninguno, porque era un polichinela jorobado que se parecía a él» (PT, 12).

⁶²⁶ En el fragmento en el que Marco le pregunta sobre la comedia que acaba de representar, Anderea lo mira con «ojillos burlones» y no responde de forma específica a ninguna de sus preguntas (PT, 100).

⁶²⁷ PT, 251.

⁶²⁸ CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012, 384-387, en <http://hdl.handle.net/10366/115589> [26/03/25].

⁶²⁹ «¿Y qué queréis que haga un pobre viejo ignorante como yo? Mi única intención es aprovechar, tal vez, las experiencias que la vida ofrece, convertirlas en un simple cambio de decorado, en un sencillo impulso de los hijos que mueven unos bracitos de madera. Solamente, como sabéis, para poder comer. Soy viejo, pero también me gusta, los domingos, tomar una copita de aguardiente, después de las comidas. ¿Hay algo malo en ello? No concedo a mi arte mucha importancia. Todo eso de la gloria, todo eso de la vida, tan hermoso, que decís, está lejos de mi reuma y mis achaques» (PT, 100-101).

⁶³⁰ PT, 99.

⁶³¹ «Yo conozco un viejo polichinela jorobado que hubiera querido comprar la juventud. [...] Cuando veía el cielo dorado, y el mar violeta, le parecían de cartulina. Comparaba la luz del sol con una lámpara de petróleo, creía que la noche consistía en un pedazo de raso azul y que las estrellas eran de papel de plata» (PT, 123).

¡Ah, mi querido amigo, mi viejo amigo Anderea! He aquí lo que he observado: Creáis hombres de madera, y luego os reís de ellos. Los obligáis a amarse, y os burláis de su amor. No creéis en sus tragedias, y los sacrificáis a ellas. ¡Ah, Dios mío! Bien claro he visto que hacéis de su corazón una caricatura, del mismo modo que sustituís la vida por un trozo de madera⁶³².

Estos diálogos pueden considerarse como una conversación entre la criatura y su creador, al mismo tiempo que sugieren la posibilidad de que nada de lo narrado haya sucedido realmente, como si todo fuese una invención en la mente del viejo titiritero⁶³³.

El titiriteor se configura en *Pequeño teatro* como sujeto ambiguo que oscila entre distintas interpretaciones. En primer lugar, se le puede concebir como un dios en forma de titiritero que dirige el destino de los personajes-marionetas que él mismo ha creado. Sin embargo, no es descartable que sea solo otro personaje más dentro del entramado teatral, similar al viejo polichinela, e igualmente sometido a fuerzas externas. Por último, podría tratarse simplemente de un titiritero anciano que, desde su pequeño teatro, cree estar ejerciendo control sobre su entorno.

La libertad y los hilos

La ambigüedad entre la vida y el teatro sobre la que se articula la obra plantea la pregunta por la libertad. Los personajes son descritos como tipos inmóviles que sufren los avatares de un destino preestablecido, «peleles de no se sabe qué dioses, que intencionadamente no pasan de la categoría de marionetas»⁶³⁴, como señala Redondo Goicoechea.

Esta falta de albedrío se manifiesta, por ejemplo, en la experiencia de enamoramiento de Mirentxu, que se siente «suspendida en el aire, como las muñecas de

⁶³² PT, 99.

⁶³³ DÍAZ, J., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 59.

⁶³⁴ «Desde su propio título, la obra plantea las historias de unos personajes sin libertad, sometidos al destino, al *fatum* de la tragedia griega, pero sin la grandeza de esta. Son pequeños seres, peleles de no se sabe qué dioses, que intencionadamente no pasan de la categoría de marionetas. [...] Sometidos al destino y llenos de vicios y defectos, arrastran unas existencias vacías en las que la esperanza no tiene cabida, y su lucha por la vida se reduce a un sobrevivir sin cambios» (REDONDO GOICOECHEA, A., “La obra narrativa de Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 25).

Anderea, sujeta de unos hilos»⁶³⁵, hasta que ese encantamiento se esfuma. De manera similar, se refleja en la repentina vulnerabilidad de Zazu, descrita como el resultado de una fuerza externa: «Alguien aflojó los hilos que la mantenían tensa, rígida, y su cabeza se dobló»⁶³⁶. En ambos casos, las emociones de los personajes parecen manejadas por hilos invisibles que anulan su voluntad. El único personaje que escapa a este destino es Ilé Eroriak, que tiene «ciertos visos de ser humano y por lo tanto de personaje novelesco»⁶³⁷.

La subtrama que más refleja esta cuestión es la relación tormentosa entre Marco y Zazu, descrita por Redondo Goicoechea como una «historia de amor sin amor»⁶³⁸. Los dos amantes se ven manejados por deseos que no pueden controlar, como revelan las palabras de Marco: «Lo único que yo deseo es besar una vez más a Zazu. Esto es lo único que deseo. Eso es, y voy a hacerlo»⁶³⁹. De igual modo, Zazu actúa de forma contradictoria entre sus pensamientos («aborrezco a este hombre») y su acción de acudir a su encuentro. Su dinámica se asemeja a dos marionetas forzadas a representar una pasión que trasciende su voluntad, como Marco: «Ella te rechaza, y luego sigue tus pasos; ella dice que te odia, y te besa».

El suicidio de Zazu constituye el acto de rebelión definitivo contra el «eterno desencanto»⁶⁴⁰. Ante la imposibilidad de encontrar una salida dentro de las rígidas convenciones sociales, elige la muerte como la forma de liberarse de ellas. De ahí que Riddel considere este acto como «una salida del pequeño teatro de la vida al abismo sin límites del mar y de la vida»⁶⁴¹.

⁶³⁵ PT, 178.

⁶³⁶ PT, 254.

⁶³⁷ REDONDO GOICOECHEA, A., “La obra narrativa de Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 58.

⁶³⁸ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 26.

⁶³⁹ PT, 137.

⁶⁴⁰ PT, 132.

⁶⁴¹ RIDDEL, M. C., *La escritura femenina en la postguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tesis doctoral, Ohio State University, Ohio 1988, 54.

Para García de Nora, la fatalidad de la novela se presenta como inevitable e irresoluble⁶⁴². El crítico considera el sentido final de la obra equívoco y confuso, ya que «si hay que rebelarse, ha de ser casi metafísicamente contra la vida, y sin saber por qué ni para qué; si hay que huir, no se sabe de qué ni a dónde»⁶⁴³. No obstante, quizá sea precisamente en esta aparente falta de respuesta y ausencia de sentido trascendente donde podría residir el mensaje de la obra.

⁶⁴² «El conflicto, así planteado, no tiene solución: ni con el pragmatismo cínico del “sucio gitano ladrón, tramposo, ridículamente soñador”, en perpetua huida de sí mismo y de todo; ni con la ruptura, en el suicidio, de la enamorada adolescente que lo odia y lo desprecia al tiempo que se siente hechizada; ni con la inhibición del viejo filósofo, entre regocijado y amargo, que satiriza el ridículo mundo local a través de los títeres de su “pequeño teatro”» (GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea* (1939 -1967), Gredos, Madrid 1971, 268).

⁶⁴³ GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea* (1939 -1967), Gredos, Madrid 1971, 267.

4.2.3 Análisis intertextual del motivo: *El gran teatro del mundo* (1655), *Las aventuras de Pinocho* (1883) y *Petrushka* (1911)

Como tercer paso de la metodología, se analizan las conexiones intertextuales del motivo en diálogo con los tres hipotextos seleccionados: *El gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, 1655), *Las aventuras de Pinocho* (Carlo Collodi, 1883) y *Petrushka* (Benois y Stravinsky, 1911).

4.2.3.1 El gran y el pequeño teatro del mundo: la presencia del tópico calderoniano

En *Pequeño teatro*, Matute recoge el tópico escenificado por Calderón en 1655. Así como en la obra calderoniana, la vanidad y el egoísmo están presentes en Oíquixa, hasta el punto de especificar que en cada una de las esquinas «hablan risas y lenguas que destilaban largos hilos de maldad»⁶⁴⁴. No obstante, mientras que en el 'gran teatro' se busca obrar bien, en el 'pequeño teatro' matutiano se *finje* obrar bien, y se critica a los que no lo hacen, acusando del pecado desde una posición pecadora. La Ley que se repite en la obra de Calderón («Ama al otro como a ti, y obra bien, que Dios es Dios» [vv. 666-667]), en Matute se ha convertido en «una gran voz implacable», que juzga desde una posición de falsa virtud a los que considera culpables.

En la obra calderoniana se reafirma el carácter transitorio de la existencia al convertirla en una representación teatral, donde lo principal es interpretar correctamente el papel asignado. Por el contrario, en la novela de Matute no hay un fin claro de esa «representación»: sus personajes carecen de una visión trascendente y se hallan en un estado de desorientación existencial, incapaces de otorgar sentido a su propia vida. Esta incompreensión se manifiesta en los pensamientos de Kepa: «Esta vida vacía, cochina vida, asco, ¿quién soy yo?»; «¿Por qué es la vida tan hueca, tan vacía?»⁶⁴⁵. Frente a la concepción calderoniana de la vida como un teatro dotado de orden y finalidad, los

⁶⁴⁴ PT, 26.

⁶⁴⁵ Encontramos este tono pesimista existencial en Matia, protagonista de la trilogía *Los mercaderes*, cuando señala: «Esta madrugada experimento la decepcionante sensación de que el mundo existe, simplemente rueda inane sin clave alguna; cumpliendo sus ciclos con el deshumanizado placer que provoca, por ejemplo, el bostezo de algún dios» (25-26), y en su definición de la vida como «una serie de hechos sin importancia, un conglomerado de banalidades que formen un ancho y desapacible malestar» (MATUTE, A.M., *La trampa* (1969), Destino, Barcelona 1980, 89).

personajes matutianos se enfrentan a una realidad opaca y carente de significado, lo que acentúa su desconcierto ante la existencia⁶⁴⁶.

En la representación calderoniana, los personajes serán juzgados justamente, en contraste con el teatro matutiano, que carece de juicio final. Como afirma la autora: después de la representación «los desmoronados muñecos de Oiquixa —o de cualquier lugar— podrán enfrentarse a su última y más cruda verdad». Esta verdad es la sensación de vivir «una dramática y descomunal tomadura de pelo»⁶⁴⁷. Mientras que en la obra calderoniana lo dramático es un medio para conseguir la propia salvación, en la matutiana se convierte en una salida falsa, incapaz de liberar al individuo de las convenciones sociales.

Al establecer un diálogo entre ambas obras, se evidencia una inversión en los roles del Rico y el Pobre. En la obra de Calderón, el Rico se rige según el tópico del *Carpe Diem* («de nuestra vida gocemos / el rato que la tenemos» [vv. 1166-1167]), mientras que el Pobre se lamenta de su suerte («Es mi papel la aflicción, / es la angustia, es la miseria» [vv. 579-580]). En la obra de Matute, el Rico (Kepa Devar) posee todos los bienes materiales, pero se siente solo y sufre por ello. Por el contrario, el Pobre (Ilé Eroriak), aunque padece el hambre, la desnudez y el desprecio, es el que disfruta más de sus pocos bienes (el mar, las gaviotas, el teatro de Anderea). Calderón resalta la doctrina cristiana respecto a las riquezas y escenifica la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón, cuyos papeles no importan al final de la representación («¡Qué encontrados al morir / el rico y el pobre son!» [vv. 1233-1234]). En la obra de Matute, al contrario que el Rico, Kepa encuentra la desgracia en la tierra.

Aunque los personajes calderonianos no tienen la posibilidad de elegir su papel, sí que conservan el libre albedrío para decidir cómo interpretarlo⁶⁴⁸. En *Pequeño teatro*, los habitantes de Oiquixa se observan a sí mismos como las marionetas de un *pequeño*

⁶⁴⁶ Esta angustia provocada por la falta de transcendencia ha sido estudiada en otros autores del siglo XX como Unamuno, donde la certeza y la concepción existencial del *Theatrum mundi* de Calderón se transforma en una duda angustiosa y, aunque también presenta la inseparabilidad entre la vida y el arte, la ficción y realidad, esta carece de transcendencia (ELIZALDE, I., “La metáfora senequista *theatrum mundi* en Unamuno y Calderón”, *Letras de Deusto* 7 (1977) 23-41).

⁶⁴⁷ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 19.

⁶⁴⁸ En palabras del Autor: «Yo bien pudiera enmendar/ los yerros que viendo estoy; / pero por eso les di/ albedrío superior/ a las pasiones humanas, / por no quitarles la acción/ de merecer con sus obras;/ y así dejo a todos hoy/ hacer libres sus papeles» (vv. 929-937).

teatro, reforzando la impresión de falta de control sobre sus vidas. Los actores de *El gran teatro* adquieren en *Pequeño teatro* el carácter de personajes-marionetas, con la posibilidad metateatral de contemplar su propia representación en un formato reducido, como un reflejo de las dimensiones limitadas de su existencia.

Así, mientras que el Autor calderoniano representa un poder divino, omnisciente y justo, Anderea representa la falta de certezas de una visión carente de transcendencia. De este modo, el drama barroco se seculariza, mostrando un mundo donde la figura divina es suplantada por la de un viejo titiritero jorobado que observa la representación, sin la capacidad de juzgar ni premiar las actuaciones de los muñecos que creó.

El nivel transcendente del auto sacramental se transforma en la novela en la visión de la vida como una representación teatral sin sentido ni salvación, y el 'gran teatro' del mundo se reduce a un 'pequeño teatro' de muñecos llenos de envidias e hipocresías.

4.2.3.2 Un ser humano en un mundo de muñecos: la inversión de *Pinocho*

La intención de Matute al escribir la novela fue crear «un mundo de muñecos y de mentiras» donde, paradójicamente, el único ser de carne y hueso es Ilé Eroriak⁶⁴⁹. Esta inversión de Pinocho —una marioneta sin hilos en un mundo de humanos— convierte a Ilé es el único ser humano en un universo de marionetas (cabe recordar las palabras de Marco a Ilé: «¡Ah, hombre, niño, quisiera ser como tú!»⁶⁵⁰).

Tanto Pinocho como Ilé Eroriak anhelan integrarse en un mundo que los rechaza, pero son incapaces de cumplir con el papel que la sociedad les asigna. En la escena metateatral de ambas obras, los dos protagonistas asisten a un teatro de títeres. Sin embargo, mientras Pinocho es reconocido por sus semejantes, Ilé constata su marginación, puesto «ningún personaje se parecía a Ilé Eroriak. En aquella farsa no había sitio para él»⁶⁵¹.

El paralelismo entre los titiriteros Geppetto y Anderea radica en su papel como artesanos, pero sus figuras se diferencian en la relación que mantienen con sus

⁶⁴⁹ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 15.

⁶⁵⁰ PT, 50.

⁶⁵¹ PT, 97.

«criaturas». Mientras que Geppetto impone a Pinocho un código moral y de conducta, Anderea no le exige nada a Ilé Eroriak. Por el contrario, adopta un rol protector, aconsejándole que no se deje manipular («no debes permitirles que hagan de ti su muñeco»⁶⁵²). Por ello, Ilé considera a Anderea como «su anciano y único amigo», que no solo le da de comer y le proporciona un sitio para dormir, sino que también lo aprecia ([...] era el único capaz de escucharle, sin llamarle loco ni borracho. Aparte Anderea, ¿quién le atendería? ¿A quién podría importar lo que él quería decir?»⁶⁵³).

Ilé se percibe a sí mismo como un objeto defectuoso («Yo soy un pobre muñeco inútil. [...] Yo soy un muñeco que salió mal»⁶⁵⁴). Esta sensación nace de su incapacidad para interpretar su papel en la «farsa» social que le rodea. En este punto, la comparación con Pinocho se invierte irónicamente, ya que mientras que el objetivo de Pinocho es dejar de ser un muñeco para alcanzar su “auténtica” humanidad, la tragedia de Ilé es que su autenticidad humana le impide comportarse como un muñeco en la farsa social.

Por lo tanto, Matute no solo dialoga con el motivo en la obra de Collodi, sino que lo invierte de forma radical: la aspiración de la marioneta por convertirse en niño se transforma en la de un niño que es el único que escapa de ser una marioneta.

Esta inversión del deseo marioneta-niño se encuentra en otros textos de Matute con distintos matices. Por ejemplo, en el microrrelato “El jorobado” (*Los niños tontos*, 1956), un niño anhela convertirse en una marioneta para lograr la atención de su padre titiritero⁶⁵⁵. De forma similar, en el relato “Envidia” (*Historias de la Artámila*, 1961), una criada, después de observar una representación de títeres, pide a los titiriteros ambulantes que la lleven con ella, que «bien lavada y peinada, podía serles como de muñeca». La protagonista envidia todo lo que la marioneta tiene (pelo cuidado, trajes bonitos,

⁶⁵² PT, 46.

⁶⁵³ PT, 24.

⁶⁵⁴ PT, 140.

⁶⁵⁵ El microrrelato, donde aparece la figura de Cristobita —el homólogo de Petrushka en España— es el siguiente: «El niño del guiñol estaba siempre muy triste. Su padre tenía muchas voces, muchos porrazos, muchos gritos distintos, pero el niño estaba triste, con su joroba a cuestras, porque su padre lo escondía dentro de la lona y le traía juguetes y comida cara, en lugar de ponerle una capa roja con cascabeles encima de la corcova, y sacarlo a la boca del teatrillo, con una estaca, para que dijera: «¡Toma, Cristobita, toma, toma!», y que todos se riesen mucho viéndole» (MATUTE, A.M., *Los niños tontos* (1956), Destino, Barcelona 1992, 77).

admiración, atención del público), en contraste con la dureza de su vida⁶⁵⁶. En ambos casos, la existencia como marioneta se presenta como más deseable que su realidad.

4.2.3.3 “Solo era un muñeco”: la presencia de *Petrushka*

La ambigüedad entre seres humanos y marionetas presente en *Pequeño teatro* resuena claramente con el *ballet Petrushka*, donde la marioneta es confundida con un ser humano, para retornar de nuevo a su condición de objeto con su muerte⁶⁵⁷. El personaje matutiano que ejemplifica esta dualidad es Marco, percibido como un «misterioso muñeco de ojos alargados» que se comporta «como un hombre cualquiera»⁶⁵⁸.

La conciencia de Marco sobre su propia fragilidad se manifiesta en su reflexión de que «alguna vez, el hombre se cansa y se cae, hecho pedazos, roto para siempre. Y entonces todos dicen: ¡Oh, Dios mío, si era de cartón!»⁶⁵⁹. Este comentario establece un paralelismo con la escena final del *ballet* en la que Petrushka, después de ser asesinado, es expuesto por el Mago como un simple muñeco.

La misma idea aparece en el microrrelato “El niño que encontró un violín en el granero” (*Los niños tontos*, 1956), en el que un niño mudo cae al suelo. De manera análoga a la escena de la muerte de Petrushka, los demás niños lo rodean:

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.

Corrieron todos a él, rodeándole. Le cogieron. Le tocaron la cara, los cabellos de color de paja, la boca cerrada, los pies y las manos, blandos. [...]

⁶⁵⁶ «[Era] una muñeca preciosa: pelo rubio hasta aquí, y unos trajes... ¡Ay, qué trajes sacaba la muñeca aquella! ¡Mira que en cada escena uno diferente...! Y abanicos, y pulseras [...] ¡Y cómo vivía aquella muñeca, cielo santo! ¡Cómo vivía!» (“Envidia” en MATUTE, A.N.M, *Historias de la Artámila*, Destino, Barcelona, 1961, 151-156).

⁶⁵⁷ En palabras de Fedor Sologub: «And there, lying on a cloth awaiting its final bathing, lies a puppet, worn out and needed by no one, its arms folded as someone has folded them, its legs stretched as someone has stretched them, its eyes closed as someone has closed them—a poor marionette good only for a tragic play!» (WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998, 39).

⁶⁵⁸ PT, 44.

⁶⁵⁹ PT, 84.

—¡Oh! —dijeron todos, con desilusión—. ¡Si no era un niño! ¡Si sólo era un muñeco!⁶⁶⁰

El paralelismo con la obra rusa («¡Si sólo era un muñeco!») es tan explícito que sugiere una influencia directa, reforzado por el hecho de que Matute asistió a representaciones de *Petrushka* en su infancia. Ambas obras comparten un profundo sentimiento de desilusión que acompaña la transformación del personaje en muñeco. La sensación de ser un objeto inútil e inservible se evidencia visualmente en el microrrelato, donde el “muñeco” es abandonado y arrastrado por el perro fuera de la granja (del mismo modo que el muñeco tradicional de *Petrushka* era arrastrado por la nariz por un perro).

La transformación del individuo en un muñeco se observa en otros textos de la autora, como en el relato “No tocar” (*Algunos muchachos*, 1968), en el que una chica se convierte en tótem⁶⁶¹. También en el cuento infantil *El aprendiz* (1960), en el que un viejo avaro, después de reconocer que su aprendiz es un muñeco que recogió de un estercolero («¡Tú eres aquel muñeco!»), presencia cómo vuelve a convertirse en este⁶⁶².

La pérdida del encantamiento es una de las constantes en la narrativa matutiana: se produce un desvelamiento, en la que la ilusión se rompe y la realidad se muestra en su crudeza⁶⁶³. En este sentido, la conversión en un muñeco «hecho pedazos, roto para siempre» es una metáfora del pensamiento de la autora al representar el instante en el que la fantasía se desvanece y la realidad se impone, siempre más decepcionante de lo que se había proyectado en la imaginación.

Finalmente, el siguiente cuadro resume el análisis del motivo del teatro de marionetas, resaltando su universalidad y singularidad:

⁶⁶⁰ MATUTE, A.M., *Los niños tontos* (1956), Destino, Barcelona 1992, 41.

⁶⁶¹ El relato “No tocar” es considerado como uno de los más enigmáticos de la literatura matutiana. Para López, la muchacha protagonista es objetualizada desde el principio de la historia, puesto que no habla y permanece pasiva ante las imposiciones de sus padres. El hecho de que permanezca en silencio puede significar la resistencia del personaje marginado, o la protesta de este frente a las fuerzas que lo dominan; ante la imposibilidad de ser sujeto, su única salida es transformarse en objeto. (LÓPEZ, M. E., “Claudia entre las desvenajadas materias: la voz de Neruda en ‘No tocar’ de Ana María Matute”, *Confluencia* 10.2 (1995) 35–41, en <http://www.jstor.org/stable/27922283> [30/03/25]).

⁶⁶² MATUTE, A.N.M., *El aprendiz* (1960), Destino, Barcelona, 2013.

⁶⁶³ Esta experiencia de desilusión está presente en los finales de otros relatos, como en el de “Los chicos” (*Historias de la Artámila*, 1961), en el que los protagonistas tienen miedo a un grupo de chicos a los que otorgan un aire misterioso y amenazador, pero tras una pelea en la que uno de ellos sale herido y cojeando, la voz narradora confiesa: «Si sólo era un niño. Si era nada más que un niño, como otro cualquiera».

Faceta del motivo	Universalidad	Singularidad
El mundo como un teatro	Tópico <i>theatrum mundi</i> : la necesidad de representar un papel social y el carácter teatral de la vida.	La representación se asocia al hecho de ser adulto, en contraste con la espontaneidad de la niñez.
Los personajes como marionetas	El doble entre la persona real y su réplica como marioneta.	La ambigüedad entre estos dos planos: los personajes se cosifican y las marionetas adquieren rasgos humanos.
El titiritero como dios	La analogía del titiritero como dios que maneja los hilos de sus criaturas.	El titiritero como una figura ambigua: un anciano jorobado que se identifica a sí mismo como un muñeco más.

4.2.4 Conclusiones

El motivo del teatro de marionetas es un elemento fundamental en la primera novela escrita por Ana María Matute a los diecisiete años. La obra, que parte del desencanto de una adolescente que ha vivido la guerra y la posguerra, muestra el inconformismo juvenil hacia la falsedad y la hipocresía. La intención de la autora de combinar lo irreal y lo real para crear una atmósfera de farsa no fue comprendida por los críticos de su época, que señalaron su inverosimilitud y su exceso de subjetividad. No obstante, investigadoras posteriores como Janet Díaz y Riddel resaltaron la eficaz denuncia de la hipocresía a través de esa misma mezcla de farsa y realidad.

Las tres facetas que conforman el motivo del teatro de marionetas en *Pequeño teatro* son la vida como una representación, los individuos como marionetas y el titiritero como un pequeño dios. La obra se articula en torno a la tensión entre los polos de teatro, generando la incertidumbre en los personajes de si están viviendo o representando. Esta impresión teatral se ve agudizada por la monotonía del pueblo y la presión social de cumplir el rol otorgado. Así, frente a la espontaneidad infantil, ser adulto es un teatro en el que hay que mantener las apariencias y, por lo tanto, actuar. No obstante, tras esta máscara subyace una profunda desorientación y nostalgia por el niño que una vez fueron.

La estrategia metateatral permite un juego de espejos en la que los habitantes se ven representados en el teatro de muñecos de Anderea, lo que permite una inversión paradójica de roles: mientras las marionetas parecen adquirir una humanidad de la que carecen los personajes, estos son objetualizados y reducidos a meros títeres movidos por las convenciones sociales.

En el análisis intertextual, se observa la actualización del tópico del *theatrum mundi* escenificado por Calderón de la Barca. El gran escenario simbólico se transforma en un pequeño teatro de muñecos, desprovisto de la grandeza y trascendencia de la cosmovisión barroca. No solo desaparece la dimensión metafísica de la existencia, sino que el imperativo moral de «obrar bien» degenera en la apariencia de la virtud y la condena de quienes no lo hacen. De este modo, la vida como una representación se convierte en una farsa absurda y sin esperanza, destinada al fracaso. En este contexto, el pequeño teatro de Anderea —y, por tanto, la ficción— es el único recurso para salvarse.

La novela de Matute plantea una inversión de *Las aventuras de Pinocho*. Si el personaje de Collodi es una marioneta que vive en un mundo de humanos, Ilé Eroriak es

el único ser humano en un universo de títeres. A pesar de ello, ambos personajes comparten un conflicto existencial similar: su incapacidad de integrarse en una sociedad que les exige ir en contra de su esencia. Esta inversión se explora en otros textos de la autora como “El jorobado” (1956) y “Envidia” (1961), en la que los personajes anhelan convertirse en marionetas.

La presencia de *Petrushka* se manifiesta en la analogía que establece Marco del ser humano como un muñeco que cae «hecho pedazos, roto para siempre». Esta transformación *petrushkiana*, símbolo del desencanto, se refleja en la expresión «¡Si sólo era un muñeco!», que se repite en obras como el microrrelato “El niño que encontró el violín en un granero” (1956) o el cuento *El aprendiz* (1960).

El personaje de Anderea se configura como una figura ambigua, entre lo humano y lo mítico, que reelabora de forma singular los roles de los titiriteros presentes en los hipotextos seleccionados. Por una parte, evoca al Autor calderoniano, como un observador silencioso que observa la representación desde una posición de superioridad. Por otra, aparenta ser un simple titiritero que se gana la vida con su oficio. Asimismo, su preocupación por Ilé Eroriak le otorga un carácter paternal similar al de Geppetto, aunque desprovista del interés económico inicial del personaje de Collodi. De este modo, Anderea es el personaje que contribuye a la ambigüedad entre representación-vida, escenario-pueblo y marionetas-seres humanos que estructura la obra.

El motivo del teatro de marionetas en *Pequeño teatro* muestra un contenido universal expresado de forma original, con la visión de una escritora muy joven que expresa su inconformismo, y donde dialoga y transforma facetas de este mismo motivo presente en tres obras de la literatura universal. Mediante este motivo, la novela transmite de forma simbólica aspectos fundamentales del universo matutiano como la crítica a la hipocresía social, la visión pesimista del ser humano como una marioneta manejada por el destino, y el desencanto representado a través de la transformación de ser humano en un muñeco.

4.3 EL ENGAÑO DEL TITIRITERO: ANÁLISIS DE *FIESTA AL NOROESTE* (1952)

4.3.1 Sobre la obra

Aunque es la cuarta novela escrita por Ana María Matute, fue la segunda que consiguió publicar, al recibir el Premio Café Gijón en 1952. Algunos críticos la consideran «su primera obra maestra»⁶⁶⁴, y la misma autora se refirió a él como «el primer libro por el que se me podría empezar a tomar en cuenta como escritora»⁶⁶⁵, después de una etapa de «infantil asombro y enfurruño adolescente»⁶⁶⁶.

En un artículo publicado en 1952, Matute (que había sufrido recientemente la censura de su obra *Luciérnagas* en 1949, con las dificultades económicas que eso le supuso), señaló un mensaje general de la novela:

Sin que desconozca que en toda creación auténtica va siempre implícito un contenido ideológico, un mensaje, de esto o de aquello, dicho entre líneas. El de mi novela, si alguien se empeña en verlo, no es otro que el mensaje de alguien que cree en la vida y que cree

⁶⁶⁴ Redondo Goicoechea considera *Fiesta al Noroeste* y *Primera memoria* como dos obras que pueden codearse con las mejores de su generación, seguidas de cerca por *Los hijos muertos*. No solo las define como hitos en la trayectoria de la autora, sino también de la época, que evoluciona desde un periodo de guerra hasta un mundo de paz dañado irremediamente por esta (REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 24).

⁶⁶⁵ Es debatible la minusvaloración que realiza la autora de sus primeras dos novelas (posiblemente influida por las críticas que recibió), y prueba de ello es que ambas han tenido múltiples reediciones (la última reedición de *Pequeño teatro* fue con Planeta Bolsillo es de 2011 y publicación digital en 2017, y de *Los Abel* con Austral Editorial en 2014 y publicación digital en 2015). Asimismo, han sido objetos de análisis de investigaciones como las de María del Carmen Riddel (*La escritura femenina en la postguerra española*, 1995), Francisca López Jiménez (*Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, 1995), Rosa Isabel Galdona Pérez (*Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*), Jenny Fraai (*Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femininas de los años cuarenta en España*, 2003), y se siguen realizando estudios sobre ella (véase Rothenburg 2022, Zurdo Gil 2023, Pache 2023).

⁶⁶⁶ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 20.

que la vida debe vivirse con espontaneidad, sin encerrarla en prejuicios que la endurezcan, quitándole la alegría de la sencillez: aun de la misma, y última, sencillez de morir⁶⁶⁷.

Sin embargo, en el prólogo de su obra completa en 1971, es mucho más específica con su intención de mostrar la otra cara del «paternalismo bonachón y sentencioso, de caridad, de justicias bien distribuidas, devociones, hidalguías, honor, amor...», y admite que al escribir el libro «tal vez estaba cometiendo, sin saberlo, el asesinato de la esperanza»⁶⁶⁸.

También lo denominó como su «primera protesta formal»:

[...] lo que me interesa señalar ahora en *Fiesta al Noroeste* es la existencia de una premeditada y ordenada forma de protesta; la autovaloración de la propia rebeldía, y el modo de utilizarla. Todo lo cual, dicho de otro modo, no es otra cosa que confirmar una postura literaria y humana — es difícil separar ambas actitudes. El titubeante camino emprendido desde *Pequeño Teatro*, en *Fiesta al Noroeste* conoce su propósito: un, acaso, desesperado afán por dismantelar, desenmascarar o, al menos, enfrentarse a supuestos valores, de antemano aceptados como irrevocables (y que tanto han amargado y amargan nuestra vida)⁶⁶⁹.

Fue una de las obras más valoradas por la crítica, además de ser traducida al francés (1961), al italiano (1961), al sueco (1964), al noruego (1964), al danés (1965), y al inglés (1997), donde es utilizada como lectura para los estudiantes de lengua española en Estados Unidos.

4.3.1.1 Argumento

La obra comienza con la llegada de Dingo, un titiritero, a la aldea de la que se marchó hace treinta años. Su intención es pasar sin detenerse, pero en el camino atropella a un niño, y es encarcelado. Así, se ve obligado a pedir ayuda a Juan Medinao, el hombre

⁶⁶⁷ MATUTE, A.M., “Autocrítica de *Fiesta al Noroeste*”, *Correo literario* 46 (mayo 1952).

⁶⁶⁸ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*. Destino, Madrid, 1971, 21.

⁶⁶⁹ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*. Destino, Madrid, 1971, 21.

más rico de la comarca, del que fue amigo cuando eran niños, pero al que engañó al marcharse con un grupo de titiritero llevándose el dinero que habían ahorrado juntos. A partir de ese momento, la historia relata la confesión de Juan Medinao a un sacerdote, donde habla de su infancia, el suicidio de su madre y su amor-odio hacia su hermanastro Pablo. El título irónico de la historia no cobra sentido hasta al final, en el que la «fiesta» es realmente el funeral del niño, y el «noroeste» la ubicación del cementerio.

Los personajes tienen rasgos arquetípicos, especialmente Dingo y Pablo Zácara. Juan Medinao es el personaje más complejo, y también el más atormentado de la obra matutiana. Aparece el tema del cainismo entre los dos hermanos, contraponiéndose la sencillez y las ganas de vivir de Pablo Zácara con el resentimiento y la humillación de Juan Medinao⁶⁷⁰. La necesidad de ser amado de Juan Medinao se transforma en odio, hasta el punto de casarse con la novia de su hermanastro, y violar a la madre de este, Salomé.

Persiste una crítica al falso cristianismo, que se hace evidente con la confesión de Juan Medinao. Este, a pesar de sus pecados⁶⁷¹, solo se confiesa de gula y pereza, señalando que al «día siguiente podría ir a comulgar y oír campanas»⁶⁷². Para Redondo Goicoechea, este doble nivel —entre la voz narradora y lo que Juan confiesa— muestra «la maldad que se encierra detrás de su aparente virtud»⁶⁷³.

José Más considera que los temas que configuran la cosmovisión de *Fiesta al Noroeste* son la muerte, la huida, la infancia y el amor-odio⁶⁷⁴. De forma similar, García de Nora señala que Matute estiliza y apura los temas básicos que le obsesionan: la

⁶⁷⁰ El tema de Caín-Abel, alegoría de la Guerra Civil y símbolo de la humanidad que traiciona a su prójimo, está presente en la obra matutiana (novelas como *Los Abel*, *Los hijos muertos* y *Luciérnagas* y relatos como “La ronda”, “Noticias del joven K”, “El maestro”, “Los hermanos”) y ha sido ampliamente estudiado por la crítica (Jones 1968, Abel Fernández 1969, Cai 2012).

⁶⁷¹ En palabras de la autora: «Juan Medinao cumple con todos ellos [los siete pecados], con lamentable consecuencia y puntualidad tan lamentable como patética. Peca, sin la única disculpa que, caritativamente, puede caber al pecado del hombre: el sentirse arrastrado a él, o por una llama de pasión—que puede ser de amor o de odio—, o por un instinto de placer, o por cualquiera de esas llamadas, en fin, que hacen del hombre un coágulo de instintos en independencia de su profunda condición humana. Juan Medinao peca por cristalización de resentimientos: peca sin alegría y sin gracia» (MATUTE, A.M., “Autocrítica de *Fiesta al Noroeste*”, *Correo literario* 46, mayo de 1952).

⁶⁷² FN, 162.

⁶⁷³ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 24.

⁶⁷⁴ MÁZ, J., “Introducción”, en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 24.

incomunicación de las almas, la mezcla oscura de amor y de odio, y el anhelo frustrado de huida⁶⁷⁵.

4.3.1.2 La infancia y la miseria

En esta obra destaca la miseria en la que viven sus personajes, especialmente los niños, que procede de la visión de la pobreza que la autora vio en los veranos que pasaba en Mansilla de la Sierra:

Puede que lo más importante sea el contraste que veía entre la vida que yo vivía y la que vivían los niños del pueblo. Allí me di cuenta de que no todos vivíamos igual. Aquellos niños vivían como podían, iban descalzos, algunos llevaban un imperdible en lugar de un botón. Carecían de todo, hasta de instrucción. Había una escuela, pero en cuanto tenían once años iban al campo a trabajar, a ayudar a sus padres. Existía una pobreza tremenda y eso nos chocaba mucho a mis hermanos y a mí⁶⁷⁶.

En varias ocasiones, subraya la incompreensión que le produjo: «Yo me preguntaba: pero ¿por qué?, ¿por qué estos niños viven así? El mundo no encajaba. Yo no tenía explicación para aquello»⁶⁷⁷. Confesó que, antes de la vivencia traumática de la Guerra Civil, este contraste ya «me alertó, me avisó de que el mundo era otra cosa»⁶⁷⁸. En esta experiencia se origina su preocupación por la desigualdad y la injusticia social, presente en toda su obra. Sobre la realidad de los campesinos, Matute también señala que: «Viéndolo desde aquí uno puede pensar que estaban sometidos a un determinismo, a fuerzas que no podían controlar, que no eran dueños de su vida, pero ellos no se planteaban esas cosas»⁶⁷⁹.

⁶⁷⁵ GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea* (1939 -1967), Gredos, Madrid 1971, 271.

⁶⁷⁶ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 37.

⁶⁷⁷ ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 177.

⁶⁷⁸ ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 183.

⁶⁷⁹ ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 175.

Redondo Goicoechea se refiere a los niños como víctimas de la maldad del mundo que les rodea:

En este relato los niños aparecen claramente como las víctimas de esta situación opresora y sin salida marcada por el *fatum* y por pecados bíblicos, que se rememoran en los nombres de los protagonistas: Salomé, Domingo, Juan o Pablo, y que, en esta ocasión, nos hablan no sólo de cainismo sino también de incesto, homosexualidad encubierta y lujuria⁶⁸⁰.

Para ella, esta protesta social tiene que ver más con la injusticia general de los ricos frente a los pobres que con la injusticia política de los vencedores con los vencidos, que aparecerá más claramente en otras novelas⁶⁸¹. Porque Matute siempre ha mostrado simpatías por «the innocent, the outcast, the unfortunate, the oppressed, and the vanquished»⁶⁸².

José Más, que realiza la introducción a la edición de Cátedra, afirma que el mundo matutiano está atravesado por el «asombro ante lo incomprensible», que es un reflejo inconsciente de la infancia de la autora⁶⁸³.

⁶⁸⁰ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 24.

⁶⁸¹ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 41.

⁶⁸² ANN PORTER, P., “Traslator’s Introduction” en *Celebration at the Northwest*, Ana María Matute, University of Nebraska Press, Lincoln / London 1997, 16.

⁶⁸³ «El asombro se instala en la conciencia un día cualquiera, con cualquier pretexto, cuando la realidad se nos revela en su radical limitación. La injusticia, la fatalidad y el tiempo, en estrecha alianza, señorean y desintegran constantemente el mundo. El fatalismo de Ana María Matute es una fuerza cósmica, formada por tres factores: uno, puramente fisiológico: la herencia; otro, físico: el ambiente; y otro, metafísico: la muerte. La vida es lucha constante con estas fuerzas. [...] Finalmente, la insatisfacción y la rebeldía confluyen en la conciencia de la soledad. Este último paso cierra un proceso que podríamos llamar de ida y vuelta: se ha partido del asombro, activo y transformante —urgido por el ansia de explicación y cambio— y se ha regresado al asombro, pasivo y desesperanzado» (MÁS, J., “La sombra incendiada”, *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 89-90).

4.3.1.3 Espacio y tiempo

Se sitúa en la comarca de la Artámila, lugar ficticio creado por Matute⁶⁸⁴, que hace referencia a unos picos cercanos a Mansilla de la Sierra⁶⁸⁵, donde la autora pasaba los veranos cuando era niña, además de estancia larga por enfermedad a los ocho años. En varias ocasiones, la autora ha afirmado que fue la forma en la que conoció la pobreza y la miseria, lo que influyó enormemente en la dimensión social de su obra:

En parte me inspiraba en personajes de allí, no sé cuáles, veía cómo eran ellos, cómo hablaban, cómo se emocionaban. De niña había jugado con esos niños [...] Me fijaba en sus cosas y me sorprendía la crueldad. Aquella crueldad. La gente cruel. Todos los campesinos lo son. Porque es gente que tiene que estar luchando contra la atmósfera, contra el mundo, el clima, el entorno, contra la tierra misma. [...] Y, también, son gente recelosa, rencorosa y, sobre todo, muy suspicaz, siempre creen que los van a engañar. Pero, por otra parte, también tienen una gran nobleza, una gran bondad. Se notan mucho en ese mundo rural las pasiones, los defectos y también las virtudes⁶⁸⁶.

Matute señala la importancia de lo plástico y lo auditivo —incluidos los silencios— para retratar este mundo rural, porque «esa gente habla poco, hay muchos silencios»⁶⁸⁷.

⁶⁸⁴ En palabras de la autora: «La Artámila como tal no existe, pero sí existe el nombre. Mi familia es oriunda de La Rioja, y mi abuelo tenía una casa y tierras en Mansilla de la Sierra [...]. Al lado de Mansilla, había, y hay todavía, una especie de picos, bueno... no son picos, pero se les llaman los picos de la Artámila, son unas rocas que parecen como columnas muy altas. Y a mí siempre me había llamado la atención, íbamos allí de excursión. Y me gustaba el nombre: Artámilas...» (Citado ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 173).

⁶⁸⁵ En 1960, Mansilla de la Sierra sufrió unas graves inundaciones, hecho al que la autora se ha referido como una metáfora de la «infancia anegada». En el documental *Ana María Matute: Esta es mi tierra* (1999), realizado por la entrada de la autora en Real Academia de la Lengua Española en 1998, aparecen imágenes de este pueblo que tanto influyó en su obra. Sobre la relación entre este lugar y la autora, véase los artículos “La memoria anegada: el regreso a la infancia de Ana María Matute” (Robres Medel, 2007) y “Mansilla de la Sierra en la literatura de Ana María Matute Ausejo” (Belezos, 2014).

⁶⁸⁶ ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 174.

⁶⁸⁷ ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 179.

La Artámila es un espejo que refleja a la España más profunda y pobre. En una correspondencia con Janet Díaz en 1965, la autora confirmó que Mansilla era el lugar donde se situaba sus novelas *Los Abel*, *Fiesta al Noroeste*, *Los hijos muertos*, *Historias de la Artámila*, su libro de memorias *El río*, su relato juvenil *Paulina*, y muchos cuentos de *El tiempo*⁶⁸⁸, además de su libro de relatos *Los niños tontos*, aunque no se especifique ninguna localización⁶⁸⁹.

Para Elena de la Souchère, su traductora al francés, la Artámila es un símbolo de lo cerrado y lo limitado de España, donde la única posibilidad es resignarse a sobrevivir⁶⁹⁰. Yves Berger considera *Fiesta al Noroeste* un libro sobre la brutalidad y la crueldad de los hombres, y Castilla el paisaje de la miseria que nunca cambia⁶⁹¹.

Sobre la ambientación de la novela, la autora señaló:

De *Fiesta al Noroeste* me satisface en cierto modo el clima, el ambiente en que se mueven sus personajes, si la acción sucede en Castilla—y ello se presupone, aunque no se diga de un modo concreto en la novela—no es por un azar cualquiera el que Juan Medinao, Pablo Zácara o Dingo, mueven allí sus íntimas actitudes de hombre—alguna en plenitud de lo histriónico, en ese cerco trágico y áspero del gran «guiñol» que a veces es el cerco de la vida—. Tenía que ser en Castilla la Vieja y, de ella, en su alta montaña, donde dos hermanos dirimiesen las posturas antagónicas del ser y del parecer. Esa Castilla es, aun

⁶⁸⁸ La recopilación *Las Artámilas* (2011) reúne, además de *Fiesta al Noroeste*, catorce relatos de la autora situados en este universo literario y concluye con una entrevista de Mari Paz Ortuño a la autora.

⁶⁸⁹ DÍAZ, J. W., “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”, *Kentucky Romance Quarterly*, 15.2 (1968) 140, en <https://doi.org/10.1080/03648664.1968.9927894> [26/03/25].

⁶⁹⁰ DE LA SOUCHÈRE, E., “Préface”, en *Fête au nord-ouest*, Ana María Matute, Gallimard, Paris 1961, 18.

⁶⁹¹ «Le livre de la brutalité, de la cruauté, de la misère des hommes. De leur faim et de leur mort. C'est aussi un roman plus ambitieux et complexe que le premier. Ici la Castille est présente et de cette province Ana María Matute a voulu faire un pendant à ses personnages. Comme Juan, la Castille ne change pas, jamais, et comme lui même est misérable et tragique. Pour Juan, por Dingo, rien n'est jamais nouveau, tout recommence toujours, ces chemins défoncés, cette boue après la pluie et les enfants qui meurent de faim. Rien ne modifie les paysages ni ne change le destin des êtres. Ana María Matute a écrit le roman du temps qui ne passe pas» (BERGER, Y., “L'Espagne de Ana María Matute,” *La Nouvelle Revue Française* 9 (1961) 901).

hoy, el acervo de un tiempo, de un clima mental, de un modo de ser, donde las pasiones cualesquiera se dan en estado primigenio, como el primer día⁶⁹².

Dividida en la Artámila alta, centro y baja, la novela se sitúa en la última, «la más mísera». Es un lugar con «casuchas medio borradas por los sucios dedos del hambre», y «chopos en hilera que se habían convertido en una sonrisa negra y hueca, como las púas de un peine». Como señala Ann Porter, el clima y el escenario evocan «moods of solitude, gloom, and fear», que nos hablan del estado de ánimo de sus personajes⁶⁹³. Para Jones, tanto la atmósfera de ansiedad, la tensión sostenida a lo largo de la obra y la deformación expresionista del paisaje son proyecciones del atormentado estado anímico de Juan Medinao⁶⁹⁴.

A pesar de la ausencia de marcas temporales, Valcárcel lo sitúa en las primeras décadas del siglo XX, por detalles como los reales de plata o el hecho de que Juan Medinao sea el único que tiene luz eléctrica en su casa⁶⁹⁵.

La Artámila es el escenario de una tragedia que está marcado por la maldad de las cosas ocurridas⁶⁹⁶. Como señala Redondo Goicoechea, la economía de la narración está al servicio de una organización espacio-temporal: un acontecimiento —el atropello de un niño—, sirve de desencadenante de historias del pasado que explican la situación actual. Sin embargo, en el presente no ocurre prácticamente nada y la historia termina con el funeral, lo que supone «no sólo la inexistencia del futuro, que no es más que un reiterativo presente, sino la imposibilidad de un presente feliz ya que está marcado por hechos terribles del pasado que han cerrado toda posibilidad de mejora»⁶⁹⁷. Estos hechos son una

⁶⁹² MATUTE, A.M., “Autocrítica de *Fiesta al Noroeste*”, *Correo literario* 46 (mayo 1952).

⁶⁹³ ANN PORTER, P., “Traslator’s Introduction” en *Celebration at the Northwest*, Ana María Matute, University of Nebraska Press, Lincoln / London 1997, 12.

⁶⁹⁴ JONES, M.E.W., *The Literary World of Ana María Matute*, University Press of Kentucky, Lexington 1970, 11.

⁶⁹⁵ VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., *El universo literario de Ana María Matute*, Editorial Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2019, 63.

⁶⁹⁶ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 23.

⁶⁹⁷ REDONDO GOICOECHEA, A., “La obra narrativa de Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 61.

metáfora de la Guerra Civil, que ha marcado la vida de los personajes negándoles el presente y el futuro.

4.3.1.4 Recepción y crítica

Desde su publicación, a diferencia de *Los Abel* y *Pequeño teatro*, la obra tuvo buena acogida y fue una de las mejor valoradas por los críticos. Entre las reseñas de la época, se encuentra la de Ricardo Gullón en *Ínsula*, que considera *Fiesta al Noroeste* como una «ficción agria y hermosa», y a Matute una de las autoras dignas de figurar entre los mejores representantes de la joven novelística española:

No es corriente hallar una prosa tan personal y acentuada; una prosa con señales de vibración interior, de un debate arriscado y un espíritu inconformista que para comunicar rehúye los lugares comunes del lenguaje, como rehúye los tópicos y los convencionalismos en la organización del relato. [...] Ana María Matute tiene una manera personal de escribir, valiosa porque corresponde a una visión igualmente personal: describe vigorosamente, con elipsis aventuras y una patente violencia adecuada para la expresión del paisaje y el paisanaje de sus relatos⁶⁹⁸.

En otra reseña, Gracia Ifach destaca su fuerza expresiva y afirma que lo mejor son sus primeras magistrales páginas, «de una belleza patética incomparable». Critica el exceso de tinte sombrío, que vuelve la atmósfera asfixiante hasta la angustia⁶⁹⁹. José Julio Perlado también señala su «cuidada elaboración estilística» y su ritmo que se desliza hasta la última página⁷⁰⁰.

La postura de José María Castellet es más crítica, y hace referencia a lo que él considera un abuso de metáforas:

⁶⁹⁸ GULLÓN, R., “Fiesta al Noroeste”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 91 (15 de julio de 1953).

⁶⁹⁹ IFACH, M.D.G., “Cuatro libros de mujeres”, *Verbo* 28 (1953) 32-36.

⁷⁰⁰ PERLADO, J. J., “Fiesta al Noroeste”, *La Estafeta Literaria* 168 (1 de mayo de 1959) 11.

[Su prosa] es tan brillante como peligrosa. Y su peligro estriba precisamente en esa brillantez, en esa facilidad para las metáforas que la lleva a usar y abusar de ellas. ¿Hasta qué punto podrá aguantar la autora la gravedad de su prosa?, es la primera pregunta que se formula el lector avisado. Para formularse, en seguida, otra, que más o menos podría expresarse así: ¿A dónde la conducirá ese tipo de prosa, cuando la novela de nuestro tiempo la ha abandonado en beneficio de una prosa directa y sobria que se ocupa sólo de narrar lo más objetivamente posible la acción?⁷⁰¹

Desde su perspectiva, si la autora renunciase a lo efectista de sus libros, surgiría «más poderosa y más viva aún esa estupenda fibra de novelista —de novelista de verdad— que revelan sus obras».

Juan Luis Alborg, que había sido muy crítico con las novelas anteriores de la autora, en esta ocasión resalta su estilo personal y considera la abundancia de imágenes como una virtud:

Todo en esta pequeña novela responde a un determinado y personal estilo: personas, cosas y paisaje están, si se quiere, deformados, estirados, violentados, pero todos a una misma escala, perfectamente coherente y sostenida desde el comienzo hasta el final. [...] Sus imágenes —abundantes— son a veces arriesgadas y caprichosas, pero hasta en su misma arbitrariedad, tan acorde con el conjunto, contribuyen eficazmente al resultado plástico, poderosamente vivo, del novelesco retablo⁷⁰².

García de Nora la considera su «obra culminante» destacando su concisión y su capacidad de contar una historia en la que hay «brutalidad, muerte, traición, suicidio, incesto, envidia, avaricia... y confesión». Como objeción —más moral que estética, como él mismo admite— señala su nihilismo, su «desconfianza casi sistemática en el hombre»⁷⁰³.

⁷⁰¹ CASTELLET. J.M., “Cuatro novelas con problemas”, *Laye* 23 (Julio-Junio 1953) 120-121.

⁷⁰² ALBORG, J. L., *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid 1962, 194.

⁷⁰³ GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Gredos, Madrid 1971, 271-272.

Para Margaret Jones, la obra trata sobre el conflicto interior de Juan Medinao⁷⁰⁴, y Janet Díaz destaca la extrema soledad e incomunicación de sus personajes, que hace pensar en *Fiesta al Noroeste* como una especie de fábula existencialista⁷⁰⁵. Para Redondo Goicoechea, presenta «individuos algo más complejos que actúan de una forma dura e inmisericorde en un tiempo y en un mundo duro e inmisericorde»⁷⁰⁶.

En la edición de Cátedra, José Más escribe en la introducción:

El estilo de *Fiesta al Noroeste* es sugerente y plástico, armonioso y denso, precioso y preciso. De la atmósfera onírica, prieta de dramatismo, que preside los actos y las impresiones del protagonista, brotan las imágenes, fulgurantes, variadas, incontenibles; de hechura barroca, unas, de corte expresionista, otras; y los procedimientos irracionales como el símbolo, el desplazamiento calificativo, la sinestesia y la superposición temporal. Todo ello, aliándose y fundiéndose al arte impresionista de las sensaciones, da un precipitado estético peculiarísimo, rico de contrastes y matices, abarcador.⁷⁰⁷

Más realiza un estudio detallado sobre las imágenes de la novela, clasificándolas en deshumanizadoras (cuando el nombre se animaliza o cosifica debido a la crueldad, el rencor o la impotencia), personificadoras (cuando los elementos se convierten en personas), intensificadoras, sinestésicas y metamorfoseadoras, además de los símiles verbales y las imágenes visionarias.

Phoebe Ann Porter, traductora de la obra al inglés, señala «the grand guignol aspect of life» y destaca la abundancia de imágenes y la riqueza de expresiones metafóricas⁷⁰⁸. Elena de la Souchère, en el prefacio de la traducción al francés, también

⁷⁰⁴ JONES, M.E.W., “Antipathetic Fallacy: the Hostile World of Ana María Matute’s Novels”, *Kentucky Foreign Language Quartely* 13 (1967) 7, en <https://doi.org/10.1080/00230332.1966.9927710> [25/03/2025].

⁷⁰⁵ WINECOFF, J., “Style and Solitude in the Works of Ana María Matute”, *Hispania* 49.1 (1966) 64, en <https://www.jstor.org/stable/337070> [26/03/25]. Esta crítica, que en este artículo utiliza el nombre de Janet Winecoff, es la misma persona a la que nos referimos en el texto como Janet Díaz.

⁷⁰⁶ REDONDO GOICOECHEA, A., “La narrativa de Ana María Matute” en *Mujeres Novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Marina Villalba Álvarez (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2000, 55.

⁷⁰⁷ MÁS, J., “Introducción”, en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 32.

⁷⁰⁸ «Celebration contains most of Matute's characteristic stylistic traits, such as strikingly original imagery. Repetition, synaesthesia, personification, and oxymoron create a lyrical style not to be mistaken for that of

se refiere a esta abundancia de líneas, colores, sonidos, gestos y olores que reemplazan el análisis psicológico clásico, para reflejar el ambiente y el estado mental de los personajes⁷⁰⁹.

Los colores predominantes de la obra son el rojo y el negro, asociados a la pasión y la violencia en el primer caso, y a la muerte y la melancolía en el segundo⁷¹⁰. El uso del color se ha relacionado con las pinturas expresionistas de José Gutiérrez Solana (Alborg 1962, Díaz 1968). Díaz señala que el uso de color no es realista en su mayor parte, puesto que principalmente busca evocar una sensación o impresión de la realidad. «The language by itself is enough to call to mind an existentialist vision of the radical solitude of the individual»⁷¹¹.

Robert Spires señala la diferencia del protagonista múltiple y el narrador objetivista de *La colmena* (1951) frente al protagonista central y la representación poética de *Fiesta al Noroeste* (1952). Sin embargo, afirma que ambas obras expresan la misma actitud generacional: «la necesidad de trascender el mundo estancado para dar un sentido a la existencia humana»⁷¹². Sostiene que el lector es capaz de experimentar la misma enajenación de los personajes debido a la distancia emocional creada entre el lector implícito y el personaje. Así, aunque el lector no puede identificarse plenamente con el personaje, sí que participa de su angustia y su malestar a través de las imágenes descritas.

Ernest Rehder considera *Fiesta al Noroeste* como la historia de unas figuras arquetípicas que actúan en un ambiente lunar, casi lorquiano⁷¹³. También algunos críticos

any other contemporary Spanish novelist» (ANN PORTER, P., “Traslator’s Introduction” en *Celebration at the Northwest*, Ana María Matute, University of Nebraska Press, Lincoln / London 1997, 12).

⁷⁰⁹ DE LA SOUCHÈRE, E., “Préface”, en *Fête au nord-ouest*, Ana María Matute, Gallimard, Paris 1961, 32.

⁷¹⁰ BERRETTINI, C., “Ana María Matute, la novelista pintora”, *Cuadernos hispanoamericanos* 48 (1961) 405-412.

⁷¹¹ Sobre el lenguaje: «Among the most frequent adjectives are those expressing concepts such as solitude, loneliness, and alienation. Others express harsh, violent qualities, gloom and mystery, hostility, misery, desperation, malevolence, and fear. There is an almost overpowering accumulation of literal and figurative references to death, burial, tragedy, blood, hate, tears, cruelty, humiliation, futility, impotence, and most insistently, solitude» (DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 104).

⁷¹² SPIRES, Robert C., “Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*” en *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Cupsa, Madrid 1978, 131.

⁷¹³ REHDER, E., “Ecos de Nietzsche en la novela española de posguerra: *La colmena*, *Fiesta al noroeste* y *Tiempo de silencio*”, *Romance Notes* 27.2 (1986) 115, en <https://www.jstor.org/stable/43800839> [30/03/25].

han identificado ecos de Machado, Unamuno y Pérez de Ayala (Más 1994 y Sobejano 2005).

4.3.1.5 Estado de la cuestión de la obra

Sobre los estudios realizados sobre la novela, destacan los que investigan el lenguaje y el estilo (Más 1983 y 1994), el papel lector implícito (Spires 1978), y los rasgos tremendistas de la obra (Busetle 1970). Esta novela también ha formado parte de estudios de la obra matutiana que se centran en la crítica social (Spencer 1960), la infancia (Lavergén 1965, Cannon 1972, Flores-Jenkins 1975, Cai 2012), la traición (Alvis 1976), los arquetipos (Coffey 2002) y la soledad (Pérez 1966).

De los estudios que se han realizado a nivel intertextual destacan los que exploran las referencias bíblicas (Jones 1968 y Abel Fernández 1969), y los que la seleccionan como representativa de la narrativa de la época. Es el caso de Ernest Rehder (1986), que busca los “ecos” nietzscheanos junto con otras dos novelas de posguerra, (*La colmena* de Camilo José Cela y *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos). Asimismo, Cherie Meachan (1983) realiza un análisis comparativo con otras tres obras (*Abel Sanchel* de Miguel de Unamuno, *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela), observando la evolución y significado del personaje principal o héroe.

Cabe destacar el artículo realizado por Jerez Farrán que examina la presencia intertextual de “El grito” de Munch. De este modo, explora cómo la percepción de realidad de Matute posee afinidades con el expresionismo alemán, tanto en sus descripciones plásticas como en la recreación subjetiva de la realidad, convirtiendo la distorsión en su premisa principal. Para Jerez Farrán, la presencia del cuadro expresionista resuena en los gritos de los personajes, de forma que Matute «reproduce verbalmente la obra de Munch de manera tan prominente que su presencia incluso llega a condicionar gran parte de la técnica y la temática de la novela»⁷¹⁴.

Junto a estas perspectivas, la exploración del motivo del teatro de marionetas en *Fiesta al Noroeste*, poniéndola en diálogo con este mismo motivo en dos obras de

⁷¹⁴ FARRÁN, C. J., “La presencia intertextual de “El Grito” de Munch en *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *Revista Hispánica Moderna* 43.2 (1990) 218, en <https://www.jstor.org/stable/30203268> [30/03/25].

Cervantes —el episodio del retablo de Maese Pedro de la segunda parte de *El Quijote* (1605) y el entremés *El retablo de las maravillas* (1615)— contribuirá a mostrar la riqueza simbólica e intertextual de la obra matutiana.

4.3.2 Análisis del motivo del teatro de marionetas en *Fiesta al noreste* (1952)

En esta segunda novela, el motivo del teatro de marionetas se articula fundamentalmente en torno a la figura del titiritero errante, que para Matute representaba al forastero que traía «el sueño, la irrealidad, la fascinación» a la vida cotidiana⁷¹⁵. Las tres facetas identificadas son: el deseo de evasión, simbolizado con el carro del titiritero, el engaño representado por las caretas, y la fiesta carnavalesca y mortuoria que da título a la obra.

4.3.2.1 El deseo de evasión

La crítica ha señalado la recurrencia del deseo de evasión o de huida en la obra matutiana, a través del «tema [...] de las máscaras, el titiritero o el circo»⁷¹⁶. Este anhelo de escapar se interpreta como una respuesta de la autora a la insatisfacción con el mundo contemporáneo y la realidad de la España franquista⁷¹⁷.

José Más identifica cuatro facetas diferentes de la huida: a) la huida física, en ocasiones debido a la guerra (como en *Los hijos muertos*, *Luciérnagas*, pero también en los cuentos infantiles *Carnavalito* y *Caballito Loco*), b) la evasión metafísica refugiándose en Dios, c) la evasión imaginativa, inventándose otro mundo, y d) la evasión por abulia, dejándose morir como el protagonista de “No hacer nada”⁷¹⁸.

En esta novela, el anhelo de evasión a través de dos caminos, encarnados por Dingo y Juan Medinao. Por una parte, Dingo representa la huida física al unirse a los

⁷¹⁵ Cuando Mari Paz Ortuño le preguntó a la autora por su fascinación por los personajes nómadas, esta respondió: «Los titiriteros, los alambreadores, los vendedores eran forasteros. Venían de fuera. Venían y pasaban, eran el sueño, la irrealidad, la fascinación. Entonces nadie leía ni iba al cine ni, por supuesto, había televisión. El pasto espiritual (risas) se lo daba esa gente. Y luego las gentes de allí se acordaban de ellos, y contaban y repetían historias que habían oído...» (ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 175).

⁷¹⁶ FLORES-JENKINS, R., “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”, *Explicación de textos literarios* 3.2 (1975) 186.

⁷¹⁷ ANTONI TESSIER, A., “À la recherche de l'enfance perdue. La réécriture des contes de fées chez Ana María Matute ou la fuite illusoire vers un Ailleurs nostalgique”, *Cahiers d'études romanes* 23 (2011) 141-165, en <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.746> [26/03/25].

⁷¹⁸ (MÁS, J., “La sombra incendiada”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), *Compás de letras*. Editorial Complutense, Madrid 1994, 97-98).

titiriteros, y Juana Medinao la metafísica al permanecer en la Artámila y refugiarse en la religión. Sin embargo, la visión pesimista de Matute se manifiesta en el desenlace, ya que ambos personajes fracasan en su propósito.

La huida de Dingo y el carro de comediante

Ser titiritero es la vía de Dingo para escapar de la vida de la aldea, lo que conecta con el anhelo de ciertos personajes de *Pequeño teatro*⁷¹⁹. En su caso, el trabajo del campo y la violencia de su padre alimentan ese deseo («Me voy a marchar... Me voy a escapar de aquí y nunca volveré»). A diferencia de la mayoría de los protagonistas matutianos, cuya huida se limita al marco del pensamiento, Dingo es uno de los pocos que sí la lleva a cabo⁷²⁰.

Los títeres que Dingo fabrica en su niñez son una proyección de su deseo, que se ve confrontado con el episodio en el que un carro de comediantes pasa por el pueblo sin detenerse:

El carro estaba ya entrando. En el pescante, vieron a un hombre con grandes bigotes negros, de cara malhumorada, y un muchacho. Los niños corrieron hacia él, dando gritos, y entonces el hombre, con una voz de trueno, dijo:

—¡Fuera! ¡Fuera!

Pedía paso, porque no tenía intención de quedarse en la Baja Artámila. Iban a atravesar la aldea, a dejarla atrás con sus niños huidizos e impacientes. Pero los niños no entendían, y se quedaban quietos, en grupo, entorpeciendo su marcha. Entonces, el hombre lanzó el látigo sobre sus cabezas y los dispersó.

Con voz plañidera y desilusionada, aún le gritaba alguno: «¡Quédese! ¡Quédese!».

—Se van... —dijo Dingo.

Sus hombros tenían ahora un contorno vencido, de pueril desesperanza. Era como si los titiriteros se le llevaran la mitad de su vida. También los otros niños aparecían abatidos,

⁷¹⁹ Véase las palabras de Marco en *Pequeño teatro*, que también va detrás de algo que no alcanza: «La vida es otra cosa, que anda huyendo, delante de mí», «Hay una vida, es indudable. En alguna parte, andará escondida la vida.» [...] «Pero hay una vida. Tiene que estar en alguna parte, esperándonos. Yo creo que algún día...» (PT, 34).

⁷²⁰ CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012, 230, en <http://hdl.handle.net/10366/115589> [26/03/25].

con una amargura precoz y un tanto cansada. Pero ninguno miraba marchar el carro con los ojos de Dingo, aquellos ojos separados y suplicantes⁷²¹.

En esta escena se observa el contraste entre el deseo de los niños («¡Quédese, quédese!») y la brutalidad del titiritero («¡Fuera, fuera!»). Cuando el carro del comediante desaparece, se hace patente lo ilusorio de sus muñecos, de ahí que lo percibe como «si los titiriteros se le llevarán la mitad de su vida».

Treinta años después, la intención de Dingo, convertido en titiritero, es la misma: pasar de largo sin detenerse en la Baja Artámila. «Era preciso pasar de prisa por Artámila, donde la gente no está para dramas en verso. Al otro lado [...], Dingo podría nuevamente arrastrar su fiesta». Se presenta con un carro pintado como «una enorme risa de siete colores», un mudo que toca el tambor y tres perros amaestrados⁷²². La imagen sinestésica del carro que «rumoreaba sus once mil ruidos quemados»⁷²³, que indica un vehículo a punto de desarticularse por los kilómetros recorridos y el paso del tiempo.

Sin embargo, su objetivo se frustra cuando atropella a un niño echándole encima «toda su vida vieja y mal pintada». La precipitación de Dingo, en su afán de atravesar la Artámila lo más rápido posible, desencadena el accidente. Janet Díaz considera la descripción de este como un buen ejemplo de la combinación entre lo poético y lo grotesco del estilo de la autora⁷²⁴, mientras que para Jones, la humanización de la

⁷²¹ MATUTE, A.N.M, *Fiesta al Noroeste*, Cátedra, Madrid 1994, 132. En lo sucesivo haremos referencia a la obra *Fiesta al Noroeste* con las siglas FN.

⁷²² En *Pequeño teatro*, Matute ya había hecho referencia a un titiritero ambulante, Perico Txiki, que llega al pueblo con un «carro pintarrajeado, para exhibir en la plaza alta sus habilidades de acróbata, que eran su medio de vida», y se casa con Patxika, a la que abandona varias veces, «nostálgico de su vida errante», hasta su ruptura definitiva (PT, 200-201).

⁷²³ También hace referencia a la aliteración de / r/ y de / t/, que reproduce fielmente el chirrido de las ruedas y el golpeteo de las tablas, además de el epíteto «quemados», que subraya la realidad sonora del carro (MÁS, J., «Introducción», en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 39).

⁷²⁴ Así, en la frase de «un tierno y fresco crujir de huesos es las ruedas», se presiente el horror de lo que acaba de suceder. El tono poético se refleja en la descripción del niño «como sorprendido de amapolas» y en las nubes reflejada en los ojos de Dingo, que a su vez contrasta con los elementos grotescos, con los perros aullando y el mudo «con un hilo de saliva pendiente de los labios» (WINECOFF, J., «Style and Solitude in the Works of Ana María Matute», *Hispania* 49.1 (1966) 64, en <https://www.jstor.org/stable/337070> [26/03/25]).

naturaleza como un ser maligno que observa los sucesos refuerza el fatalismo y el pesimismo de la obra⁷²⁵.

Al coger al niño en brazos, Dingo señala que «se ha roto», como si fuese un muñeco⁷²⁶, y más tarde el alguacil anuncia que un saltimbanqui ha partido en dos a un niño. Mientras tanto, los perros y el mudo observan a Dingo, lo que resalta el aspecto teatral de la escena⁷²⁷. El mudo, como otros personajes de Matute que carecen de voz, tiene un instrumento que la suple (como Yungo y su guitarra en *El saltamontes verde*, y el niño mudo que toca el violín en *Los niños tontos*). Para Díaz, este personaje intensifica la sensación de soledad y enajenación de Dingo⁷²⁸.

La posibilidad de Dingo de seguir su camino y realizar una segunda huida — treinta años después de la primera— se ve frustrada definitivamente por su carro, que se precipita «sin freno ni gobierno» hasta el centro de la aldea. Como símbolo del destino ineludible y con una gran ironía trágica, el vehículo que representaba su evasión es el mismo que sella su condena: al atropellar al niño, Dingo queda atrapado en el lugar al que nunca quiso volver.

⁷²⁵ JONES, M.E.W., “Antipathetic Fallacy: the Hostile World of Ana María Matute’s Novels”, *Kentucky Foreign Language Quartely* 13 (1967) 8, en <https://doi.org/10.1080/00230332.1966.9927710> [25/03/2025].

⁷²⁶ En palabras de Jose Más: «El niño atropellado viene a ser, por tanto, como un yo exfuturo de Dingo, el cual creció y vivió, por lo que para realizar esa segunda posibilidad de su destino —posibilidad imposible desde un punto de vista lógico, pues no se puede vivir y morir a un tiempo— necesita de la existencia de otro personaje» (MÁS, J., “Introducción”, en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 26).

⁷²⁷ «Entonces, el mudo tuvo un acceso de miedo. Era un pobre estúpido, con el alma infectada de pantomimas. Emitió un ruido ronco y se puso a gesticular, con los ojos en blanco: «Muerto el chico —decía—. Muerto... Te colgarán de un palo». Y sacaba la lengua. A Dingo le pesaba en los brazos el cuerpo del niño. «Te colgarán y te...» El idiota dio un brusco respingo, con los brazos abiertos, y cayó al suelo. Llevaba su tambor al cuello y al caer sonó largamente: como si en el vientre guardara escondida toda la voz que a su dueño le faltaba» (FN, 83).

⁷²⁸ «Just as Dingo lives in his world apart, so also does his poor mute assistant who symbolizes a general inability to communicate. The mute's mental retardation increases his isolation and the strangeness of his world, a hostile world not of his choosing and beyond his control» (WINECOFF, J., “Style and Solitude in the Works of Ana María Matute”, *Hispania* 49.1 (1966) 64, en <https://www.jstor.org/stable/337070> [26/03/25]).

Desde esta primera escena, se muestra «the impossibility of escaping from miserable reality into fantasy»⁷²⁹. El mismo Dingo reconoce su fracaso y fantasea con su propia muerte, otra de las vías de evasión de la obra matutiana:

Allí, un hombre con diez mentiras, qué poco podía ya. [...] Qué inútil resulta todo al fin. Los huidos, los que se quedan, los que se pintan la cara: ¡Ah, si en aquel tiempo, cuando aún era niño y descalzo, le hubiera arrollado también un carro de colores...! Si le hubiera abrazado la tierra. Abrazado, toda roja, los costados, la frente, la boca que tenía sed⁷³⁰. El niño que llevaba ahora en brazos tal vez era él mismo. ¿Cómo podría eludir su propio entierro...? Nadie. Nadie puede. «Los niños que no mueren, ¿dónde andarán?» Allí, pues, estaba su paisaje. Inalterable y duro, rodeando todos sus disfraces, burlándose de sus siete colores⁷³¹.

Al regresar al mismo punto de partida, se produce una parálisis temporal: «Igual. Todo igual. [...] los mismos niños, con las mismas pisadas y la misma sed. Las mismas casas míseras, el mismo arado bajo el cielo, la misma muerte al Noroeste». La rueda desprendida del carro que sigue girando mágicamente al día siguiente, al igual que el columpio se balancea sin impulso, representa el paso del tiempo a pesar de la tragedia humana.

Cabe destacar otros textos de Matute en los que los titiriteros simbolizan la huida, como el relato “Envidia” (*Historias de la Artámila*, 1961), mencionado en el análisis anterior, y “Navidad para Carnavalito”⁷³² (*La Virgen de Antioquía y otros relatos*, 1990), en el que un niño huérfano sueña con irse con el circo. Carnavalito afirma que es hijo de Don Payaso y Doña Payasa, «que iban de pueblo en pueblo, con un oso grande, una escalera blanca, un violín y un látigo de cascabeles», y espera impaciente que el circo llegue a la ciudad. Sin embargo, cuando esto sucede, Carnavalito acude demasiado tarde, y se encuentra la plaza vacía (él, que pensaba que «estarían Don Payaso y Doña Payasa,

⁷²⁹ ANN PORTER, P., “Traslator’s Introduction” en *Celebration at the Northwest*, Ana María Matute, University of Nebraska Press, Lincoln / London 1997, 11.

⁷³⁰ Véase la similitud de la tierra y la sed con los protagonistas de “La niña fea”, que es acogida por la tierra «con su aroma escondido», y de la “La sed y el niño”, que muere al no encontrar agua para beber (ambos pertenecientes a *Los niños tontos*, 1956).

⁷³¹ FN, 85.

⁷³² El protagonista lleva el mismo nombre que el cuento infantil *Carnavalito* (publicado en 1972) que es una historia diferente.

sentados sobre una maleta, esperándole»⁷³³). No solo el encuentro no tiene lugar y la ilusión se desvanece, sino que conduce al fallecimiento del niño, que aparece al día siguiente muerto de frío.

La huida frustrada también se manifiesta en el relato “El incendio” (*Historias de la Artámila*, 1961), en el que un muchacho se enamora de una de las actrices del grupo de cómicos ambulantes, y esa noche quema sus carros para evitar que al día siguiente se vayan «de aquel mundo que ni los cómicos podían soportar más de una noche»⁷³⁴. En todos los casos, el circo y los titiriteros simboliza la esperanza de huir y, al mismo tiempo, confirman su imposibilidad.

La no-huida de Juan Medinao

El contraste de Dingo es Juan Medinao, que es descrito con una cabeza muy grande, un cuerpo casi raquíptico y las piernas torcidas. Cuando son niños, Dingo le ofrece su amistad, pero es una relación interesada con el objetivo de conseguir sus monedas de plata.

Juan Medinao escucha los proyectos de huida de su amigo⁷³⁵, aunque la considera imposible:

En realidad, la huida no le interesaba a él del mismo modo que a Dingo. Lo que deseaba era su amistad, los proyectos de su fantasía absurda, la confianza de sus secretos. Tenerlo allí o fuera de allí, le era indiferente. Había de sentir próximas sus caretas, sus mentiras, que le subían a la cabeza como vino y le adormecían para todo lo demás. [...] Secretamente, siempre lo creyó un imposible. Pero era tan hermoso oír a Dingo, el

⁷³³ Cabe destacar la mirada de compasión de la narradora, que entre paréntesis —un procedimiento que Matute usa en otras ocasiones, como en la trilogía *Los mercaderes*— exclama: «(Ay, Don Payaso y Doña Payasa: ¿cómo pudisteis olvidar en la cuneta al pobre Carnavalito, junto al baúl de su memoria de seis años?)». Es la única vez en el relato que aparece esta voz narradora, poniéndose de parte de las ilusiones del niño (“Navidad para Carnavalito” en MATUTE, A.N.M., *La Virgen de Antioquía y otros relatos*, Mondadori, Madrid, 1990, 60).

⁷³⁴ “El incendio” en MATUTE, A.N.M., *Historias de la Artámila*, Destino, Barcelona, 1961, 14.

⁷³⁵ Nótese la similitud de la capacidad de inventiva de Dingo en relación con Marco (*Pequeño teatro*), que es descrito como un hombre que «hablaba, hablaba y decía cosas extrañas y lejanas, absurdas y tiernas cosas, huecas e incomprensibles cosas, con voz que a veces era la voz de un raro amigo, y otras recelosa o amarga. Decía cosas distantes, que uno no alcanzaría nunca. Cosas que a nadie interesaban y cosas que atravesaban el corazón, aun sin entenderlas» (PT, 51), y cuyas mentiras son «son globos de colores, que el viento lleva lejos» (PT, 126).

mentiroso, hablar de aquel continuo huir, huir, huir... Dingo no fijaba jamás su residencia, en medio de sus fantásticos proyectos⁷³⁶.

Estos momentos son los únicos del personaje que puede considerar felices, aunque se sostengan sobre una mentira («¡Era tan grato oír hablar de huidas a Dingo! ¡Huir de la tierra, de los hombres, del cielo y de uno mismo!»⁷³⁷). Cabe destacar el hecho de que, frente a la realidad (la imposibilidad de huir), el personaje se agarra a esa ilusión «hermosa» y a la amistad que cree percibir, que posteriormente será traicionada.

Tras la huida de Dingo, Juan Medinao se refugia en la religión, al igual que otros personajes de la obra matutiana⁷³⁸. Sobre él, la autora señaló que «es una pobre máscara [...] no es más que la estudiada apariencia de algo que debiera ser, pero que no es en realidad»⁷³⁹. También que, frente al personaje más radical y utópico de su hermanastro Pablo, Juan Medinao es más verdadero, al mismo tiempo que es «víctima de un mundo, de una religión»⁷⁴⁰.

Dingo protagoniza una doble huida —la material y la imaginativa—, mientras que Juan Medinao realiza una huida metafísica refugiándose en un dios inventado y despótico «que es el equivalente abstracto de la muerte»⁷⁴¹. Se refugia en una falsa piedad, al igual que Isabel Corvo en *Los hijos muertos* (1958). Ambos son terratenientes y manifiestan una devoción religiosa que entra en contradicción con la falta de solidaridad con sus

⁷³⁶ FN, 134-135.

⁷³⁷ FN, 90.

⁷³⁸ Otros personajes matutianos que viven una práctica religiosa hipócrita son Doña Práxedes, la abuela de la protagonista en *Primera memoria* (1959), e Isabel Corvo en *Los hijos muertos* (1958).

⁷³⁹ MATUTE, A.M., “Autocrítica de *Fiesta al Noroeste*”, *Correo literario* 46, mayo 1952.

⁷⁴⁰ ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 178.

⁷⁴¹ En palabras de José Más: «[Juan Medinao] lo espera todo de la otra vida, porque no puede esperar nada de ésta. El Dios creado por Juan es un ser absurdo, hecho de pasividad y de intolerancia, que habrá de recompensarle a él por el simple hecho de esperar y no vivir, mientras castigará a los otros porque viven y no esperan. La imagen de este Dios neutro y absorbente, al que Juan acude varias veces para implorar la muerte, viene a funcionar como un equivalente espiritual de la avaricia que domina al personaje» (MÁS, J., “Introducción”, en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 59).

empleados⁷⁴². Para Jones, esta religiosidad sirve para denunciar el fariseísmo a través del contraste irónico⁷⁴³.

Juan Medinao es también el personaje más atormentado del universo matutiano, como se manifiesta en su incapacidad de disfrutar de la función de los titiriteros («¿Por qué no se alegraba? ¿Por qué le entraba por los poros un temor impreciso, como un sudor frío?»⁷⁴⁴). Este desasosiego le lleva a marcharse, reflejando su soledad y angustia en contraste con la alegría del resto de espectadores.

4.3.2.2 El engaño

El engaño es una constante en la obra matutiana y, en particular, en esta novela, sobre la que la autora señala su intención de «desvelar la caducidad de un mundo frente a otro que intentaba sobrevivir, bajo el aluvión de mitos esterilizantes, o renacer — o así me lo parecía, al menos — alejado del peligro de la autotraición»⁷⁴⁵. Cuando Matute describe la experiencia de la Guerra Civil y el descubrimiento de la injusticia y la crueldad, la calificó como una trampa o un fraude: «como si alguien, algo, hubiera estado traicionándome»⁷⁴⁶.

Esta faceta está conformada por la multiplicidad del titiritero con sus caretas y sus disfraces, y la pantomima implícita en el acto de traición.

⁷⁴² Se observa en citas como: «Dígale a la señorita Isabel que, cuando va a comulgar todos los días, Dios la escucharía mejor si nos arreglase este corral donde vivimos. Marino está enfermo, ha pasado el invierno tosiendo. Dígale esto a la señorita Isabel, ya que ella es tan recta, tan cristiana» o «¿Qué extraña religión le parecía a él la religión de Isabel! [...] Iba a misa todos los domingos... Pero no sabía, ni le importaba, donde dormía la madre de la Tanaya. Ni por qué se le morían todos los niños, año tras año, uno por uno, del mismo mal» (MATUTE, A.M., *Los hijos muertos* (1958), Destino, Barcelona 1981, 219 y 56).

⁷⁴³ JONES, M.E.W., "Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute", en *Hispania* 51.3 (1968) 421, en <https://www.jstor.org/stable/338770> [30/03/25].

⁷⁴⁴ FN, 136-137.

⁷⁴⁵ MATUTE, A.M., "Prólogo al volumen" en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 21.

⁷⁴⁶ MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 143.

La multiplicidad del titiritero

El engaño está simbolizado a través de las caretas de Dingo y su habilidad teatral, que demuestran su multiplicidad: «Sus pantomimas con diez personajes representados por un solo farsante. Él, un hombre solo, con diez caretas diferentes, diez voces y diez razones diferentes»⁷⁴⁷.

Según la autora, es «el bufón de la corte, el juglar, el que va a lo suyo, el pícaro, que va dejando sueños rotos»⁷⁴⁸. Sus rasgos más sobresalientes son también los que conforman su profesión de comediante: la simulación, el disimulo, el apego a la vida trashumante y la huida de todo aquello que pueda suponerle un problema⁷⁴⁹. Se le describe con las pupilas separadas «para no ver la vida de frente», y con la pretensión de «hacer de su vida una continuada fiesta»⁷⁵⁰. El mismo verbo *pretender* crea una impresión de algo forzado, falso, al igual que su intención de *arrastrar* su fiesta⁷⁵¹.

En dos ocasiones, Dingo es comparado con un «un muñeco diabólico», con los ojos separados y la piel blanca, además de con «un extraño arlequín [...] hecho de barro y sangre»⁷⁵².

Frente a la amistad traicionada de Juan Medinao, Dingo es consciente de que sus verdaderos compañeros son sus otras “caretas”:

Dingo sabía muy bien que se le irían muriendo sus míseros compañeros, tal vez uno a uno, junto a las cunetas o contra los postes de la luz, por el camino. Ese día él y sus diez fantasmas irían solos por el mundo, ganándose el pan y el inapreciable vino. Qué día ese en que solo, con su baúl repleto de cintas doradas que robó en las sacristías pueblerinas, iría camino adelante con sus diez voces y sus diez razones para vivir. Supone que le

⁷⁴⁷ FN, 81.

⁷⁴⁸ ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 178.

⁷⁴⁹ MÁZ, J., “Introducción”, en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 64.

⁷⁵⁰ FN, 79-80.

⁷⁵¹ SPIRES, R. C., “Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*”, en *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Cupsa, Madrid 1978, 133.

⁷⁵² FN, 136 y 137.

dejarán paso siempre, siempre. Con derecho, por fin, a diez muertes, al doblar las esquinas⁷⁵³.

Es un personaje que personifica alineación tanto de la sociedad como de él mismo, puesto que treinta años después de su marcha es incapaz de saber cuál de sus máscaras representa al verdadero Dingo⁷⁵⁴. Como señala Ann Porter, detrás de sus «alegres» caretas, persiste una realidad llena de muerte y miseria⁷⁵⁵. Como señala la autora:

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 viento⁷⁵⁶.

Por eso, para Díaz, Matute muestra la otra cara de la moneda de esta realidad idealizada, con las máscaras manchadas por la lluvia y el barro, los siete colores deslucidos y el carro del titiritero a punto de desintegrarse⁷⁵⁷.

El concepto del disfraz se explora en dos relatos pertenecientes a *Historias de la Artámila* (1961). En *Don Payasito*, dos niños acuden a ver un hombre que se disfraza de payaso, con su «capa encarnada, con soles amarillos»⁷⁵⁸, hasta que un día lo encuentran muerto en su casa, y abren el baúl donde está «la capa, el gorro y la cara blanca, de cartón triste, de don Payasito». En el segundo, *El rey*, un maestro de pueblo se hace amigo de Dino, un niño paralítico. El maestro se propone disfrazarse de rey mago para darle una sorpresa, con la idea de que «la vida, de todos modos, es siempre fea. Por eso, si una vez, sólo una vez, la disfrazamos...». Sin embargo, cuando escucha a Dino contar en voz alta

⁷⁵³ FN, 81.

⁷⁵⁴ DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 103.

⁷⁵⁵ ANN PORTER, P., "Traslator's Introduction" en *Celebration at the Northwest*, Ana María Matute, University of Nebraska Press, Lincoln / London 1997, 11.

⁷⁵⁶ MATUTE, A.M., "Prólogo al volumen" en *La obra completa de Ana María Matute*. Destino, Madrid, 1971, 24.

⁷⁵⁷ DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 103.

⁷⁵⁸ Véase asimismo el uso de los colores: «Venía envuelto en su capa encarnada, con soles amarillos. Llevaba un alto sombrero puntiagudo de color azul, el cabello de: estopa, y una hermosa, una maravillosa cara blanca, como la luna. Con la diestra se apoyaba en un largo bastón, rematado por flores de papel encarnadas, y en la mano libre llevaba unos cascabeles dorados que hacía sonar» ("Don Payasito" en MATUTE, A.N.M., *Historias de la Artámila*, Destino, Barcelona, 1961, 19).

a otros niños cómo se imagina la llegada de ese rey (con trajes de plata y oro, corona de estrellas, camellos que vuelan por el aire, elefantes...⁷⁵⁹), el maestro observa su disfraz de «tela vieja, desvaída» y «la corona de cartulina pintada», y desiste de su propósito.

Tanto en la novela como en estos dos relatos, se observa un intento recurrente de enmascarar la realidad a través del disfraz. Sin embargo, este intento se revela siempre como un fracaso y los colores de estos disfraces, lejos de ocultarla, solo acentúan por contraste la crudeza de esa realidad.

La pantomima y la traición

En la novela, todo acto de traición se concibe como una pantomima, sustentada sobre la mentira. La traición central es la que Dingo comete contra Juan Niño al robarle las treinta monedas de plata, que remite directamente a la traición bíblica de Judas. Al reencontrarse, Juan Medinao recuerda que fue «el único muchacho que no se burló nunca de su cabezota», y al mismo tiempo lo considera el «amigo hipócrita, ladrón, viajero mentiroso de la nada».

A pesar de los treinta años transcurridos, ambos conservan su infancia: Juan Medinao porque actúa «al dictado caprichoso y violento del niño que fue que aún lleva dentro», y Dingo porque mantiene «la sed de huida, la imaginación desbordada, la zalamería marrullera y la ingenuidad», aunque haya mejorado sus destrezas artísticas y su capacidad manipulativa⁷⁶⁰.

En escena de reencuentro ambos representan hipócritamente un papel. Juan se muestra indulgente («Tú no sabes el daño que me hiciste... Pero te perdono»),

⁷⁵⁹ «Se oirá una música muy bonita, y luego, toda la ventana se llenará de oro. Así, como lo oyes: se volverá de oro toda la madera del cuarto: el suelo, la cama, todo... Porque la luz que entrará por la ventana todo lo volverá de oro. Luego, por encima de la montaña, se pondrán en fila las estrellas. [...] Vendrán en camellos [...] Y vendrán por el aire, ¿sabes? Traerán muchos criados y pajes: vestidos de miles de colores. Y traerán flores y ramos. [...] También traerán elefantes blancos. Vendrán con cien elefantes blancos cargados de regalos hasta las nubes. Entonces se adelantará el rey Melchor, que es el mío. Lleva un traje de plata o de oro y una corona de piedras preciosas y de estrellas: y la cola del manto le arrastra por el suelo, y tiene una barba blanca hasta la cintura. ¡Todo eso lo veré yo esta noche!» («El rey» en MATUTE, A.N.M, *Historias de la Artámila*, Destino, Barcelona, 1961, 113-114).

⁷⁶⁰ MÁS, J., «Introducción», en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 32.

disfrazando de magnanimidad su debilidad y resentimiento⁷⁶¹, en un acto que está en línea con su fariseísmo⁷⁶². Mientras que Dingo, con la intención de conseguir de nuevo un aporte económico que le ayude a escapar, finge arrepentimiento. «Cada cual arma sus comedias y las representa a su modo», se dice a sí mismo⁷⁶³.

La pantomima alcanza su máxima expresión en el momento de la despedida. Así, sus palabras de afecto («Adiós, amigo mío», «Puedes contar con mi ayuda»), se contradicen con sus sentimientos (falta de escrúpulos en el caso de Dingo, ira en el de Juan Medinao):

—Adiós, amigo mío —dijo Dingo, con el tono patético de sus mejores momentos escénicos—. Gracias por tu ayuda.

—Claro está que puedes contar con mi ayuda —dijo entonces Juan—. Claro está que eres mi amigo, mi amigo más bueno, el que...

El chirriar de las ruedas y el grito del carretero le ahogaron sus palabras. Entonces echó a andar, de prisa, tras el carro. Y se puso a chillarle con las manos en forma de bocina:

—¡Dingo, no te preocupes, no te preocupes! ¡Iré a Nájera y te apoyaré en todo!... ¡Conseguiré tu fianza, te vendrás a casa, y entonces...!

Asomado al carro como una marioneta, Dingo se alejaba, sonriente y pedigüeño, con la barba al viento. Los ojos separados, con su eterno triunfo pícaro, rastrero. Una ira violenta hervía en el pecho de Juan Medinao.

—¡Cuenta conmigo, amigo! —repitió. Y se paró para verle alejarse, definitivamente⁷⁶⁴.

Esta escena ilustra una constante de la obra matutiana: la falta de autenticidad de los adultos, lo que confirma que la posibilidad de mostrarse sin máscaras ha quedado relegada al periodo de la infancia, que terminó con el acto de traición de Dingo.

⁷⁶¹ MÁS, J., “La sombra incendiada”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 100.

⁷⁶² Previamente, Juan Niño había ejercido ese mismo acto de perdón con su padre, brutal y ausente, y había hallado «una espada que siempre le iba a pesar en la mano derecha. Que nunca había de abandonar. Era el perdón contra el prójimo, el perdón hecho de plomo de los débiles» (FN, 112).

⁷⁶³ «“Me va a largar ahora un sermón, pero paciencia. Al fin, me ayudará y quizá me compre un carro nuevo... ¡cuando eso llegue, no me ve más el pelo, ni él ni esta tierra que el diablo confunda!”. Siempre fue así, desde niños. Juan Medinao tenía que hacer historias piadosas antes de prestar un duro. Pero lo prestaba, y no lo reclamaba. “Cada cual arma sus comedias y las representa a su modo”, se dijo Dingo filosóficamente» (FN, 113).

⁷⁶⁴ FN, 114.

4.3.2.3 La muerte de la fiesta

La historia sucede tres días de Carnaval previos al miércoles de ceniza, lo que establece unas expectativas de celebración que van a invertirse con el entierro del niño. La contradicción entre estos dos términos es el concepto central de la novela, que podría denominarse la «muerte de la fiesta».

Lo carnavalesco

El carnaval actúa como elemento de contraste con la existencia monótona de los campesinos. El motivo de la fiesta funciona como una antítesis de la soledad, al transmitir una felicidad exagerada e irreal, que intensifica la soledad de los protagonistas⁷⁶⁵. Se ejemplifica en la perturbadora función a la que Dingo y Juan Niño asisten, donde un grupo de niños con harapos de colores realizan acrobacias al ritmo de la música⁷⁶⁶. Estos son tratados como animales por un titiritero siniestro que grita y da latigazos al aire, reflejo de lo que se va a convertir Dingo en su adultez.

Después del accidente, el baúl lleno de disfraces del protagonista es desvalijado por los niños del pueblo, y manchado por el barro y la lluvia:

En la plaza, los niños chillaban, peleándose por los trapos de colores y el brillo dorado que Dingo arrancara a viejas casullas, fingiéndose devoto monaguillo. Los pequeños puños terrosos de los niños defendían una cinta o un retal. [...] El baúl, con la tapa desarticulada y riente, descubría sus tesoros sin peso. ¡Cuánta risa pintada sobre el cartón! [...] La lluvia seguía azotándolo todo, sin piedad por los colores. Sin piedad por aquella

⁷⁶⁵ Cai identifica ejemplos de este contraste en obras como *Los Abel*, *Primera memoria* y *Pequeño teatro*, además de en relatos de *Historias de la Artámila* y *Algunos muchachos* (CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012, 219, en <http://hdl.handle.net/10366/115589> [26/03/25]). En *Fiesta al Noroeste*, se manifiesta otro contraste al señalar que los niños del pueblo «no sabían nada del carnaval por el que rezaba y se golpeaba el pecho Juan Medinao en su habitación» (FN, 92).

⁷⁶⁶ «Lo menos ocho niños, que daban volteretas en el suelo y saludaban con los brazos abiertos. Tal vez vestían harapos: pero eran unos harapos de colores, unos jirones de tela que sabían flotar al compás de sus movimientos, como música de trompetas. [...] El cuerpo de los niños recordaba esas ramitas de agosto que el sol ha quemado demasiado pronto y se quiebran bajo los pies. Todos iban empolvados y tenían la cara sellada con una sonrisa rígida, mientras les caían gotas de sudor por las mejillas» (FN, 138).

larga pluma verde, aquella hermosa pluma verde que se arrastraba por el barro. La lluvia estropeaba la fiesta de Dingo, lo dejaba todo inservible, empapado⁷⁶⁷.

Se produce un constaste entre los colores dorados y amarillos y el barro, que sugiere «lo inútil de un disfraz de colores en un ambiente gris»⁷⁶⁸.

La fiesta que culmina de manera inesperada o trágica también está presente en los relatos “La fiesta” (*Historias de la Artámila*, 1961) y “La Virgen de Antioquía” (*La Virgen de Antioquía y otros relatos*, 1990). En ambos, una criada joven —Eloísa y Martina— pide ir a las fiestas del pueblo, y se arregla ilusionada para la ocasión. Sin embargo, los dos relatos terminan de forma trágica: en el primero, Eloísa se queda dormida después de un día agotador de trabajo y se pierde la fiesta, lo que hace que poco después muera de «tristura». En el segundo, Martina sufre una violación cometida por el chico que la saca a bailar. El contraste entre las expectativas de la fiesta y la realidad es todavía más desolador en este segundo relato, puesto que choca con el deseo inocente de Martina («yo sólo quería ir a la fiesta»⁷⁶⁹) y, cuando esta regresa a casa, es regañada por la otra criada («¡Buena me has puesto la blusa, so guarra! A buena hora te presto algo más») y por la dueña de la casa («¡Pero te digo yo, holgazana! ¿Es que no piensas levantarte?»), guardándose para sí lo ocurrido.

El funeral como fiesta macabra

La novela presenta una inversión de las expectativas carnavalescas, puesto que el funeral del niño no solo interrumpe la fiesta, sino que se apropia de su espacio y de su

⁷⁶⁷ FN, 91-92.

⁷⁶⁸ SPIRES, R. C., “Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*”, en *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Cupsa, Madrid 1978, 135.

⁷⁶⁹ «Sentía el peso brutal de aquel cuerpo, su paso irremediable y bestial, su jadeo, el olor a caballo y vino, la boca mojada contra ella, sobre ella, y quiso decir algo, buscaba una frase bordada en oro, una palabra quizá tan sólo, «Amanos», algo extraño, que no podía asir, que no sabía, «yo sólo quería ir a la fiesta, me costó mucho el permiso», el cielo, negro, terso, las errantes estrellas, el cálido soplo de junio, también negro, «yo sólo quería saber cómo es la fiesta, yo no sabía, pero...» (“La Virgen de Antioquía” en MATUTE, A.N.M, *La Virgen de Antioquía y otros relatos*, Mondadori, Madrid 1990, 19).

tiempo al convertirle en una ceremonia macabra. En palabras de Matute, el entierro es irónicamente una fiesta mortuoria, inspirada en su experiencia en Mansilla⁷⁷⁰.

Los niños —ajenos a la realidad de la muerte— se disputan los disfraces de Dingo bajo la lluvia, con las caretas con «lágrimas a lo largo de la nariz». La autora realiza una brillante y original metáfora entre la función teatral y el funeral (el olor a flores podridas, el carro como un ataúd lleno de carcoma y gusanos)⁷⁷¹:

Había algo en toda la función que olía a muerte, a flores podridas. [...] ¡Qué miserable se había vuelto todo de pronto! ¡Qué falsa luz de sus adornos! Sus jirones de colores eran andrajos, y su delgadez, hambre. El carro era de madera vieja, y a su lado los muñequitos de nuez pintados de zarzamora hubieran resplandecido como flores. No era ningún carro espléndido: era un gran ataúd lleno de carcoma y gusanillos empolvados⁷⁷².

Esta escena final posee una potencia visual sobrecogedora: la descripción de los rasgos carnavalescos y mortuorios se asocian al entierro de la sardina, que se celebraba el miércoles de ceniza y marcaba el fin del carnaval⁷⁷³. Esta imagen se intensifica con la presencia de los niños que, subidos a la tapia, observan el acto fúnebre con las caretas y disfraces del baúl de Dingo, como un coro carnavalesco.

Como señala Farrán, Matute sugiere que «la vida es una farsa despiadada, una reunión de máscaras en la que cada uno se engaña a sí mismo y a los demás»⁷⁷⁴. La propia

⁷⁷⁰ Ante la pregunta de María Paz Ortuño sobre cuál es la fiesta en la obra, Matute respondió: «Es la muerte, el funeral, y es al noroeste porque el cementerio estaba al noroeste, es un entierro al noroeste. El entierro irónicamente es una fiesta, una fiesta mortuoria. Esos entierros de niños eran algo turbador, le ponían flores de papel en la boca para que no se marchitaran. Yo eso lo he visto en Mansilla. Impresionaba mucho» (ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 178-179). Esta impresión reaparece en el entierro de “La niña fea” (*Los niños tontos*, 1956), donde a la niña le ponen «flores de espinos en la cabeza» y «flores de trapo y papel rizado en la boca».

⁷⁷¹ José Más define este recurso como una «imagen visionaria», es decir, la identificación de dos realidades a partir de su parecido emocional, un mecanismo que permite radiografiar la muerte a través de la fiesta (MÁS, J., “Introducción”, en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 44).

⁷⁷² FN, 138.

⁷⁷³ FARRÁN, C. J., “La presencia intertextual de “El Grito” de Munch en *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *Revista Hispánica Moderna* 43.2 (1990) 224, en <https://www.jstor.org/stable/30203268> [30/03/25].

autora, que admitió que con esta obra estaba cometiendo «tal vez [...]el asesinato de la esperanza»⁷⁷⁵, intenta mostrar un rayo de luz en la huida del cementerio del padre del niño muerte, señalando que «esa actitud supone una suerte de desafío, en verdad esperanzado»⁷⁷⁶.

⁷⁷⁴ FARRÁN, C. J., “La presencia intertextual de “El Grito” de Munch en *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *Revista Hispánica Moderna* 43.2 (1990) 225, en <https://www.jstor.org/stable/30203268> [30/03/25].

⁷⁷⁵ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*. Destino, Madrid, 1971, 21.

⁷⁷⁶ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 21.

4.3.3 Análisis intertextual con *El Quijote* (1605) y *El retablo de las maravillas* (1615)

Como tercer paso metodológico, se propone establecer un diálogo del motivo con los dos hipotextos seleccionados: el episodio del retablo de Maese Pedro de la segunda parte de *El Quijote* (1605) y el entremés *El retablo de las maravillas* (1615). En ambos casos, se observa la presencia de un retablo y de un titiritero —en el primero, un hombre, en el segundo una pareja de pícaros—, que remiten a la tradición de los artistas ambulantes en la que se inscribe Dingo.

4.3.3.1 La mezcla de ficción y realidad: intertextualidad con *El Quijote*

El episodio del Maese Pedro, considerado como una de las primeras apariciones memorables del teatro de títeres en la literatura según Harold B. Segel, presenta la fascinación de Don Quijote y Sancho al presenciar la representación, similar a la de Dingo y los niños de la aldea con las funciones de los cómicos.

La figura de Dingo se inscribe en la tradición cultural de los titiriteros que recorrían la España rural. Matute retrata un oficio que, aunque a principios del siglo XX todavía eran común, fue menguando hasta su desaparición en los años setenta⁷⁷⁷. Al igual que el Maese Pedro con el muchacho y el mono, Dingo viaja con sus tres perros amaestrados y su ayudante mudo, «ganándose el pan y el inapreciable vino», de forma similar a la de sus predecesores ficticios.

Ambas obras emplean el recurso metateatral de la representación teatral dentro de la narración, y en ambos casos sirve para revelar el carácter de los protagonistas. En el caso de Dingo, este queda deslumbrado por el espectáculo, mientras que a Juan Medinao le horroriza. En la célebre escena cervantina, Don Quijote anula la frontera entre la ficción y la realidad y se convierte en un títere más al irrumpir en la representación. De forma similar, Dingo-niño experimenta una identificación teatral tan intensa que se transmuta «un extraño arlequín, un arlequín hecho de barro y sangre», con el aspecto de un «muñeco diabólico».

⁷⁷⁷ BLANCO ROCANDIO, B., y ROBRES MEDEL, O., *El camino de la legua: Titiriteros y comediantes por los pueblos de La Rioja*, Universidad de La Rioja, La Rioja 2004, 35.

En lo que respecta al contenido de la representación, la comicidad paródica de la representación cervantina (acentuado con las indicaciones de Don Quijote y los matices paródicos-grotescos de Melisendra y Don Gaíferos), en Matute adquiere un tono siniestro construido a través el juego de luces de las antorchas, la animalización de los niños actores y la figura del titiritero como un dios despótico y cruel.

En *Fiesta al Noroeste*, Dingo intenta escapar del determinismo al que está destinado, haciendo de su vida una fiesta, un espectáculo continuo. Frente a la dureza de la vida campesina, opta por lo teatral y la diversión, igual que Don Quijote sigue sus ideales y elige la vida caballeresca. No obstante, mientras que en la escena cervantina Don Quijote mantiene su idealismo, la novela de Matute presenta un personaje que ya ha perdido la fe en su propia fantasía. Este Dingo adulto, marcado por la resignación y el desencanto, difiere del niño fascinado por los titiriteros. Y, aunque sigue aferrándose a sus disfraces y caretas, lo hace con la conciencia de que son solo un medio de enmascarar su vacío existencial.

4.3.3.2 Los titiriteros embaucadores: la presencia del retablo de las maravillas

Más allá de su conexión con el Maese Pedro, Dingo, se inscribe en el linaje picaresco de Chirinos y Chanfalla. El engaño es su forma de vida, que ejerce con una falta de moral que lo emparenta directamente con los estafadores cervantinos. Cabe señalar la percepción negativa que el propio Cervantes tenía sobre los titiriteros, a los que describió como gente «vagamunda, inútil, y sin provecho, esponjas del vino y gorgojos del pan»⁷⁷⁸, igual que Dingo es llamado «el mentiroso, el gandul, el embustero, el ladrón»⁷⁷⁹.

La esencia de Dingo es ser un farsante, un hombre con «diez caretas diferentes, diez voces y diez razones diferentes». Su multiplicidad y su ingenio son similares a la de la pareja de pícaros, capaces de fabular la representación de unas marionetas invisibles. En este sentido, ambos encarnan la definición que Matute dio sobre la figura del cómicos

⁷⁷⁸ CERVANTES, M., *El coloquio de los perros*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros--0/html/ff31b1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.html).

⁷⁷⁹ FN, 90.

de su tiempo: un artista que exhibe la «careta de una mísera realidad que inútilmente oculta el rostro», y que «se agita entre los harapos de un oro antiguo»⁷⁸⁰,

Esta condición de los titiriteros como «embaucadores» enlaza con el término *mercaderes*, como se titula la trilogía formada por *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*, donde uno de los personajes afirma que «mercaderes somos» y que «sólo los hombres las pervierten [las causas], comercian con ellas»⁷⁸¹. Se llega a afirmar que «la vida es eso: un rechoncho y paciente mercader»⁷⁸². Jones define los mercaderes como los herederos del falso cristianismo, cuyo rasgo distintivo es comprometer sus ideales y su moral para sacar un beneficio de los otros⁷⁸³. El mercader adquiere rasgos farisaicos, puesto que trafica con los deseos de los demás y también se miente a sí mismo⁷⁸⁴. Este rasgo farisaico se acentúa considerando la cita bíblica que se usa como epígrafe en *Primera memoria*: «A ti el Señor no te ha enviado, y, sin embargo, tomando Su nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira» (Jeremías, 28.15).

El titiritero matutiano en *Fiesta al Noroeste* adquiere los rasgos del *mercader* que se manifiesta previamente en Chirinos y Chanfalla, al comerciar con las ilusiones de los otros para obtener un beneficio económico. Dingo miente a Juan Medinao para conseguir dinero, del mismo modo que los pícaros engañan al todo el pueblo, para los que la función teatral se revela como una experiencia llena de tensión y miedo. Sin embargo, aunque a Juan Niño también le horrorice la representación de los titiriteros, sí le gusta oír los proyectos fantasiosos de su amigo, porque «era tan hermoso oír a Dingo, el mentiroso,

⁷⁸⁰ MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*, Destino, Madrid, 1971, 24.

⁷⁸¹ Para Gonzalo Sobejano, el término *mercaderes* se observa en *Primera memoria* (1959), donde Borja vende a Manuel, y continua en *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969), en el que uno de los personajes se refiere haber estado comerciando consigo mismo como «un vulgar mercader» (SOBEJANO, G., *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa española, Madrid 1975, 322).

⁷⁸² «(Mercaderes por todas partes. [...] Lógicos, sólidos, naturales mercaderes... [...] Todos, sentados pacientemente a la puerta de su tienda, esperando. Esperándome. Abanicándose el sudor, y esperándome. Gordos, sabios, útiles mercaderes. A la puerta de las guerras, a la puerta del hambre, del deseo, abanicándose, sonriendo, esperando. La vida es eso: un rechoncho y paciente mercader, sentado a la puerta de su tienda, de su puesto, de su cuchitril: esperando, con un brillo contenido y ácido en los ojillos...)» (MATUTE, A.M., *Los soldados lloran de noche* (1964), Planeta, Barcelona 2000, 73).

⁷⁸³ JONES, M.E.W., “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute”, en *Hispania* 51.3 (1968) 420, en <https://www.jstor.org/stable/338770> [30/03/25].

⁷⁸⁴ GULLÓN, G., “La singularidad de la narrativa de Ana María Matute”, en *Primera Memoria*, Ana María Matute, Destino, Barcelona 1996, 23.

hablar de aquel continuo huir, huir, huir...». Se deja engañar por esas «maravillas invisibles», como la promesa que irán a ver el mar, o los «cinco perros que aprenderán a bailar...»⁷⁸⁵.

A la pregunta que plantea Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote* (1914), «¿Se burla Cervantes? y ¿de qué se burla?», pensamos que el dramaturgo se burla de las convenciones sociales y la necesidad de mantener las apariencias a través de Chirinos y Chanfalla, al igual que Dingo intenta burlarse de su destino y continuar con su propia fiesta, sin conseguirlo. Su carro, descrito como «una enorme risa de siete colores», simboliza su intención de burlarse de la realidad gris y mediocre que lo rodea, que termina fracasando. Así, mientras que Cervantes mantiene la comicidad dentro de la intención satírica de su obra, Matute resalta la dureza de las condiciones de vida de la época y las consecuencias de la injusticia social.

La noción de engaño —en palabras de la autora, de algo o alguien «traicionándome»⁷⁸⁶— adquiere una centralidad y una dimensión existencial mayor en la cosmovisión matutiana respecto a la cervantina. Para Matute, la figura del titiritero —ya sea Dingo, el Maese Pedro o Chirinos y Chanfalla— representa la metáfora de la vida como una trampa, en la que las ilusiones y las fantasías de la infancia están destinadas a ser traicionadas.

⁷⁸⁵ FN, 134-135.

⁷⁸⁶ MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 143.

Finalmente, el siguiente cuadro sintetiza el análisis del motivo del teatro de marionetas, resaltando su universalidad y singularidad:

Faceta del motivo	Universalidad	Singularidad
El deseo de evasión	El anhelo de huir de una realidad insatisfactoria y la imposibilidad de hacerlo.	El titiritero como representante de la huida, y el atropello del niño como metáfora de la imposibilidad escapar del propio pasado.
El engaño del titiritero	El titiritero como farsante, que utiliza las máscaras y disfraces para distorsionar la realidad.	La inscripción del titiritero en la traición bíblica (Judas) y en la picaresca cervantina (embaucador que busca su propio beneficio).
La muerte de la fiesta	El carnaval como celebración caracterizada por el uso de la máscara y el disfraz.	La transformación del carnaval en un funeral, convirtiéndose en una fiesta macabra.

4.3.4 Conclusiones

En esta segunda novela de Ana María Matute, el motivo del teatro de marionetas se articula en torno la figura del titiritero, que tiene su origen en los recuerdos de niña de la autora en Mansilla de la Sierra. En dicha experiencia, la figura del cómico ambulante estaba vinculada a la novedad y a la diversión en contraste con la dureza y la monotonía de la vida campesina. En esta obra, considerada por algunos críticos como una de las mejores de su trayectoria, destaca la prosa y la abundancia de imágenes de corte expresionista. Matute la denominó como su «primera protesta formal», y en ella se critica la falsa caridad y la injusticia social.

Las tres facetas que conforman el motivo del teatro de marionetas en *Fiesta al Noroeste* son el deseo de evasión —representado con el carro del titiritero—, el engaño a través de las caretas y los disfraces, y la fiesta carnavalesca y macabra que da título a la novela. Unirse a los titiriteros es la vía de Dingo para escapar de su destino, pero su regreso y el trágico accidente relevan la imposibilidad de dicha huida. Este fracaso se ve reforzado por el deterioro de su carro y de sus disfraces. Su huida física contrasta con la evasión metafísica que realiza Juan Medinao refugiándose en una incoherente devoción religiosa. La segunda faceta es la crítica al engaño, que Dingo y Juan Medinao representan a través de las pantomimas de la traición y el falso perdón. Así, mientras Dingo miente a través de la imaginación, Juan lo hace con su falsa indulgencia y su discurso piadoso. La última faceta es la resignificación macabra del carnaval, donde la fiesta se transforma en un funeral. La dimensión grotesca de la escena se intensifica con la presencia de los niños portando las caretas de Dingo, mezclando la trágica realidad del entierro de un niño y el tono de farsa otorgado por las máscaras carnavalescas.

Estas facetas del motivo están presentes en otros relatos de la autora. Así, la figura del titiritero como símbolo de la evasión reaparece en relatos como “Envidia”, “El incendio” y “Navidad para Carnavalito”; los disfraces y su fracaso para enmascarar la realidad en “Don Payasito” y “El rey”, y la fiesta con final trágico en “La fiesta” y “La Virgen de Antioquía” (todos pertenecientes a *Historias de la Artámila*, 1961 y *La Virgen de Antioquía*, 1990).

El análisis intertextual del motivo revela las conexiones con el capítulo del Maese Pedro de *El Quijote* (1605) y *El retablo de las maravillas* (1615). Dingo se inscribe en la tradición del titiritero ambulante inmortalizado por el Maese Pedro, que despiertan

fascinación por los lugares que pasa, y los títeres se convierten en el instrumento para difuminar las fronteras entre ficción y la realidad. Sin embargo, mientras que en el episodio cervantino Don Quijote mantiene su fantasía, Matute presenta una visión más pesimista en la que el desencanto se impone.

El personaje de Dingo también hereda rasgos del embaucador cervantino, representado por Chirinos y Chanfalla. Al igual que ellos, Dingo vive del engaño y no tiene escrúpulos en fingir para obtener un beneficio económico. Ambas obras exploran la ambivalencia del titiritero: tanto su capacidad de mostrar *maravillas* como su habilidad de manipular aprovechándose de la credulidad ajena. Frente al aspecto cómico de las escenas cervantinas, en la obra de Matute se subraya la profunda soledad del titiritero, que se muestra como un hombre fragmentado «con diez caretas diferentes, diez voces y diez razones diferentes». De este modo, mientras que Cervantes mantiene un tono más lúdico en su crítica de las convenciones sociales, Matute trasciende lo social para transmitir una dimensión trágica, revelando la miseria y la crueldad que las máscaras no logran ocultar.

El motivo del teatro de marionetas en *Fiesta al Noroeste* presenta un contenido universal expresado de forma original, simbolizando la imposibilidad de la huida. El titiritero, con su carro y sus disfraces, representa el intento fallido de escapar de la crudeza de la realidad. Su figura, que encarna el ingenio y el engaño, dialoga con este mismo personaje en los textos cervantinos de *El Quijote* y *El retablo de las maravillas*. Ana María Matute plasma este motivo de forma magistral, mostrando su rechazo a aquellos que manipulan a otros en beneficio propio, a la vez que evoca la fascinación por estos cómicos ambulantes que ella experimentó de niña.

4.4 EL TEATRO DE MARIONETAS COMO ESPACIO DE REFUGIO: ANÁLISIS DE *PARAÍSO INHABITADO* (2008)⁷⁸⁷

4.4.1 Sobre la obra

Paraíso inhabitado es la penúltima novela de la Ana María Matute, publicada a los ochenta y tres años⁷⁸⁸, considerada como una «síntesis de sus ideas y de su obra»⁷⁸⁹. Una década antes de su publicación, en 1998, la autora señaló que «los deseos nos ayudan a vivir, nos empujan, no nos dejan morirnos en el camino. La novela [...] que pronto comenzaré a escribir, *Paraíso inhabitado*, trata precisamente sobre el deseo irrealizable»⁷⁹⁰.

En varias ocasiones, Matute ha negado que sus obras sean autobiográficas, aunque sí que ha admitido que para ella vida y literatura son inseparables. «En la vida de todo escritor están mezcladas ambas cosas [vida y obras] pero en mi caso es difícil entender la una sin las otras y viceversa»⁷⁹¹. De ahí que Redondo Goicoechea recurra al término «autobiografía interior» debido a la fusión de la obra con su propia experiencia⁷⁹².

⁷⁸⁷ Una versión parcial de este capítulo ha sido publicada en ZURDO GIL, T., “El teatro de marionetas como espacio de refugio: un análisis del motivo en *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute”, en *Castilla. Estudios de Literatura* 16 (2025) 632–658, en <https://doi.org/10.24197/cel.16.2025.632-658> [06-07-25].

⁷⁸⁸ En la presentación del libro, señaló: «Tengo 83 años, me puedo morir en cualquier momento. No sé si esta es mi culminación, pero sí que aún tengo muchas más historias en la cabeza» (RODRIGUEZ, E., “Ana María Matute retorna a sus 83 años con *Paraíso inhabitado*, una novela cargada de fantasía y de recuerdos de su infancia”, *El Mundo*, 18 de diciembre de 2008).

⁷⁸⁹ SANZ VILLANUEVA, S., “*Paraíso inhabitado*”. *El Cultural*, 18 de diciembre de 2008, https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraíso_inhabitado/4750084_0.html [13/01/2025].

⁷⁹⁰ PRADA, J.M., “Jamás me vi como académica de nada”, *ABC literario*, 16 de enero de 1998.

⁷⁹¹ REDONDO GOICOECHEA, A., “Entrevista a Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 15.

⁷⁹² «Pienso que ofrece una especie de autobiografía interior, ya que la autora escribe con todo su ser a la vez y no sólo con la historia literaria, con la razón o con la imaginación o con los sentidos o los sentimientos y el sexo, sino con todo mezclado y, a la vez, fundido, con su propia experiencia. Escribe con naturalidad mezclando vida y literatura» (REDONDO GOICOECHEA, A. “Capítulo V: Ana María Matute”, en *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Siglo XXI, Madrid 2009, 141-201) Yannick Llored también utiliza el mismo término, señalando que «la autobiografía interior ficcionalizada acentúa los diferentes planos de su profundidad temporal centrándose en el núcleo de los orígenes, que es la infancia, para mostrar cómo la plenitud siempre quebrada y los desgarramientos de sus experiencias más singulares

Bórquez señala las similitudes con la vida de la autora, como el teatro de marionetas, el temor a la madre y el amor a su padre, la estricta educación en el colegio de monjas, la enfermedad que tuvo en vilo a su familia, las referencias a la Guerra Civil y la relación con la tata⁷⁹³.

Pero, aunque Matute admita que sea la novela con más elementos autobiográficos⁷⁹⁴, afirma que ella no es Adriana. En otra entrevista declaró:

[En *Paraíso inhabitado*] me he valido de la infancia para hablar de la soledad, de la dificultad de ponerse en la piel del otro. Y he querido poner el acento en ese mundo privado de la inocencia que en un determinado momento se destruye. [...] En Peter Pan hay esperanza y en mi novela todo se destruye: el sueño, la compañía, el amor, la ingenuidad, la inocencia. He querido mostrar cómo la infancia puede acabarse de un tajo⁷⁹⁵.

También señaló que muestra «toda una época, una forma de educar y sentir, y un mundo ya desaparecido»⁷⁹⁶. La narradora, que es una adulta o anciana, rememora su niñez, corroborando las palabras de la autora del discurso de ingreso de la Real Academia

—las de cualquier orden (afectivo, imaginativo y moral)— consiguieron, a lo largo de una vida, potenciar y revelar el poder creador de un lenguaje literario al que el sujeto de escritura empezó a tener acceso y descubrir en su niñez. (LLORED, Y., “*Paraíso inhabitado* de Ana María Matute: un singular estilo tardío desde la infancia como origen”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 46 (2019) 63, en <https://doi.org/10.18172/cif.3887> [30/03/25]).

⁷⁹³ BÓRQUEZ, N., “Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute”, en *Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra*, editado por Federico Gerhardt, vol. II, FAHCE-UNLP, La Plata 2011, 101-107.

⁷⁹⁴ «El mundo de su infancia [el de Adriana] tiene que ver bastante con el mío. He plasmado algunos de mis recuerdos y también digo que su vida es de papel, al igual que la mía. Adriana se siente rechazada por el mundo, por su entorno. No lo entiende, y en el ambiente familiar siempre tiene problemas, en especial con su madre. Incluso salen algunas de mis experiencias, como la del cuarto oscuro y mi descubrimiento de la luz en la oscuridad, la creación de mi propio universo y de mi propio mundo» (GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 133).

⁷⁹⁵ HEVIA, E., “Entrevista a Ana María Matute. “Estoy convencida de que no me voy a morir”, *El Periódico Extremadura*, 5 de enero de 2009, en <https://www.elperiodicoextremadura.com/cultura/2009/01/05/ana-maria-matute-convencida-morir-45209585.html> [20/03/2025].

⁷⁹⁶ IBÁÑEZ, E., “Ana María Matute recrea un món desaparegut”. Entrevista a Ana María Matute, *Dones* 26 (2007) 36. [La traducción es propia].

Española: «escribir es un modo de la memoria, una forma privilegiada del recuerdo» y «yo sólo sé escribir historias porque estoy buscando mi propia historia»⁷⁹⁷.

Pere Gimferrer considera que forma un díptico con *Demonios familiares* (2014), novela que dejó inacabada con su muerte, tanto por la cercanía cronológica como por el hecho de mirar la infancia y adolescencia a través de un personaje femenino, en el contexto de la Guerra Civil⁷⁹⁸.

Paraíso inhabitado también conecta con una de sus obras mejor valoradas, *Primera memoria*, con la que ganó el Premio Nadal en 1959. En ella, Matia es una adolescente que se va a vivir con su abuela a una isla durante la Guerra Civil, y experimenta el tránsito a la madurez a través del acto de traición que comete contra su único amigo. Al igual que en *Paraíso inhabitado*, la sensación de pérdida recorre toda la obra, además de la incompreensión adulta y la conciencia de una infancia perdida. Adriana y Matia son narradoras adultas que recuerdan su infancia y/o adolescencia, lo que genera una doble voz narrativa: la historia se cuenta desde la madurez, pero a través del asombro de la niña que está descubriendo el mundo⁷⁹⁹. Esta estrategia en la que confluye la mirada

⁷⁹⁷ MATUTE, A.M., *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, 26, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025].

⁷⁹⁸ «[*Demonios familiares*] forma, y no sólo por azar cronológico, un díptico con *Paraíso inhabitado* (2008): la misma prosa tensa, y al tiempo alucinada; la máxima luminosa diafanidad y transparencia del castellano, en la misma Guerra Civil vista por los ojos de quien viaja a la adolescencia desde el crepúsculo vespertino de la infancia sellada en la incógnita clandestinidad del «castillo interior». Cada elemento es real, pero no necesariamente realista; verdadero muy hondamente, pero no necesariamente verídico o veraz como una crónica: tiene la verdad de las imágenes simbólicas [...]» (GIMFERRER, P., “Prólogo”, en *Demonios familiares*, Ana María Matute, Destino, Barcelona 2014, 7). Cabe destacar que Torres Begines (2018) y Eva Jersonky (2023) realizan un análisis de los espacios en las dos novelas, encontrando similitudes en su carga simbólica y su deseo de subversión frente al orden establecido, lo que apoya la idea del díptico entre las dos obras.

⁷⁹⁹ En sus artículos “De la mémoire intime à la mémoire collective” (2019) y “Mémoire d’espaces et espaces de mémoire dans *Paraíso inhabitado* d’Ana María Matute” (2023), Murielle Borel analiza esta temporalidad dual, y cómo la voz se escinde entre la niña y la anciana que recuerda: «Ana María Matute tiene la habilidad de no depender del narrador adulto para dotar a su historia de toda la subjetividad inocente de una niña que está descubriendo el mundo, y especialmente los malentendidos, incertidumbres y confusiones que este genera» [La traducción es propia] (BOREL, M., “De la mémoire intime à la mémoire collective”, *Cahiers d’études romanes* 39 (2019), en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10031> [26/03/25]). Néstor Bórquez también señala el desdoblamiento del narrador «adulto y derrotado» que rememora sus recuerdos de infancia: «Lo sustancial de este desdoblamiento, consiste en la predominancia del relato infantil que no termina de interpretar los hechos que presencia –personales y contextuales–, es decir, sin la injerencia del relato adulto que marcado por la distancia temporal podría completar e interpretar esos enigmas. Prevalece la mirada “extrañada” del niño que no puede –y muchas veces no quiere– desentrañar los misterios de los mayores» (BÓRQUEZ, N., “Memoria, infancia y Guerra Civil: El mundo narrativo de Ana María Matute”, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 16 (2011) 161, en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV12n16a09/2132> [26/03/25]).

de la niña y de la mujer actualiza el concepto matutiano de que la vida es «una infancia repetida»⁸⁰⁰.

4.4.1.1 Argumento

Paraíso inhabitado es un relato de iniciación de la infancia a la madurez. La narradora, a la que se supone cerca de la muerte, relata el periodo de los cinco a los doce años. Adriana es una niña que nace en una familia burguesa, y sufre una carencia de afecto, especialmente por parte materna. «Nací cuando mis padres ya no se querían», es la primera frase de la obra. Su padre, que vive fuera de casa, la lleva a ver el *ballet El Cascanueces*, que Adriana recuerda como uno de los días más felices. La separación entre su mundo y el de los Gigantes, como ella denomina a los adultos, le hace sentirse aislada e incomprendida. En la cocina, escucha los cuentos de Isabel y la Tata María, e inventa historias en el teatro de guiñol, regalo de su tía Eduarda.

La vida de Adriana cambia al establecer amistad con Gavrila, un niño vecino: los dos juegan en el teatro, leen cuentos y rechazan el mundo de los adultos, aunque intuyen que es imposible escapar de él, «porque crecemos, nos vamos, y ya nunca, nunca más volveremos». Al final de la historia, Gavrila enferma de meningitis, y Adriana intuye que no va a curarse, igual que sabe que «casi, casi, ya no éramos niños». Tras la muerte de su amigo, Adriana se encuentra perdida y todos los lugares que compartía con él (el teatro, el cuarto de juegos, la terraza) pierden su encantamiento. Debido a su mala conducta, su familia decide enviarla a vivir con su tía Eduarda, en las vísperas del estallido de la Guerra Civil. En palabras de Sanz Villanueva, el argumento se detiene cuando la protagonista pasa a formar parte del mundo de los Gigantes, lo que implica el doloroso reconocimiento de un “paraíso inhabitado” al que nunca podrá regresar. Porque, como dice Eduarda en la última página del libro: «Los Unicornios nunca vuelven».

Según el testimonio de su amiga y experta en su obra, María Paz Ortuño, Matute tenía en mente una segunda parte de *Paraíso inhabitado*, que continuaría con la experiencia de Adriana viviendo en casa de su tía Eduarda, donde se quedarían aisladas con el estallido de la guerra. En ese periodo, llegaría un hombre extranjero que Eduarda

⁸⁰⁰ ALFONSO GARCÍA, M. C. “En busca de un lugar en el mundo: El espacio y sus marcas simbólicas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 180.

y su hermana habían conocido de joven, y que tendrían que esconder. Esta idea evolucionó hacia la historia que se desarrolla en *Demonios familiares*, en la que una joven vuelve a casa de su padre en el periodo previo a la Guerra Civil, y esconde a un joven aviador herido. «Más adelante prometo escribirte la historia de Eduarda...», le dijo Matute a Ortuño⁸⁰¹.

En *Paraíso inhabitado*, la confluencia entre pasado, presente y futuro se relaciona con la nostalgia que impregna la obra, que se convierte en «la memoria anticipada de un futuro que lleva en potencialidad en él la intensidad de lo más entrañablemente vivido y, a la vez, la fatalidad de su imposible realización venidera». Es decir, este tono nostálgico anticipa ya una desaparición irreversible⁸⁰². Puede vincularse con la cita de Luis Cernuda que sirve de epígrafe a *Demonios familiares*: «Todo lo que es hermoso tiene un instante, y pasa». En esta novela, la narradora que recupera lo más íntimo de los recuerdos de su niñez, y plasma ese «instante hermoso» que le ha marcado el resto de su vida⁸⁰³.

⁸⁰¹ ORTUÑO, M. P., “Menos es más. Notas sobre la escritura de una novela inacabada”, en *Demonios familiares*, Ana María Matute, Destino, Barcelona, 2014, 174.

⁸⁰² LLORED, Y., “*Paraíso inhabitado* de Ana María Matute: un singular estilo tardío desde la infancia como origen”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 46 (2019) 63, en <https://doi.org/10.18172/cif.3887> [30/03/25].

⁸⁰³ «Al recomponer los fragmentos de los recuerdos, así como las vivencias interiores de su niñez [...], el sujeto de escritura desea enfrentarse sin máscaras ni posibles amañes a lo más íntimo de su pasado en función de una lucidez crítica, que le introduce en lo insondable de lo incógnito y de las preguntas sin respuesta que recorren toda una vida» (LLORED, Y., “*Paraíso inhabitado* de Ana María Matute: un singular estilo tardío desde la infancia como origen”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 46 (2019) 63, en <https://doi.org/10.18172/cif.3887> [30/03/25]).

4.4.1.2 El paraíso inhabitado de los deseos

En varias ocasiones, Matute se ha referido a la infancia como un «paraíso perdido»⁸⁰⁴. Bórquez señala que el símbolo del paraíso está asociado al «habitáculo de la niñez que indefectiblemente termina expulsándolos y quedando inhabitado»⁸⁰⁵.

En una entrevista en 1996, Rosa Montero comenta que habita en un «no lugar», en el que está en tierra de nadie, a lo que Matute responde que eso es precisamente el paraíso perdido:

—Tal vez sea también cosa del lugar que usted ocupa en el mundo. Me parece que es usted un personaje fronterizo: siempre está sola y en tierra de nadie. Escribió cuando las mujeres no escribían, se divorció cuando nadie se divorciaba... Incluso esa edad de los once o los doce años que tanto le fascina es una edad fronteriza. Se diría que habita usted en un lugar que es el no lugar.

—Claro, en el Paraíso perdido, que es una novela que tengo medio escrita. Yo no soy de ninguna parte y soy de todas⁸⁰⁶.

Esta conversación, mientras que Montero está hablando de «habitar la frontera», Matute se refiere a «acceder al paraíso»⁸⁰⁷. Es decir, para la autora el «no lugar», el territorio «no habitado», es su forma de acceso al paraíso.

⁸⁰⁴ «La infancia persiste de una manera tremenda; nos hacemos mayores, nos hacemos adultos, adúlteros, como yo les llamo, pero hay siempre un resquicio de infancia, algo de nuestra niñez que persiste a lo largo de los años. Porque es un paraíso, un paraíso perdido» (“Entrevista a Ana María Matute en La Caja de las letras”, Homenaje del Instituto Cervantes, 12 de marzo 2009, en <https://videos.cervantes.es/entrevista-a-ana-maria-matute-en-la-caja-de-las-letras/>).

⁸⁰⁵ BÓRQUEZ, N., “Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute”, en *Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra*, editado por Federico Gerhardt, vol. II, FAHCE-UNLP, La Plata 2011, 103.

⁸⁰⁶ MONTERO, R., “Ana María Matute, el regreso del cometa”, *El País*, 8 de septiembre de 1996, 55.

⁸⁰⁷ «Llama la atención el modo en que ambas interlocutoras territorializan el sentimiento de independencia que, en opinión compartida, identifica a nuestra escritora: para Montero, esa actitud significa habitar en la frontera; para Matute, en cambio, quiere decir tener acceso a un paraíso que, hilando con el comentario de su interlocutora, queda precisado como no lugar» (ALFONSO GARCÍA, M. C. “En busca de un lugar en el mundo: El espacio y sus marcas simbólicas en *Paraíso inhabitado de Ana María Matute*”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 180).

Cabe interpretar que esta noción está relacionada con la experiencia que vivió Matute en su infancia con el estallido de la Guerra Civil, donde confiesa que «la vida se me reveló entonces bruscamente, casi sin transición»⁸⁰⁸. Esta sensación de paraíso perdido se refleja en sus palabras: «Nada vuelve, nunca vuelve el unicornio, porque la vida es siempre pérdida, pérdida abrupta, como cuando se pierde la infancia, que se nos va de golpe, como una luz o un paraíso que casi no llegamos a descubrir»⁸⁰⁹.

En otras ocasiones, ya había declarado que «vivir es perder cosas»⁸¹⁰. Cabe destacar estas líneas que escribió al principio del proceso de escritura de *Demonios familiares*, donde vuelve a hablar del paraíso inhabitado y los deseos:

Y le amé como nunca había amado a nadie antes, ni después, ni nunca. Porque aquel deslumbramiento doloroso solo duró unos minutos, y desapareció. Como todo en mi vida, siempre a punto de atravesar el umbral de algún paraíso, donde nadie logró entrar, ni lo logrará jamás, el inhabitado paraíso de los deseos⁸¹¹.

Esta novela representa un punto culminante de la obra de Matute, en donde sintetiza su visión de la infancia como un paraíso que se vislumbra fugazmente, pero al que es imposible regresar.

4.4.1.3 Espacio y tiempo

Algunas referencias de la novela sugieren que la ciudad en la que vive Adriana es Madrid, como la ubicación del colegio en la calle del Cisne (la misma donde se encontraba el colegio de la autora), y el paseo que la protagonista realiza con su padre que incluye un gran estanque, lo que recuerda al parque del Retiro.

⁸⁰⁸ MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 143.

⁸⁰⁹ SALABERT, J., “Ana María Matute, a este lado del paraíso”, *Campo de Agramante. Revista de literatura* 22 (2015) 9.

⁸¹⁰ ORTUÑO, M.P., “Conversaciones con Ana María Matute”, *Ana María Matute en el bosque de las palabras, Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 906 (2022) 3-5.

⁸¹¹ Escritos de Ana María Matute citados en ORTUÑO, M. P., “Menos es más. Notas sobre la escritura de una novela inacabada”, en *Demonios familiares*, Ana María Matute, Destino, Barcelona, 2014, 182.

En cuanto al contexto histórico, la novela se desarrolla en la España de los años treinta⁸¹², por el comentario del conserje («¡Que ya lo digo yo... que hay mucho vicio, mucho vicio! Desde la República, ¿qué va a ser de nuestra Patria?»), o de la tía Eduarda haciendo referencia la ley del divorcio («¿Por qué no das la cara y dices a todo el mundo que ya no quieres a tu marido? Ahora ya tenemos una ley que lo permite, pero, claro, esa ley no tiene ninguna importancia en esta casa»). Además, se hace referencia a la quema de conventos y al hecho de que las monjas del colegio cambien su vestimenta y el nombre de su institución para protegerse del anticlericalismo. No obstante, la alusión más explícita a la Guerra Civil se encuentra al final de la novela, cuando Adriana se va a vivir con su tía Eduarda por «algún tiempo», a lo que la voz narradora añade que:

Nadie sabía entonces que aquel «poco tiempo» iba a convertirse en tres largos años, en una guerra que iba a tenernos incomunicadas en zonas enemigas, que iba a enfrentar y matar a mis añorados Jerónimo y Fabián, y que mi padre desaparecería para siempre de mi vida⁸¹³.

Asimismo, la división ideológica se encuentra entre la visión tradicional de la madre (burguesa, manteniendo las apariencias, educación rígida), y la progresista de la tía Eduarda (vive sola, no tiene hijos y utiliza pantalones). Esta diferencia también se traslada a Adriana y Cristina, su hermana mayor, a la que se presenta como un ejemplo en contraste al comportamiento inadecuado de esta. Sin embargo, el mayor enfrentamiento se produce entre los dos hermanos, Jerónimo y Fabián, que «muchos años más tarde, murieron los dos, cada uno en una trinchera enfrentada».

Pero, más allá de estas referencias, la historia se mantiene en una indeterminación que se deriva de la conciencia infantil. Esta perspectiva se ejemplifica cuando Adriana escucha que se están quemando conventos y lo traduce a su propia experiencia, deseando que su colegio también arda. Por lo tanto, el contexto histórico es solo un telón de fondo para narrar la historia. Según Jerkonsky, tanto esta novela como la siguiente (*Demonios*

⁸¹² En el artículo “De la mémoire intime à la mémoire collective”, Borel analiza los mecanismos que representan la memoria en *Paraíso inhabitado*, conciliando la memoria íntima y la memoria colectiva de la generación de los llamados «niños de la guerra», además de reconstruir su contexto socio-histórico (BOREL, M., “De la mémoire intime à la mémoire collective”, *Cahiers d'études romanes* 39 (2019), en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10031> [26/03/25]).

⁸¹³ PI, 392.

familiares), aunque no fuesen publicadas bajo el régimen franquista, sí que presentan un síntoma de época: «la búsqueda de una forma de expresión y un lugar habitable cuando solo se permite una manera de hacer las cosas»⁸¹⁴.

4.4.1.4 Recepción y crítica de la obra

La obra ha sido valorada positivamente de forma unánime. Para José Manuel Lorenzo, *Paraíso inhabitado* nos devuelve el misterio de nuestra propia infancia, que «contrasta con la experiencia desvanecida, llena de heridas, de la vida de los adultos»⁸¹⁵. Esta herida principal es la del paso del tiempo, que la protagonista va intuyendo a lo largo de la narración. Pilar Pedraza señala que es una obra «que desborda lo estrictamente literario y se desparrama sobre lo primigenio de la escritura, sobre la construcción del mundo y la invención de la psique infantil»⁸¹⁶, mientras que Jordi Gracia y Domingo Ródenas la consideran como «un prodigioso regreso al ámbito de la infancia y las vísperas de la guerra, pero sobre todo a la fragua biográfica de su propia personalidad literaria»⁸¹⁷.

Para Salvador Alonso, con esta obra y *Demonios familiares*, Matute rebasa con creces «los límites estéticos en los que había sido encasillada en su momento por la crítica como perteneciente a la generación neorrealista de posguerra», en su pretensión de «dar respuesta a su insatisfacción ante el mundo real»⁸¹⁸. Bórquez resalta la influencia de

⁸¹⁴ «[*Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*] no representan una lucha o una reivindicación de la identidad femenina o de la identidad o la lengua catalana sino las formas de habitar, moverse y comunicarse que deben desarrollar los sujetos en relación con estos aspectos (frente a la imposición de seguir ciertas normas en torno a un ideal del sujeto femenino y español en este contexto) cuando las alternativas son completamente silenciadas [...]» (JERSONKY, E., “El sujeto femenino desde la periferia: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute”, *Mora* 28 (2023) 53, en <https://doi.org/10.34096/mora.n28.12319> [25/03/25]).

⁸¹⁵ LORENZO, J.M., “La herida del tiempo en la infancia: Lectura de *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 262 (2014) 19.

⁸¹⁶ PEDRAZA, P., “Ana María Matute o las ficciones de la pena”, *Claves de Razón Práctica* 236 (2014) 174.

⁸¹⁷ RÓDENAS, D., y GRACIA, J., *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Crítica, Madrid, 2011, 675.

⁸¹⁸ ALONSO, S., “Ana María Matute. *Demonios familiares*”, *Campo de Agramante. Revista de literatura* 22 (2015) 139.

Alicia y Peter Pan⁸¹⁹, que está unida a dos de sus temáticas más centrales: la posibilidad de explorar un mundo de fantasía y el anhelo de la infancia perpetua⁸²⁰. Para Yannick Llored, en esta novela Matute muestra su singularidad como escritora al sondear las experiencias primigenias y originales constitutivas de la infancia⁸²¹. En *Paraíso inhabitado* dialogan los arquetipos poéticos de la imaginación infantil (el unicornio, las referencias a los cuentos de Andersen) con la aprehensión de la finitud y de la crueldad de la realidad humana.

Sanz Villanueva destaca el tono emocional que está presente en su obra y que tiene el riesgo de pecar de una «vivencialidad excesiva», al mismo tiempo que señala que es un rasgo constitutivo de su obra⁸²². «El riesgo de reiterar lo ya conocido de la escritora se salva gracias a la sinceridad emocional que sostiene la anécdota». Subraya la sensación de verdad que transmite la historia y el tono pesimista de la autora:

Esta historia hermosa, tierna sin ternurismo y un poco simbólica, la convertiría un autor idealista en alternativa existencial, pero ello resulta imposible en una pesimista radical como Matute. [...] Esta novela cálida y triste viene a ser el compendio de una autora empeñada en reafirmar su rebeldía a una edad avanzada y que vuelve a dejarnos un

⁸¹⁹ Gavrila, al morir tan joven, permanece como el niño eterno de Peter Pan. Véase sus palabras: «Gente. Y no quiero vivir con ellos... ni ser como ellos», y «Porque crecemos, nos vamos, y ya nunca, nunca más volveremos». En cuanto a las referencias a Alicia, algunas investigadoras han resaltado la similitud del unicornio con el conejo blanco, además de la tesis matutiana de «atravesar el espejo», sostenida en el discurso que realizó la autora al realizar el Premio Cervantes, y que Adriana realiza simbólicamente en la historia.

⁸²⁰ BÓRQUEZ, N., «Memoria, infancia y Guerra Civil: El mundo narrativo de Ana María Matute», *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 16 (2011) 166, en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV12n16a09/2132> [26/03/25].

⁸²¹ «La poeticidad de la escritura de Ana María Matute en *Paraíso inhabitado* concibe un singular estilo tardío que, al unir sus componentes extremos –en particular, la infinita belleza de lo más amado y su final e irreductible desaparición inconcebible–, condensa a la vez todas las experiencias perennes y los afectos más hondos de una existencia; y ello, multiplicando las procesos interiorizados del desentrañamiento de las formas de subjetividad profunda y el reconocimiento del ser íntimo» (LLORED, Y., «*Paraíso inhabitado* de Ana María Matute: un singular estilo tardío desde la infancia como origen», *Cuadernos de Investigación Filológica* 46 (2019) 75, en <https://doi.org/10.18172/cif.3887> [30/03/25]).

⁸²² «[...] es la apuesta personal de la escritora, a ella se mantiene fiel y no cabe sino aceptarla o no porque se trata de la sustancia misma de su orbe imaginario. En eso, en aprovechar recursos emocionales algo efectistas, consiste el modo particular de Matute de decir la verdad, la suya, acerca de la realidad hostil que llamamos existencia» (SANZ VILLANUEVA, S., «*Paraíso inhabitado*», *El Cultural*, 18 de diciembre 2008, en https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraíso_inhabitado/4750084_0.html [fecha del último acceso: 08/04/2024]).

mensaje pesimista sobre la vida con su modo de contar no pretencioso ni envarado al tiempo que profundo y serio⁸²³.

Para Sevilla-Vallejo, *Paraíso inhabitado* es «la historia de la desubicación de Adriana, cómo ella se separa de todo lo que tiene que ver con su mundo real para crear un mundo mejor», aunque señala que no renuncia al mundo real, sino que el mundo de las hadas le sirve para comprender mejor la realidad. La novela muestra «la lucha por mantener la autenticidad que representa la infancia»⁸²⁴. Frente al pesimismo al que alude Sanz Villanueva, Sevilla-Vallejo defiende que el mensaje no es derrotista, sino que habla de la capacidad de la ficción para enriquecer la experiencia vital: «Tanto Adriana como Ana María Matute reivindican lo mismo: ¿acaso nuestros sueños, nuestra imaginación no forman parte también de nuestra realidad?»⁸²⁵.

4.4.1.5 Estado de la cuestión de la obra

Sobre los estudios que se han realizado sobre *Paraíso inhabitado*, destaca el interés por los espacios, tanto en su dimensión simbólica (Alfonso García 2017) y de poder (Romon 2017), su relación con la memoria (Borel 2019, 2023), su comprensión desde la *Poética del espacio* de Gaston Bachelard (Torres Begines 2019), y con la búsqueda de un lenguaje (Jersonky 2023). También sobre la capacidad de la ficción (Santiago-Vallejo 2017), la fantasía (Pons Ballesteros 2019), la relación con la Guerra Civil (Bórquez 2011), la educación de la época y la construcción de mundos posibles (Santa-Cruz 2017 y 2014), las trasgresiones y los personajes marginales (Paoli 2011 y 2016), el estilo narrativo tomando la infancia como origen (Llored 2019), los umbrales narrativos y los umbrales de la infancia (Pérès 2017), y la relación con el padre (Paoli 2014). Desde una perspectiva intertextual, destaca el estudio comparativo con el

⁸²³ SANZ VILLANUEVA, S., “*Paraíso inhabitado*”, *El Cultural*, 18 de diciembre 2008, en https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraíso-inhabitado/4750084_0.html [13/01/2025].

⁸²⁴ SEVILLA-VALLEJO, S., “Creer y crear un mundo de hadas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 313.

⁸²⁵ Palabras de Ana María Matute en el Discurso de ingreso a la Real Academia en 1998, citadas en SEVILLA-VALLEJO, S., “Creer y crear un mundo de hadas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 311.

personaje de Celia de Elena Fortún (Núñez de la Fuente 2023), y con los textos de E.T.A. Hoffmann (Hogan Erin 2014).

Murielle Borel señala que los lugares narrativos de *Paraíso inhabitado* revelan un sistema de oposiciones binarias entre alto/bajo, interior/exterior, cerrado/abierto, grande/pequeño, pero también norma/marginalidad; tradición/modernidad⁸²⁶. Estudia cómo la memoria en la novela está construida a través de experiencias decisivas, que generan una emoción transmitida a través de metáforas y sensaciones sensoriales, visuales y auditivas. El acto de recordar implica una subjetividad que configura y redefine los espacios, resaltando su singularidad⁸²⁷.

Carmen Alfonso García aborda la dimensión simbólica de los espacios de la novela. Así, los espacios interiores del hogar, —regidos por las normas rígidas de la madre y la falta de amor—, se contraponen con los espacios exteriores —el parque en el que Adriana pasea con su padre, el cine, la representación de teatro, el restaurante al que va con su tía Eduarda— que la ayudan a trascender los límites de la casa y a conocer otras opciones diferentes a las expectativas maternas. Es decir, son espacios de descubrimiento que «revelan alternativas al discurso canónico»⁸²⁸. En esta misma línea, Eva Jersonky se centra en la situación de encierro y el ambiente represivo del hogar de Adriana, que la obliga a buscar nuevas formas de expresarse y ubicarse en los márgenes de la tradición hegemónica. Analiza el intento de la protagonista por desviarse de la formación como futura “mujer doméstica”, principalmente a partir de la construcción de territorios propios que funciona como refugios. Estos espacios domésticos nunca serán homogéneos, sino que poseen algunas zonas que funcionan como espacio refugio, otros como negociación, secretos, apariencia y protocolo: «La forma en que las protagonistas [Adriana y Eva] se muevan, se apropien o eviten algunos espacios dejará ver la lucha constante que se da entre lo que ellas son en su interior y lo que el exterior les pide que

⁸²⁶ BOREL, M., “Mémoire d’espaces et espaces de mémoire dans *Paraíso inhabitado* d’Ana María Matute”, *Cahiers d’études romanes* 46 (2023) 203-223, en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/16146> [26/03/25].

⁸²⁷ BOREL, M., “De la mémoire intime à la mémoire collective”, *Cahiers d’études romanes* 39 (2019), en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10031> [26/03/25].

⁸²⁸ ALFONSO GARCÍA, M. C. “En busca de un lugar en el mundo: El espacio y sus marcas simbólicas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.) Ellipses, Paris 2017, 185.

sean, agregando otro nivel más de tensión entre el adentro y el afuera»⁸²⁹. Anne Paoli estudia las transgresiones que tienen lugar en la obra, partiendo del tejido familiar, social y educativo en el que se encuentra Adriana⁸³⁰, y analiza los personajes excéntricos que aparecen en la obra, como Sagrario o Teo, señalando que el hecho de que estos rechacen las normas implica una mirada acusadora de la sociedad que condena su extravagancia⁸³¹. Estamos de acuerdo con Paoli en que la obra posee un carácter de alegato por la transgresión, en la medida que justifica la integridad de la protagonista en su deseo de ir más allá de las prohibiciones.

Maylis Santa-Cruz se centra en el mundo imaginario y personal de Adriana, concebido como una variante de la realidad, puesto que la ensoñación y la creación son parte de nuestra experiencia. Lo divide en tres tipos de mundos basándose en la teoría formulada por Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan, Lubomír Doležel y Françoise Lavocat: M1 sería el mundo real, M2 el de los adultos o “Gigantes” y M3 el mundo creado por la mirada del niño, lo que habla de una pluralidad de universos generados por los personajes según el grado de ficcionalidad⁸³². Como señala Santa-Cruz, la figura del unicornio, el teatro, el cine y la música se convierten en formas de acceder a otro mundo⁸³³.

⁸²⁹ JERSONKY, E., “El sujeto femenino desde la periferia: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute”, *Mora* 28 (2023) 52, en <https://doi.org/10.34096/mora.n28.12319> [25/03/25].

⁸³⁰ PAOLI A., “*Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”, en *Transmission/Transgression, Hispanistica XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 249-260.

⁸³¹ PAOLI A., “Bas les masques: une interprétation des personnages farfelus dans *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute”, en *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes*, Sylvie Loignon, Natalie Noyaret, Vincent d'Orlando (eds.), Sinestesia, Avellino 2016, 425-436.

⁸³² SANTA-CRUZ, M., “Un autre monde est-il possible? *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute”, *Bulletin hispanique* 116. 2 (2014) 549-561, en <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3377> [30/03/25].

⁸³³ Como ejemplo, el párrafo en el que Adriana acude al cine por primera vez, y recurre a los términos «entrar», «vivir», «sumergirme»: «[...] la emoción de entrar en un espacio nuevo, absolutamente desconocido y cautivador. Porque no veía la película, entraba en ella, galopaba en sus caballos, gritaba con sus gritos de guerra, blandía sus espadas... Y no entendía nada. Pero precisamente por eso me atraía más: puro misterio, puro enigma; la tierra donde a mí me gustaba vivir, avanzar, imaginar; el mar donde deseaba sumergirme, al borde siempre de un descubrimiento; puro deseo de alcanzar o de recuperar algún lugar que me pertenecía, y que todavía no había encontrado» (PI, 128).

Desde una perspectiva intertextual, Núñez de la Fuente ha analizado la influencia del personaje de Celia, de Elena Fortún⁸³⁴. Adriana se asemeja con Celia en la inadaptación al colegio, donde llevan a cabo una serie de comportamientos que los adultos consideran inapropiados. También tienen en común la perspectiva infantil desde la que observan el mundo de los adultos, lo que desencadena una serie de recursos humorísticos. Núñez de la Fuente considera el personaje de Elena Fortún como uno de los precursores del concepto literario de la “chica rara”, que —además de en Matute— ha influido en otras narradoras de posguerra como Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet y Dolores Medio.

Merlo-Morat menciona brevemente a la intertextualidad con *El mago de Oz* y el cuento de *La niña de los fósforos* de Andersen, en concreto con la escena del terrón de azúcar que se enciende en la oscuridad como un fósforo⁸³⁵. Nos resulta especialmente interesante el análisis que realiza Hogan Erin⁸³⁶, en su objetivo de explicitar el intertexto implícito de E.T.A Hoffmann en la novela, usando los textos de *El niño raro* y *Cascanueces y el rey de los ratones*. Para Hogan Erin, la herencia del romanticismo alemán se observa en la inocencia del niño, la infancia eterna (con la muerte de Gavrila) y el amor imposible entre Adriana y Gavrila (compara el simbolismo de la vuelta de las golondrinas de Bécquer con los unicornios que no vuelven).

⁸³⁴ NÚÑEZ DE LA FUENTE, S. “De Elena Fortún a Ana María Matute: ecos de Celia en el colegio en *Paraíso inhabitado*”, *Revista de Escritoras Ibéricas* 10 (2023), 11-49, en <https://doi.org/10.5944/rei.vol.10.2022.33152> [30/03/25].

⁸³⁵ MERLO-MORAT, P., “El cuarto oscuro: concentrado de todos los cuentos de hadas y viaje iniciático a través de los cuentos de hadas”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 262-263.

⁸³⁶ HOGAN ERIN H., “Tendrá otro lenguaje: La otredad de la infancia en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Otherness in Hispanic Culture*, Teresa Fernández Ulloa (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014, 350-364.

4.4.2 Análisis del motivo del teatro de marionetas en *Paraíso inhabitado* (2008)

Como segundo paso metodológico, se analizan las facetas que conforman el motivo del teatro de marionetas en la obra. Este se presenta como un espectáculo teatral al que Adriana acude como espectadora de las obras de *El Cascanueces* y *Petrushka*, y como un juego a través de las representaciones que se inventa en su teatro de cartón, primero en soledad y luego junto a su amigo Gavrila.

Las tres facetas seleccionadas son: la teatralidad del mundo de los Gigantes, la creación de un mundo propio, y las marionetas como una forma de comunicación.

4.4.2.1 La teatralidad del mundo de los Gigantes

Adriana —con la mirada del niño que no comprende o no quiere comprender— observa el mundo de los adultos, a los que considera «Gigantes lejanos, impredecibles y un poco ridículos»⁸³⁷. Esta teatralidad se vincula con las apariencias y la dualidad entre lo que los adultos revelan y lo que ocultan, lo cual tiene como consecuencia la ausencia de un lenguaje común.

Las máscaras de los adultos

Los adultos actúan como personas cuya identidad es una máscara, puesto que aparentan seguir una serie de creencias y costumbres en las que no creen, pero que «perpetúan para no tener que enfrentarse a sus verdaderos deseos»⁸³⁸. La crítica social preside la obra matutiana, ya que deja ver «las costuras del traje que viste a la burguesía acomodada: mentalidad conservadora, comportamientos egoístas, soberbia clasista, hipocresía...»⁸³⁹.

⁸³⁷ PI, 12.

⁸³⁸ SEVILLA-VALLEJO, S., “Creer y crear un mundo de hadas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 308, 311.

⁸³⁹ SANZ VILLANUEVA, S., “*Paraíso inhabitado*”, *El Cultural*, 18 de diciembre 2008, en https://www.elspanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraiso-inhabitado/4750084_0.html

Se observa esta *farsa* en la relación de los padres, que ocultan su separación a la sociedad, y especialmente en la figura distante y autoritaria de la madre. Cuando Adriana espía a esta mientras se maquilla sola ante el espejo se pregunta si ella sentirá «lo mismo... que yo ante los Gigantes. ¿También mamá tendría que enfrentarse a ellos como lo hacía yo?»⁸⁴⁰.

Es muy representativa la escena en la que Adriana habla con su madre de su amistad con Gavrila:

—Es que yo soy amiga de Gavi, y somos... amor.

—¿Amor ...? —casi gritó mamá, como si la hubieran pinchado—. ¿Amor? ¡Dios mío!, ¿he oído bien?

—Sí. Gavi es amor.

Si me había parecido hasta entonces un dragón dormido, se convirtió en un dragón despierto. Levantó la cabeza, las garras aladas, lanzaba fuego por los ojos y la boca, fuego del infierno. Ya no era mamá, y me dio mucho miedo. Gritó, más que preguntó:

—¿Amor...? ¡Qué sabes tú, desgraciada, del amor! ¿Qué sabes del amor... qué sabes del amor...? ¿Qué sabes...?⁸⁴¹

Después de abofetear a Adriana, la madre se derrumba y llora: «Olvídate del amor [...] es una mentira... como no sea amor a Dios, o a la familia...». El comportamiento infantil de la madre, que llora y muestra su debilidad en presencia de la tata⁸⁴², refleja la idea matutiana de que la infancia es el periodo de autenticidad y de libertad previo a la adopción de las máscaras y de los papeles que impone el «teatro» adulto.

El colegio reproduce el mismo entramado de normas y buen comportamiento, por lo que Adriana es incapaz de integrarse⁸⁴³. Como señala Núñez de la Fuente, Adriana

[13/01/2025].

⁸⁴⁰ PI, 35.

⁸⁴¹ PI, 332-333.

⁸⁴² “[Mamá] empezó a llorar, muy suavemente, sólo se sabía que estaba llorando por las lágrimas que, al deslizarse por su cara empolvada, brillaban. Entonces, Tata María dijo, ronca y dulce: “Vamos, niña, niña...”. Y mamá hizo una cosa sorprendente, se inclinó hacia ella —estaba arrodillada junto a mí, enfundándome los brazos en las mangas— y la besó, y oí que murmuraba muy bajito: “Tata...”. Y se marchó casi corriendo” (PI, 27).

⁸⁴³ Maylis Santa-Cruz analiza cómo la educación recibida por Adriana —a través de su madre y en el colegio de monjas— refleja el modelo educativo tradicional de las familias burguesas durante la Segunda República

recibe el calificativo de “mala” en contraposición de sus compañeras, que sí que se adaptan a los valores y normas institucionales⁸⁴⁴. No obstante, la protagonista resignifica ese calificativo al equiparlo con la «rareza» de su tía Eduarda.

La falta de un lenguaje común

De esta teatralidad resulta la ausencia de un lenguaje común, cuestión central en la novela⁸⁴⁵. Según Pons Ballesteros, Matute ha transferido «la comprensión de la que careció en su niñez a sus personajes, sus obras, y a los lectores cumpliendo la promesa que se hizo de niña “yo seré escritora para vengarme de los mayores”»⁸⁴⁶.

Adriana no entiende el mundo de los adultos y estos no la entienden a ella. «Si no tenía acceso a sus vidas, ellos no tendrían a la mía: y la mía era infinitamente mejor», señala la niña, cuyo mutismo, que se encuentra en otros personajes matutianos, convierte al silencio en una forma de resistencia (Pons Ballesteros, 2009: 217 y Jersonky, 2023: 60-61). Cuando su madre le pregunta sobre su mal comportamiento en el colegio, Adriana señala que «no tenía nada que decir sobre aquellas cosas, ni sobre ninguna otra cosa que tuviera que ver con los Gigantes»⁸⁴⁷.

El silencio y el aislamiento son efecto de la obstinación de la niña, que observa el entorno y se resiste a participar de la teatralidad adulta, ante la desesperación de su madre⁸⁴⁸.

(SANTA-CRUZ, M., “L'éducation féminine dans *Paraíso inhabitado*: un enjeu de pouvoir”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 205-219).

⁸⁴⁴ NÚÑEZ DE LA FUENTE, S. “De Elena Fortún a Ana María Matute: ecos de Celia en el colegio en *Paraíso inhabitado*”, *Revista de Escritoras Ibéricas* 10 (2023), 11-49, en <https://doi.org/10.5944/rei.vol.10.2022.33152> [30/03/25].

⁸⁴⁵ Esta falta de comunicación está presente en el núcleo familiar de *Demonios familiares* cuando Eva, que acaba de enterarse de que tiene un hermanastro, pregunta «¿Por qué nadie me lo dijo antes?», a lo que la cocinera responde: «¡Porque en esta casa todo se guarda en secreto hasta que se pudre, y ya nada tiene remedio!» (MATUTE, A. M., *Demonios familiares*, Destino. Barcelona 2014, 73).

⁸⁴⁶ PONS BALLESTEROS, M., “El paraíso inhabitado de Ana María Matute: entre la realidad y la fantasía”, *TAVIRA. Revista Electrónica De Formación De Profesorado En Comunicación Lingüística Y Literaria* 25 (2009) 220, en <https://revistas.uca.es/index.php/tavira/article/view/9464> [30/03/25].

⁸⁴⁷ PI, 23.

[...] estoy a punto de enloquecer a causa de esta criatura. Se esconde y no hay quien la encuentre, no habla, no contesta, no pregunta... sólo se te queda mirando con esos ojos enormes tan quietos, tan fijos, que a veces me asustan..., no son ojos de niña... Y además, ¡qué falta de sensibilidad! Nada, lo que se dice nada le conmueve, nada le arranca una lágrima... ¡Hace tanto tiempo que no la he visto llorar ni reír!⁸⁴⁹

La «falta de sensibilidad» de la que habla su madre contrasta con la imaginación y la riqueza del mundo interior de su hija. Se puede establecer el paralelismo de que, delante de los adultos, Adriana se comporta como si fuese un muñeco que permanece inexpresivo y en silencio, sin revelar su vida interior⁸⁵⁰.

La única persona adulta que Adriana toma como referencia es su tía Eduarda, ya que esta no considera el silencio de su sobrina como una anormalidad, sino una forma de transgresión⁸⁵¹. También es la única que «me hablaba de igual a igual, no como me hablaba todo el mundo: de arriba abajo»⁸⁵².

Las dificultades comunicativas del entorno familiar y escolar impulsan a Adriana a interactuar con otras formas de experiencia y conocimiento, como la que le proporcionan los empleados del hogar. Sanz Villanueva identifica a estos personajes marginales como el «arquetipo del transgresor de las convenciones», que representan los

⁸⁴⁸ De nuevo encontramos una similitud con la biografía de Matute, que también mantuvo una relación difícil con su madre y señaló respecto a su infancia que «materialmente, no me faltaba nada, pero tenía muchas carencias espirituales, una falta de amor tan grande que poco a poco me iba encerrando en mí misma y no me sentía capaz de expresarme. Me daba miedo, porque me sentía una niña distinta. Cuando digo que tenía carencias de afecto no quiero decir que no se me quisiese. Me refiero a esa falta grande de entendimiento entre mi madre y yo que me hacía sufrir» (GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 55).

⁸⁴⁹ PI, 50.

⁸⁵⁰ En palabras de Jersonky: «Este lenguaje, esta forma de comunicarse, es muy propia y difícil de entender para la mayoría de los adultos que las rodean, porque implica cambiar de signo el silencio, hablar honestamente y sin tapujos, comunicarse con objetos y espacios, decir cosas que normalmente están “mal vistas” o no corresponden a cierto género o clase social, en fin, expresarse de una forma contraria a los mandatos y los modelos impuestos (JERSONKY, E., “El sujeto femenino desde la periferia: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute”, *Mora* 28 (2023) 60-61, en <https://doi.org/10.34096/mora.n28.12319> [25/03/25]).

⁸⁵¹ PAOLI A., “*Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”, en *Transmission/Transgression, Hispanistica XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 253.

⁸⁵² PI, 69.

valores de libertad e independencia⁸⁵³. En definitiva, el motor de las rebeliones de la protagonista es la necesidad de encontrar una vía de expresión genuina, que la conduce a crear su propio mundo.

4.4.2.2 La creación de un mundo propio

Las representaciones ficcionales de *El Cascanueces* y *Petrushka* son fundamentales en la creación de Adriana de un mundo propio. Posteriormente, este universo simbólico se materializa en un escondite físico gracias al teatro de marionetas que le regala su tía Eduarda.

La identificación con un muñeco

Para Adriana, el recuerdo imborrable del momento feliz de la infancia queda ligado a la primera vez que asiste con su padre al teatro:

...estuve soñando [con *Cascanueces*] todas las noches durante casi un mes. La niña protagonista tenía algunas coincidencias conmigo, y pensé que, si la hubiera conocido, sería amiga mía. Yo no iba a jugar a casa de ninguna niña, como alguna de mis compañeras de colegio, que lo hacían, según comentaban entre ellas. Yo no tenía ninguna amiga⁸⁵⁴.

Posteriormente, asiste con su tía Eduarda a la representación de *Petrushka*, «que era un muñeco al que nadie quería; otros muñecos muy parecidos a las niñas de mi colegio

⁸⁵³ Adriana distingue dos grupos: “ellos”, que son los adultos que fingen (sus padres, su hermana Cristina, las monjas y las niñas del colegio que se adaptan a las expectativas de los adultos), y los que se muestran como son (Gravila, Tata María, Isabel, Teo, Eduarda y Sagrario). Según Sanz Villanueva, estos personajes tienen una misión especial, que es «la de ejemplificar los valores que merecen el máximo aprecio de Matute. Cada uno aporta la nota de persona libre, independiente, ensoñadora, y en conjunto, forman una galería de seres un tanto marginales, o al margen de la rutina; en suma, gentes un poco raras, excéntricas, leales, sencillas. La autora, desdoblada en narradora, los muestra con indisimulada simpatía y los convierte en soporte de una tesis: esos seres humanos tendrían que poblar el planeta» (SANZ VILLANUEVA, S., “*Paraíso inhabitado*”, *El Cultural*, 18 de diciembre 2008, en https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraisoinhabitado/4750084_0.html [13/01/2025]).

⁸⁵⁴ PI, 29.

salían de sus cajas y querían hacerle la vida imposible», lo que despierta en ella una empatía inmediata: «¡Qué bien lo entendí —o creía entender entonces—!»⁸⁵⁵.

La identificación de Adriana con una marioneta es coherente con su aislamiento, que la lleva a percibir como amigos a aquellos que la tratan con un mínimo de afecto, como Paco, el chófer («que me llamaba su novia, y me lanzaba besos con la mano»), o aquellos que son rechazados, como Sagrario, el acompañante de aspecto estafalario de Eduarda. De forma inversa, Adriana siente aversión hacia la muñeca que le regalan por la Primera Comunión, ya que «se parecía tanto a las niñas de mi clase que casi de inmediato la odié».

Este encuentro con la ficción a través del *ballet* —junto con los cuentos de Andersen—, desencadena que Adriana personifique y proyecte su soledad en objetos cotidianos, como los utensilios de cocina «desparejados» que lloran por haber sido separados de los otros⁸⁵⁶. Este diálogo con lo inanimado es un reflejo autobiográfico de la sensibilidad de la autora⁸⁵⁷. Además de la identificación con Marie y Petrushka, la segunda consecuencia de su encuentro con la ficción es la búsqueda de su propio espacio dentro del hogar⁸⁵⁸.

⁸⁵⁵ PI, 62.

⁸⁵⁶ «[...] oía las quejas de las cucharillas y tenedores mezclados al tuntún en el cajón más variopinto de la cocina: allí donde iban a parar todos los desparejados, derrotados soldados de alguna perdida batalla contra el tiempo, retirados ya para siempre del comedor de los Gigantes. Lloraban, por sentirse separados de algún compañero o amigo que habían creído inseparable, y yo oía su llanto. Y recuerdo muy bien una cucharilla puesta a secar en una taza, por la que se deslizaba una lágrima como una diminuta estrella, tan despacio que parecía que no acababa de caer» (PI, 18).

⁸⁵⁷ En palabras de Matute, «es cierto que de niña hablaba con las cosas: hablaba con la esponja, con las tazas, con los frasquitos. [...] Hablaba con todas las cosas, pero no con las personas» y «A los objetos siempre les he dado una gran importancia. No hay que olvidarse de que fueron los amigos íntimos de mi infancia. No podía soportar ver en el cajón de los cubiertos que unos se hubieran mezclado con los otros, lo que yo llamaba una raza de cucharillas con otra. Pensaba que las que no estaban con las suyas se sentirían perdidas y necesitarían ir en busca de sus hermanas. En cuanto veía alguna mal puesta, la colocaba bien, en su sitio, para que no sufriera. Sentía que, si los objetos de una misma raza estaban separados, llorarían por la noche, porque es entonces cuando los objetos cobran vida, pensando que nosotros estábamos acostados y juntos, y que ellos estaban separados» (GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 51 y 57).

⁸⁵⁸ La misma autora señala que para ella escribir es una forma de habitar «un espacio diferente, que no tuviera precisamente nada que ver con el mío porque el mío no me gustaba» («Entrevista a Ana María Matute» en NICHOLS, G. C., *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 22).

Un mundo que cobra vida en la oscuridad

Escapar dentro del ámbito doméstico no tiene que ver tanto con desplazarse sino con «elegir qué espacios habitar, de qué forma y en qué momentos»⁸⁵⁹. De ahí que Adriana subvierta la forma de habitar el espacio. Inspirada por la representación teatral de *El Cascanueces*, resignifica el salón transformándolo en un territorio propio y exclusivo durante la noche⁸⁶⁰:

[...] el mundo empezaba cuando yo saltaba sigilosa de la cama, me asomaba a la puerta y vigilaba cautelosamente el largo pasillo que conducía a la otra puerta [...], el umbral del mundo en que realmente vivía. La noche era mi lugar, el que yo me había creado, o él me había creado a mí, allí donde yo verdaderamente habitaba. Despertar en la noche, adormecer en la mañana, y aquel vivir a contrapelo, fue quizá la razón de la tenue felicidad que me salvó de cosas como saber que nunca fui deseada, de haber nacido a destiempo en una familia que había ya perdido la ilusión y la práctica del amor⁸⁶¹.

La noche, como periodo de suspensión de las normas adultas, es también el dominio del mundo interior de Adriana. De forma similar, cuando su madre la castiga encerrándola en el Cuarto Oscuro⁸⁶², la niña se siente a gusto en aquella «oscuridad amable», ya que «allí nadie me reprocharía nada, allí nadie me preguntaría nada, allí yo

⁸⁵⁹ JERSONKY, E., “El sujeto femenino desde la periferia: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute”, *Mora* 28 (2023) 61, en <https://doi.org/10.34096/mora.n28.12319> [25/03/25].

⁸⁶⁰ En su discurso de ingreso a la Real Academia Española, Matute declaró que: «La noche, el mundo nocturno —que es el mundo más vivo—, es un mundo real y absolutamente cierto, es un mundo mágico que forma parte de la vida cotidiana, en el que las criaturas de la oscuridad existen en tanta o más intensidad que las que habitan bajo el sol más impío y aparentemente verdadero» y que «de la oscuridad surgía, gracias a las fantasías y a las palabras, un mundo idéntico al de los bosques, un mundo irreal pero, al mismo tiempo, más real aún que el cotidiano, un mundo que pronto se convertiría para mí en una auténtica tabla de salvación» (MATUTE, A.M., *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025]).

⁸⁶¹ PI, 11-12.

⁸⁶² Philippe Merlo-Morat analiza el Cuarto Oscuro como el espacio que le permite a Adriana evadirse de la presión social impuesta por su madre y realizar un «verdadero recorrido iniciático», como en los cuentos de hadas que lee (MERLO-MORAT, P., “El cuarto oscuro: concentrado de todos los cuentos de hadas y viaje iniciático a través de los cuentos de hadas”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 255-265).

estaba sola, deliciosamente sola»⁸⁶³. Este episodio paradójico refleja la idea fundamental de la novela de aprender a «valorar la luz en la oscuridad»⁸⁶⁴.

De este modo, el castigo solo potencia su imaginación y la anima a desarrollar un comportamiento transgresor⁸⁶⁵. Tanto el salón como el Cuarto Oscuro se constituyen como escenarios en los que Adriana aprende el «lenguaje secreto» que se manifiesta en su capacidad para interpretar las conversaciones del mundo inanimado, como los fulgores de las lámparas⁸⁶⁶, que le permiten desarrollar su propia vía de comunicación.

En definitiva, las ficciones de *El Cascanueces* y *Petrushka* impulsan a Adriana a emplear la imaginación para reconfigurar su propia realidad, dando lugar a un universo simbólico con un lenguaje propio que posteriormente compartirá con Gavrila.

Un lugar para esconderse

El teatro de marionetas adquiere el carácter de escondite, tanto en el plano físico como en el simbólico. Previamente, Adriana está acostumbrada a esconderse bajo la mesa del cuarto de la plancha, desde donde intentaba descifrar el «mapa lleno de laberintos» del mundo de los adultos. El teatro de guiñol que le regala su tía Eduarda representa una evolución en esta dinámica: su escondite deja de ser un lugar de observación para convertirse en un escenario de juego. «Sé que te gusta esconderte», le dice su tía Eduarda, «Te escondes aquí, y haces lo que te da la gana». Adriana capta enseguida las posibilidades implícitas en este regalo:

⁸⁶³ La autora ha admitido en diferentes ocasiones que su vocación como escritora también nació de los castigos Cuarto Oscuro y que esta obra intentaba explicar «lo que sentí al descubrir que la oscuridad tiene una luz distinta» (GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 113).

⁸⁶⁴ Refiriéndose a este episodio, el profesor Ángel García Galiano dice que cada persona es un alma arrojada al cuarto oscuro, que tiene que crecer y sufrir «hasta que aprende a valorar la luz de la oscuridad» (GARCÍA GALIANO, A., «Ana María Matute: la vocación del novelista», *Cálamo FASPE* 58 (2011), en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3815514.pdf> [22/ 06/ 2023]).

⁸⁶⁵ PAOLI A., «*Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions», en *Transmission/Transgression, Hispanistica XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 258.

⁸⁶⁶ «No sé si los cristales-hojas de aquellas lámparas-arañas tenían vida propia, pero lo cierto es que yo creía oír un tintineo lejano y misterioso entre sus ramas, y que los fulgores que de unas a otras iban comunicándose formaban parte de alguna conversación, en un idioma que aún yo no conocía, pero estaba a punto de aprender» (PI, 14).

[...los muñecos] estarían bajo mis órdenes, y podría hacer con ellos lo que quisiera: inventarme lo que se me ocurriera, de la vida, de la gente, de los malos, de los buenos, de los Gigantes y de mí misma. Sin que nadie metiera sus narices y castigos en el espacio que yo fabricaba al margen, siempre al margen...⁸⁶⁷

La observación de un mundo en miniatura, con la consecuente alteración de las escalas, libera a Adriana de la mirada de «arriba abajo» que le suelen dirigir los adultos. Anne Paoli señala el carácter transgresor de la compra del teatro; frente a la moderación y las pautas guiadas de su entorno, las marionetas invitan a la caricatura y el exceso, permitiendo a Adriana ejercitar su imaginación y expresarse libremente⁸⁶⁸:

Agazapada bajo el pequeño escenario, sentada en el suelo, con los muñecos a mi alrededor y una suave penumbra atravesada por la luz rojiza que transparentaba el telón, pude escuchar infinidad de historias [...]. Fue mi nuevo refugio, y, aunque ellas ahora sí conocían mi escondite, el saberlo las despreocupaba, y no me buscaban, ni me llamaban, ni me importunaban. Fue un gran regalo el de Eduarda⁸⁶⁹.

El teatro de guiñol representa la materialización y ampliación del mundo nocturno de Adriana, consolidándose como un espacio creativo libre de juicios. La necesidad de este refugio se intensifica en contraposición con el colegio, donde se siente presionada por las normas y obligaciones que recaen sobre ella, en «una dura batalla por la defensa de mis escondites, de mis espacios y noches»⁸⁷⁰.

No obstante, el teatro no va a ser un refugio exclusivamente privado, sino que va a convertirse en un espacio compartido con la llegada de Gavrila. De este modo, el anhelo de afecto que Adriana había proyectado sobre las marionetas se encarna en una amistad real.

⁸⁶⁷ PI, 42.

⁸⁶⁸ PAOLI A., “*Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”, en *Transmission/Transgression, Hispanistica XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 253-254.

⁸⁶⁹ PI, 46.

⁸⁷⁰ PI, 22.

4.4.2.3 La comunicación a través de las marionetas

Esta faceta posee una doble cara: por un lado, la creación de un lenguaje propio que desarrolla con Gavrila a través del teatro de marionetas, y por otro, la pérdida de este lenguaje con la muerte del niño y, en consecuencia, la desaparición de un mundo.

Un lenguaje propio

El primer encuentro con Gavrila se presenta como una epifanía para Adriana, al contemplarlo jugar en «el resplandor de la nieve» con «miles de diminutas estrellas», escena que evoca claros paralelismo con el ballet de Chaikovski⁸⁷¹. Intuye que una nueva etapa va a comenzar, que asocia con su experiencia con el teatro («Como el telón del teatro donde vi *Cascanueces* y *Petrouchka* [...] una puerta o una ventana se abría»⁸⁷²).

Se produce una externalización del mundo interior de la niña, que ya no necesita la oscuridad para existir. «Es como el Cuarto Oscuro, pero al revés, me dije, deslumbrada». La amistad se construye a través de la transgresión de las reglas familiares, con la complicidad de los empleados de la casa que facilitan este vínculo⁸⁷³.

Cuando Gavrila le invita a jugar a su casa en un teatro de cartón⁸⁷⁴, los dos niños establecen una conversación entre ellos a través de las marionetas:

No sé cómo, ni desde qué momento, empezamos a contarnos cosas, cada uno en su correspondiente lado del escenario, moviendo las tiras de cartón, con sus tambaleantes muñecos de papel. Y no sé cuándo, ni cómo, se inició aquella especie de conversación—

⁸⁷¹ Mariinsky Ballet, “The Nutcracker”, The Mariinsky Theatre Saint Petersburg, 2012, 1:29:05. en <https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU> [13/01/2025].

⁸⁷² PI, 99.

⁸⁷³ PAOLI A., “*Paraiso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”, en *Transmission/Transgression, Hispanistica XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 258-259.

⁸⁷⁴ Matute menciona el Teatro de los Niños, fabricado por Seix Barral de 1915 a 1953, que fue muy popular y que se manejaba con muñecos de cartulina con forma de personas o animales, insertados en tiras de cartón. Incluía libretos con obras clásicas para ser representadas y se convirtió en el referente artístico de los teatros de papel. El Teatro de los niños ya había aparecido anteriormente en *Primera memoria* (1959), cuando Matia, la protagonista, se acuerda de él: “Entonces comprendí que había perdido algo: olvidé en las montañas, en la enorme y destartada casa, mi teatrillo de cartón. [...] Oh, cómo deseé de nuevo que fuera posible meterse allí, atravesar los pedacitos de papel, y huir a través de sus falsos cristales de caramelo” (MATUTE, A.M., *Primera memoria* (1960), RBA, Barcelona 1994, 13-14).

confesión, desde uno al otro lado de las decoraciones [...] [Gavrila] empezó a hablar de cosas que nada tenían que ver con el decorado, aunque sin dejar de mover el muñequito que le correspondía. Le imité: cuando él terminaba su discurso, empezaba el mío. Todo era nuevo para mí, pero ocurría de forma tan natural, tan distendida y suave, como si fuera algo que siempre había sucedido, sin extrañeza ni tensión, entre nosotros. Como si hubiéramos pasado toda la vida hablándonos así⁸⁷⁵.

A través de su muñeco, Gavrila pregunta: «¿Somos amigos?» y Adriana responde que sí⁸⁷⁶. El teatro se convierte en su vía de comunicación más íntima,⁸⁷⁷ como cuando Adriana confiesa: «A veces yo no quiero a mi mamá», y Gavrila responde que él tampoco. Estos diálogos apoyan la idea de Kenneth Gross de que el teatro de marionetas «gives speech to things that are speechless»⁸⁷⁸, convirtiéndose en la mejor manera de expresar lo que ellos no pueden comunicarse directamente⁸⁷⁹.

Frente a la falta de una auténtica comunicación que Adriana percibe en los adultos⁸⁸⁰, el teatro de marionetas facilita una interacción sincera y espontánea con Gavrila («Tengo el librito con la función, pero es muy aburrida y no la entiendo. Mejor la inventamos, ¿no?»). Para José Manuel Lorenzo, estas conversaciones entre los dos niños son los tramos más hermosos de la novela, aquellos que consiguen traer a nosotros la experiencia genuina de la infancia «en los que, por un instante, parece que nos colamos

⁸⁷⁵ PI, 180.

⁸⁷⁶ Si se compara la relación Adriana-Gavrila con Matia-Manuel en *Primera memoria* (1959), ambos construyen una intimidad en un ambiente de soledad e incompreensión, en el que interviene un espacio (el teatro de marionetas) y un muñeco (Gorogó), respectivamente. En ambas novelas, cuando esta intimidad entre los dos personajes desaparece, también lo hace la magia del teatro y el muñeco. Sin embargo, mientras la separación de Adriana-Gavrila se produce con la muerte de este, la relación de Matia-Manuel se rompe con la traición de Matia.

⁸⁷⁸ GROSS, K., *An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011, 55.

⁸⁷⁹ Cabe señalar la similitud con el cuento infantil *El saltamontes verde* (1975), en el que Yungo, el niño protagonista, sale en busca de su voz. En su camino entra en un teatro de guiñol abandonado, donde dos marionetas de guante son manejadas por un viejo comediante. Los personajes se comunican a través del diálogo con las marionetas, que se convierte en su forma de comunicación.

⁸⁸⁰ La comunicación que establece Adriana con un adulto, su padre, es analizado Anne Paoli, en contraste con la educación rígida de la madre. El mayor momento de diálogo entre estos dos personajes tiene lugar en la escena en la que pasean por el parque y Adriana le aprieta la mano dos veces para «decirle que le quería. Me respondió de la misma forma. Creo que nunca, ni antes, ni después, he mantenido con nadie una conversación más íntima, más explícita. Ni tan bella. Aquel parque solitario, aquel hombre y aquella niña solitarios, aquel vagar sin rumbo y aquel silencio». Para poder interactuar de forma genuina con su progenitor, Adriana tiene que inventarse una nueva forma de comunicación, un “lenguaje” alternativo. (PAOLI, A., “La imagen del padre en algunas novelas del siglo XX” en *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*, Natalie Noyaret (ed.), Peter Lang, Berne 2014, 193-214).

en el Paraíso»⁸⁸¹. En esencia, lo que los dos niños construyen no es solo una amistad sino «una forma de estar en el mundo», que va a desaparecer con la muerte de Gavrila.

La desaparición de un mundo

Aunque hace tiempo que Adriana no utiliza el guiñol que le regaló su tía Eduarda, cuando Gavrila enferma gravemente, vuelve a refugiarse en él:

Me senté tras el biombo, con las últimas decoraciones usadas aún colgando sobre mi cabeza. Esparcidos a mi alrededor contemplé los viejos muñecos, con sus faldones de colores, donde yo introducía las manos, izándolos hasta la boca del escenario. Sabía que desde allí se oía lo que hablaban en la cocina. [...] Me dejé caer, rodeada de caritas grotescas de cartón pintado y ojos de vidrio. Mirándome. Nadie les había quitado el polvo, todo era olvidado⁸⁸².

Tras la muerte de Gavrila, Adriana se queda «sin mundo», y una sensación de vacío invade todos los espacios⁸⁸³. Ya no tiene ningún refugio, incluso el teatro con el que jugaba con Gavrila es destruido: «¿Cómo era posible aquella desaparición, cómo sentirme ante nuestro mundo sepultado?». Debe enfrentarse a una doble desilusión: el decepcionante mundo de los adultos⁸⁸⁴ y la sensación de engaño al confirmar la imposibilidad del regreso de Gavrila. («Y él decía que volvería... siempre lo dijo: yo volveré... [...] Y de pronto supe que ya no lo creía»⁸⁸⁵).

Gavrila, al morir, permanece como un niño, mientras que Adriana se ve obligada a crecer sin él. Esto marca una distancia entre los dos personajes que vuelve al recuerdo

⁸⁸¹ LORENZO, J.M., “La herida del tiempo en la infancia: Lectura de *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 262 (2014) 25.

⁸⁸² PI, 359-360.

⁸⁸³ LLORED, Y., “*Paraíso inhabitado* de Ana María Matute: un singular estilo tardío desde la infancia como origen”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 46 (2019) 70, en <https://doi.org/10.18172/cif.3887> [30/03/25].

⁸⁸⁴ «[...] me atemorizaba el mundo que estaba esperándome con las fauces abiertas puertas afuera, el mundo atroz del que oía decir que estaba lleno de malas gentes incendiarias, malas gentes que apaleaban a criaturas tan dulces y entrañables como Teo» (PI, 288).

⁸⁸⁵ PI, 395.

más doloroso y cargado de nostalgia⁸⁸⁶. El final de la obra transmite este desamparo, esta sensación de quedarse a la intemperie. Adriana siente que ha sido expulsada de su *paraíso*, que queda inhabitado, sin la posibilidad de volver a entrar. Recordamos la idea de Matute de que la infancia es «un mundo, todo un mundo cerrado, redondo. Después, te expulsa, o te caes tú de él»⁸⁸⁷. El Saffar señaló que en la obra matutiana está presente esta imagen de niños «arrancados del paraíso, prematuramente, brutalmente»⁸⁸⁸, y en varias entrevistas Matute también se refiere de los adolescentes como «niños expulsados», que han perdido la capacidad de imaginar de la infancia y viven con «cara de naufragos»⁸⁸⁹. Esta expulsión de la infancia, que también está presente en obras como *Luciérnagas* (1949), *Primera memoria* (1959) o *Demonios familiares* (2014), resulta culminante en esta novela.

La maduración de la protagonista culmina con la constatación de su *paraíso inhabitado* es un tiempo y un espacio al que nunca podrá regresar, simbolizada con la imposibilidad de volver a jugar con Gavrila en el teatro de marionetas.

⁸⁸⁶ «Existe una clara división entre este personaje y Adriana, ya que él será un ser incontaminado y puro, que morirá sin llegar a formar parte del mundo adulto y ella, no sólo lo hará, sino que además acentuará con los años esa distancia hasta transformarlo en un recuerdo doloroso, cargado de nostalgia y ensoñación» (BÓRQUEZ, N., “Memoria, infancia y Guerra Civil: El mundo narrativo de Ana María Matute”, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 16 (2011) 173, en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV12n16a09/2132> [26/03/25]).

⁸⁸⁷ SANZ VILLANUEVA, S., “Entrevista. Ana María Matute”, *La esfera*, 17 de enero 1998, 6.

⁸⁸⁸ EL SAFFAR, R., “En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *Revista Iberoamericana* 47 (1981) 223-231.

⁸⁸⁹ PITA, E., “Ana María Matute. Entrevista”, *El Mundo*, 1998, en <https://www.elmundo.es/larevista/num113/textos/entrevista.html> [07/ 09/ 2023].

4.4.3 Análisis intertextual con *Cascanueces* y *el Rey de los ratones* (1816), *Las aventuras de Pinocho* (1883) y *Petrushka* (1911)

En este apartado se exploran las resonancias intertextuales del motivo del teatro de marionetas con los tres hipotextos seleccionados. De estos, *Cascanueces* y *Petrushka* son referencias explícitas, ya que Adriana asiste a sus representaciones. Asimismo, cabe mencionar la gran cantidad de alusiones literarias y cinematográficas presentes en la novela⁸⁹⁰.

4.4.3.1 Lo fantástico y lo cotidiano: el diálogo con *Cascanueces*

Desde la primera vez que asiste al *ballet El Cascanueces*, Adriana se refiere a Marie como «aquella niña que se parecía tanto a mí». El paralelismo entre los dos personajes radica en su capacidad para crear un mundo propio nocturno, ajeno a la realidad de los adultos, en el que los objetos cobran vida. Adriana, que crece en una familia en la que «ya nadie jugaba», está acostumbrada a hablar con objetos de la casa, influida por la lectura de los cuentos de hada: «Andersen me había dicho que las tazas, las teteras, los tenedores y hasta las sartenes tienen también su vida nocturna»⁸⁹¹, igual que el mundo de Marie y sus muñecos.

La narrativa hoffmanniana se caracteriza por presentar un mundo dual y crear dudas de si la realidad cotidiana es la verdadera. La intención crítica de Hoffman sobre la educación excesivamente racional y disciplinaria y la necesidad de alimentar la imaginación de los niños para enseñarles a reconocer sus deseos, está en sintonía con el propósito de Matute de «denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana», y su convicción de que «los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad»⁸⁹².

⁸⁹⁰ Entre estas referencias se encuentran los hermanos Grimm, Perrault, Andersen, Shirley Temple, *Beau Geste*, *Historia de dos ciudades*, *Petrouchka*, *Robinson*, *Heidi*, *Peter Pan*, *La isla del tesoro*, *La bella durmiente*, *La cenicienta*, *El Rey Cuervo* y *Las Cruzadas*.

⁸⁹¹ PI, 18.

⁸⁹² MATUTE, A.M., *Discurso de recepción del Premio Cervantes*, Alcalá de Henares 2010, 27, en <https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-ana-maria-matute-premio-cervantes-2010/1034560.shtml> [22/ 04/ 2024].

Los mundos propios de Adriana y Marie tienen en común lo maravilloso en forma de destellos y juegos de luces: en *El Cascanueces* brotan «brillos y chispas tan luminosos, que se podían ver con toda claridad los frutos dorados y plateados que pendían de tallos multicolores»⁸⁹³, mientras que en *Paraíso inhabitado* las lámparas del salón reflejan «estrellitas móviles y como si tuvieran vida» y emiten «un tintineo lejano y misterioso entre sus ramas»⁸⁹⁴. En las dos obras son necesarios personajes transgresores, como el tío Drosselmeier y la tía Eduarda, que le facilitan su acceso al mundo de fantasía. Ambos son figuras que se sitúan en los márgenes del mundo adulto convencional y que, a través del regalo del cascanueces y del teatro de guiñol, funcionan como mediadores hacia una realidad alternativa.

La revelación de este mundo fantástico a los adultos solo provoca más incompreensión. En la versión de Hoffman, cuando Marie despierta y habla a su madre del cascanueces y la batalla de los ratones, esta no la cree y lo toma por ensoñaciones causadas por la fiebre. «¿De dónde saca esta niña cosas tan absurdas?», pregunta el médico. «¿Cómo puedes creer que este muñeco de Nuremberg, hecho de madera, pueda tener vida y movimiento?», dice su madre señalando al cascanueces. La insistencia de Marie en su historia solo provoca risas, por lo que entiende que no puede hablarlo con nadie del mundo encantado. Esta vivencia se relaciona con la visión de la infancia de Matute como un mundo total y cerrado, donde solo entran otros iguales. En consecuencia, el niño es un ser solitario que no puede compartir sus experiencias con los adultos, como Marie y Adriana. En palabras de la autora: «Ser niño es muy duro. Todo está en tu contra. Y ves cosas que los demás no ven, y nadie te valora»⁸⁹⁵. La imaginación se convierte en un arma de doble filo: las dos niñas la utilizan para protegerse del mundo de los adultos que no comprenden, pero al mismo tiempo este mundo imaginario las aísla más.

⁸⁹³ HOFFMANN, E.T.A. *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1816), Biblioteca Digital. Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE, 85.

⁸⁹⁴ PI, 14.

⁸⁹⁵ AYÉN, X., “Ana María Matute: “Todo está cargado de magia”, *La Vanguardia*, 14 de abril de 2012, en <https://www.lavanguardia.com/magazine/20130419/54371257896/ana-maria-matute-escritora-literatura-entrevista-magazine.html> [07/ 09/ 2023].

Como señala Erin Hogan, Matute «hace propio su homenaje a la representación de la infancia en Hoffmann»⁸⁹⁶. No obstante, el desenlace del cuento de Hoffman presenta una trayectoria diametralmente opuesta a la de la novela de Matute. En la primera, la fantasía no solo invade la realidad, sino que triunfa sobre ella: el cascanueces se materializa en forma de un apuesto joven que le pide matrimonio a Marie, por lo que esta se convierte en reina de un país maravilloso. Por el contrario, en la historia de Adriana la realidad desplaza a la fantasía, que queda relegada a un recuerdo bello y efímero. Así, en vez de *reinar* sobre ese país soñado, la protagonista es expulsada irrevocablemente de él.

4.4.3.2 Ser amigo de un muñeco: *Petrushka*

Cuando Adriana acude con su tía Eduarda a ver *Petrushka*, «que era un muñeco al que nadie quería», se identifica enseguida con él. «¡Qué bien lo entendí —o creía entender entonces!», confiesa. No es de extrañar que Adriana empatice con ese Petrushka «unhappy, beaten and frightened»⁸⁹⁷ que se muestra en el *ballet* de Stravinsky⁸⁹⁸. La marioneta abandonada en el escenario es la imagen de Adriana en una casa en la que «nadie me hacía caso a no ser que tropezaran conmigo», donde mira a sus tatas «intentando que me quisieran un poco»⁸⁹⁹.

La amistad y la identificación con un objeto inanimado está presente en otras obras de Matute, como en uno de sus cuentos más famosos, “La rama seca” (*Historias de la Artámila*, 1961), en el que la niña tiene una relación de amistad con Pipa, una muñeca de la que no quiere separarse, y en su novela *Primera memoria* (1959), donde la protagonista —también aislada y solitaria— encuentra en su muñeco Gorogó su mayor confidente. Este muñeco tiene su origen en el Gorogó real, que es un muñeco que el padre de Matute le trajo de uno de sus viajes de Londres cuando tenía cinco años, y que le acompañó toda su vida, hasta el punto de nombrarlo en el discurso de recepción del Premio Cervantes:

⁸⁹⁶ HOGAN ERIN H., “Tendrá otro lenguaje: La otredad de la infancia en *Paraiso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Otherness in Hispanic Culture*, Teresa Fernández Ulloa (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014, 360.

⁸⁹⁷ WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998, 28.

⁸⁹⁸ Easter Ballet Music, “Petrushka”, The Paris Opera Ballet, 1990, 09:54-12:25, en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MeIFo1yYTkY&ab_channel=TristanMA%28TristanMA%29 [13/01/2025].

⁸⁹⁹ PI, 33.

«Gorogó, viejo amigo, [...], con tu ojo derecho ya nublado, como el mío, aunque ya no luzcas aquellos cabellos negros, hirsutos, de limpiachimeneas dickensiano, aunque falten los botones de tu frac azul... ¡Cómo nos parecemos, Gorogó!»⁹⁰⁰. Señaló que ha sido su gran amigo, el que nunca le ha traicionado o defraudado⁹⁰¹.

Además de Gorogó y Pipa, hay otros dos muñecos-confidentes en la narrativa matutiana. Uno de ellos es Tombuctú, el muñeco que —al igual que Cascanueces— sirve como medio de incursión al mundo fantástico en el relato “La oveja negra” (1961). El otro es Homolumbú, del cuento infantil *Solo un pie descalzo* (1983), que guarda similitudes con el muñeco hoffmaniano, al ser el confidente y el guía a un lugar mágico⁹⁰².

Como suele ocurrir en las historias matutianas, a medida que los protagonistas crecen, los objetos van perdiendo su magia. Lo que había sido considerado como maravilloso se revela como mundano, con sus heridas y sus vulnerabilidades: «Y de pronto, aquel teatrillo de cartón me mostró todas sus magulladuras, incluso un pequeño agujero sobre el telar»⁹⁰³.

En *Petrushka* se produce el mismo mecanismo cuando, después de ser asesinado por el Moro⁹⁰⁴, se revela que es solo una marioneta. Al igual que en *Pequeño teatro* y en otros textos a los que se hicieron referencias en el primer análisis, la decepción implícita en la frase «¡Solo era un muñeco!» — en este caso, «¡Solo era un teatro!»— vuelve a

⁹⁰⁰ Sobre Gorogó, además de las palabras de Matute en el discurso del Cervantes, destacan el artículo “Una isla en un pequeño muñeco negro. El recorrido del significante Gorogó en *Primera memoria* de Ana María Matute” (Ceruti, 2018) y el apartado sobre el muñeco que Cai Xiaojie dedica en su tesis doctoral *La infancia en la obra de Ana María Matute* (2012).

⁹⁰¹ MATUTE, A.N.M., “Somos lo que queda de un niño”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 18 (2011) 4-7.

⁹⁰² Véase la similitud entre Homolumbú y Cascanueces: «[Gabriela] encontró algo que antes no había visto: un muñequito de madera, al que le faltaba una pierna. Lo estuvo contemplando entre sus manos, y al fin pensó que aquel muñeco y ella eran, en cierto modo, parecidos. Lo cogió y lo guardó en su cajón. Desde ese día, empezó a fabricar cosas para él: así tendría también su mundo secreto, como lo tenía ella. Escondió todas estas cosas —para que nadie pudiera fisgar en ellas, ni destruirlas, ni burlarse— en rinconcitos y agujeros, que sólo ella era capaz de descubrir en la casa. El muñeco tuvo así un esparcido hogar, distribuido por lugares muy dispares, donde sin duda se debía de encontrar muy a gusto. El muñeco sin pierna tuvo su cocina, fabricada con una caja vacía de cigarrillos, multitud de enseres y de alimentos: cajas de cerillas convertidas en muebles, platos, botones de nácar...» (MATUTE, A.N.M., *Sólo un pie descalzo* (1983), Destino, Barcelona 2013).

⁹⁰³ PI, 272.

⁹⁰⁴ Easter Ballet Music, “Petrushka”, The Paris Opera Ballet, 1990, 32:38–33:54, en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MeIFoIyYTkY&ab_channel=TristanMA%28TristanMA%29 [13/01/2025].

manifestarse en esta obra, lo que refuerza la resonancia del muñeco ruso en la trayectoria literaria de Matute.

4.4.3.2 Los niños malos: la herencia de *Pinocho*

Paraíso inhabitado se inscribe en la tradición de novelas protagonizadas por lo que Fernando Molina ha denominado como «niños inapropiados», de los que Pinocho es su máxima referencia⁹⁰⁵. Frente al modelo de niño deseoso de aprender, el personaje de Collodi se resiste a comportarse según las expectativas de los adultos, puesto que implica perder su libertad, ya que «me mandarán a la escuela [...], y de estudiar no tengo ningunas ganas»⁹⁰⁶. De forma análoga, Adriana también recibe el mismo mandato de asistir al colegio para hacer de ella «una niña buena», y donde que esperan que imite el comportamiento ejemplar de su hermana Cristina. Sin embargo, Adriana asume muy pronto que «nadie iba a sentirse orgulloso de mí»⁹⁰⁷. Al no cumplir con las expectativas que han depositado sobre ella ni participar en el «teatro» de los adultos, es mirada con recelo y hostilidad: «Toda mi vida he estado a punto de convertirme en algo que se esperaba que fuera, y nunca fui»⁹⁰⁸.

Matute articula una severa crítica contra el modelo educativo de su época, que priorizaba la disciplina y la adaptación a la norma por encima del pensamiento creativo. En consecuencia, Adriana percibe el colegio como una cárcel en vez de como un lugar de aprendizaje, metáfora que se refuerza con la descripción de las «verjas de altas lanzas negras, hirientes y amenazadoras», y la percepción de estar en un lugar donde «nadie vendría a salvarme».

Tanto Adriana como Pinocho se ven presionados a ajustarse al paradigma de «niño bueno» que exigen los adultos. Sin embargo, sus arcos narrativos difieren: mientras que

⁹⁰⁵ En la introducción que realiza a la edición de Cátedra, Fernando Molina habla de esta tradición que se inicia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con obras como *Alicia en el País de las maravillas* (1865), *Heidi* (1881), *El libro de la Selva* (1894), *Peter Pan* (1906), *La abeja Maya* (1912), que tienen en común la resistencia de los niños a convertirse en adultos por la renuncia de la libertad y la felicidad que esto conlleva. (MOLINA CASTILLO, F., “Introducción” en *Las aventuras de Pinocho. Otros relatos*, Carlo Collodi, Cátedra, Madrid 2010, 34).

⁹⁰⁶ COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miguel Izquierdo, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 29.

⁹⁰⁷ PI, 27.

⁹⁰⁸ PI, 332.

Pinocho termina claudicando y convirtiéndose en un «niño de verdad», Adriana sigue un camino opuesto. Es más, incapaz de cumplir con el ideal de «niña buena», el personaje matutiano se apropia del calificativo de «mala» para construir su propia identidad y «no ser como ellos»⁹⁰⁹. Por lo tanto, su rebeldía —que va acrecentándose a medida que transcurre la historia— es una forma de resistencia que le lleva a su propia transformación, radicalmente diferente a la de la marioneta italiana.

Finalmente, este cuadro resume el análisis del motivo del teatro de marionetas, resaltando su universalidad y singularidad:

Faceta del motivo	Universalidad	Singularidad
La teatralidad del mundo adulto	La percepción de las convenciones sociales y educativas como una representación teatral.	La visión matutiana de los convencionalismos adultos en contraste con la autenticidad del mundo infantil.
La creación de un mundo propio	La fantasía y la ficción como mecanismos de evasión de una realidad hostil.	La materialización de este mundo interior en el espacio físico y simbólico del teatro de marionetas, que funciona como refugio.

⁹⁰⁹ «Poco a poco, sin apenas darme cuenta, adquirí la costumbre y el convencimiento de ser mala. Ya «mala» no era sólo una palabra pronunciada por Gigantes, era una realidad, porque si antes no la comprendía, ahora ya me había hecho una idea de lo que significaba: ser mala era no ser como ellos. Y yo no era como ellos —o como ellos querían que fuera—» (PI, 76).

La comunicación a través de las marionetas	La búsqueda de nuevas vías de expresión ante la insuficiencia del lenguaje convencional.	El uso de las marionetas como intermediarias que posibilitan una interacción sincera y espontánea.
--	--	--

4.4.4 Conclusiones

Publicada por la autora a los ochenta y tres años, *Paraíso inhabitado* es la novela con más elementos autobiográficos de la autora, que recoge las inquietudes y temas que recorren su obra narrativa. A través de una narradora adulta que rememora su infancia, cuenta la historia de maduración que implica el reconocimiento de ese *paraíso inhabitado* al que nunca podrá regresar.

El teatro de marionetas se presenta en forma del espectáculo teatral con *El Cascanueces* y *Petrushka*, y como un espacio de juego a través de las representaciones en el teatro de guiñol. Las tres facetas que conforman el motivo del teatro de marionetas son: la teatralidad del mundo de los Gigantes, la creación de un mundo propio, y las marionetas como forma de comunicación.

Como primera faceta, destaca el carácter performativo de las normas sociales y de la educación burguesa. Adriana percibe la necesidad de los adultos de mantener las apariencias, ocultando sus verdaderos deseos y sentimientos. Esta dualidad se manifiesta especialmente en la figura de la madre, cuya conducta distante y poco afectiva contrasta con sus momentos de vulnerabilidad. Esta disonancia entre lo que se siente y lo que se muestra tiene como resultado la falta de un lenguaje común, que lleva a Adriana a un estado de aislamiento. En segundo lugar, las representaciones ficcionales de *El Cascanueces* y *Petrushka* son fundamentales en la creación de Adriana de un mundo propio, que implica una subversión de los espacios de la casa. Este mundo propio se materializa físicamente en el teatro de guiñol que le regala su tía Eduarda, que funciona como refugio. Allí, la invención de historias con los muñecos le proporciona una vía de expresión y libertad creativa. Por último, la función del teatro de marionetas evoluciona para convertirse en la vía de comunicación con su amigo Gavrila. Las marionetas actúan como intermediarias que les permite plantear cuestiones que no se atreverían a expresar directamente. Los dos niños comparten un lenguaje propio y una forma de estar en el mundo, que van a desaparecer con la muerte de Gavrila. Tras esta pérdida, Adriana experimenta un profundo desamparo y, aunque vuelve a su escondite, este ya no le sirve como refugio. La expulsión de su paraíso, que ahora queda inhabitado, es definitiva. El teatro de guiñol es un elemento que, al relevarse como un objeto mundano y sin magia, simboliza la irrecuperabilidad de la infancia y del mundo propio creado en él.

En el análisis intertextual, se han identificado las conexiones intertextuales con *Cascanueces y el rey de los ratones* y *Petrushka*, representaciones a las que la protagonista asiste como espectadora. Adriana guarda diferentes similitudes con Marie, principalmente en la capacidad de ambas de crear un mundo propio en el que los objetos y/o muñecos cobran vida. La novela de Matute hereda la visión hoffmaniana del mundo como un lugar dual, en el que lo cotidiano se entremezcla con lo fantástico, y donde el niño debe recurrir a su imaginación para acceder a una realidad alternativa, a pesar de la oposición de los adultos.

Por su parte, *Petrushka* se presenta como un ser marginal y rechazado, con quien Adriana empatiza de inmediato. Se produce la identificación con un muñeco, que se convierte en confidente (como en “La rama seca” y *Primera memoria*) o como introducción a lo fantástico o surrealista (como en *Solo un pie descalzo* y *La oveja negra*). La pérdida del encantamiento del teatro de guiñol resuena con la conversión de *Petrushka* en un simple muñeco, al desvanecerse la magia que había constituido su esencia.

Paraíso inhabitado se inscribe en la tradición de novelas sobre niños que desafían las expectativas adultas, de la que *Las aventuras de Pinocho* es su máxima referencia. En ambos casos, los protagonistas son marginados al no participar en el «teatro» de los adultos, lo que se refleja en la condición de marioneta de Pinocho. Asimismo, el colegio se presenta como un espacio de represión que se opone a la libertad de la fantasía. Al contrario que el personaje de Collodi, Adriana no intenta convertirse en una «niña de verdad», lo que la conduce a buscar su propia vía de comunicación.

El motivo de teatro de marionetas transmite un contenido universal expresado de forma original, que dialoga con el mismo motivo en obras de la literatura como *Cascanueces y el rey de los ratones*, *Petrushka* y *Las aventuras de Pinocho*. Las facetas la teatralidad del mundo de los adultos, la creación un mundo propio, y las marionetas como una forma de comunicación conforman la singularidad de Ana María Matute, que convierte el motivo del teatro de marionetas en un refugio en medio de la soledad de la infancia y la incompreensión de los adultos.

4.5 ANÁLISIS INTRATEXTUAL: *PEQUEÑO TEATRO* (1943), *FIESTA AL NOROESTE* (1952) Y *PARAÍSO INHABITADO* (2008)

Como cuarto paso de la metodología, y una vez realizado el análisis intertextual entre los hipertextos e hipotextos, se procederá a examinar intratextualmente el motivo en las tres obras de Ana María Matute. Este análisis tiene como objetivo identificar las facetas del motivo que se mantienen y las que evolucionan y se resignifican a lo largo de su trayectoria.

El motivo del teatro de marionetas se manifiesta de forma diferente en cada una de las obras analizadas. Así, en *Pequeño teatro* funciona como una metáfora que abarca a todo el pueblo y sus habitantes; en *Fiesta al Noroeste* se centra en la figura de los titiriteros ambulantes, y en *Paraíso inhabitado* se plasma a través de los *ballets* *El Cascanueces* y *Petrushka*, y en el teatro de guiñol.

Para este análisis intratextual, se han identificado cinco facetas fundamentales para comprender la singularidad de la reelaboración del motivo en la autora: 1) la teatralidad del mundo adulto, 2) la vida concebida como engaño o traición, 3) el teatro de marionetas como forma de evasión o refugio, 4) los muñecos como confidentes y 5) el titiritero matutiano.

4.5.1 La teatralidad del mundo de los adultos

El motivo del teatro de marionetas en su primera obra, *Pequeño teatro*, evidencia la artificiosidad y la presión social mediante la mezcla constante de realidad y mentira que acentúa el sentido de farsa, como señaló la misma autora. A medida que los personajes actúan de manera hipócrita, se intensifica su analogía con las marionetas conduciendo a un proceso de deshumanización que dialoga intertextualmente con las obras *Pinocho* y *Petrushka*. Pero, mientras Pinocho es un muñeco que anhela integrarse en un mundo humano, Ilé Eroriak representa al único ser humano en un mundo de muñecos, invirtiendo la historia de Collodi. En esta primera obra también está presente la transformación *petrushkiana* de Marco que, aunque aparenta ser humano, al final «solo es un muñeco». En *Fiesta al Noroeste* (1952), la teatralidad se manifiesta de manera explícita en la escena inicial, donde la plaza se convierte en «un enorme escenario giratorio» que observa Dingo con el niño muerto en brazos. Se produce una doble

objetualización: la del niño, percibido como un muñeco que «se ha roto», y la comparación de Dingo con la figura arlequín. Por su parte, en *Paraíso inhabitado* (2008), esta percepción de teatralidad se presenta a través de la perspectiva de una niña que observa con extrañeza el comportamiento de los adultos. Ella misma se encuentra en la disyuntiva entre los actos que deben ocultarse y aquellos que han de mostrarse públicamente, conforme a las expectativas impuestas. En última instancia, la consecuencia de esta teatralidad es la imposibilidad de comunicación y la soledad de los personajes, más marcada en el caso del niño.

En el universo matutiano, convertirse en adulto significa comenzar a fingir, lo que supone el abandono forzoso de la autenticidad de la infancia⁹¹⁰. La autora reelabora el tópico del *theatrum mundi* de forma singular, vinculándolo con la pérdida de la niñez. Asimismo, esta dimensión teatral de la obra matutiana articula una crítica al falso cristianismo, donde se incumple el principio fundamental del amor al prójimo⁹¹¹.

4.5.2 El engaño o la vida como una traición

Estrechamente unido a la teatralidad, el engaño atraviesa de forma transversal la obra matutiana. Esta dimensión parte de la experiencia autobiográfica de la autora, que —al observar de niña la injusticia y la crueldad— consideró la existencia como una trampa o un fraude, «como si alguien, algo, hubiera estado traicionándome»⁹¹². Esta

⁹¹⁰ Sobre esta teatralidad, cabe destacar las palabras de la autora en la entrevista con Geraldine C. Nichols: «A mí me influye mucho en eso la sensación que tuve de niña y también de mayor —que pasa a mucha gente, parece— que yo me veo andar, ¿me comprendes? Pero no soy yo; yo estoy aquí y me veo actuar y decir y hablar de una manera mecánica — yo estoy allí pero no estoy allí— me estoy viendo. [...] Ahí me han metido y ahí estoy yo, acomodada y encogida; no, pero no me gusta; estoy empujada a hacerme ese monigote. Te participo que hace ya unos años me pasa mucho menos. Llega un día que se te abren mucho los ojos y te das cuenta de que todo este sacrificio, ¿para qué? Este actuar e imitar a los demás no sirve para nada; si además lo haces tan mal que no puedes dar nada, y te quitas tú mucho» (“Entrevista a Ana María Matute” en NICHOLS, G. C, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 60).

⁹¹¹ En palabras de Janet Díaz: «[Matute] cree que la caridad [...] es mucho más que dar limosna, y que abarca muchas relaciones humanas, y sobre todo incluye el derecho de todos a tener las necesidades básicas de la vida y a gozar de un trato digno y equitativo» (DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971, 147). [La traducción es propia].

⁹¹² «Con esa ambigua sensación entre asombrada y rebelde que experimenta casi todo niño ante un hecho que considera injusto, se me reveló violentamente el envés de la trama: la urdimbre de algo que íntimamente califiqué de trampa, de fraude: como si alguien, algo, hubiera estado traicionándome. Y contemplé, atónita, el anverso del mundo —de la idea del mundo— que se me inculcó sistemáticamente hasta aquel momento, como si no fuera posible nada más» (MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 143).

percepción se intensifica hasta el punto de sentirse «víctima de una enorme estafa»⁹¹³, lo que genera una visión del mundo profundamente desencantada, resultado de la distancia entre las expectativas y la realidad.

El engaño adopta matices distintos en cada una de las novelas. En *Pequeño teatro* y *Fiesta al Noroeste*, la traición es un acto deliberado y egoísta cometido por Marco y Dingo respectivamente, para su propio beneficio. Sin embargo, en *Paraíso inhabitado*, la traición no es un acto voluntario, sino la consecuencia de la muerte de Gavrila. Adriana se aferra a la promesa de su amigo («Y él decía que volvería... siempre lo dijo: yo volveré... [...] él no era mentiroso»), hasta que el brutal desengaño la confronta con la idea de la vida como «una gran estafa»⁹¹⁴. De ese modo, la experiencia de la protagonista que resuena con la percepción autobiográfica de la autora.

En el universo matutiano, la capacidad de engañar y autoengañarse constituye parte de la identidad adulta⁹¹⁵. Así, los personajes que conservan una inocencia infantil, como Ilé Eroriak, Adriana y Gavrila, son los únicos que no participan de esa falsedad. Sin embargo, al final de la obra Ilé Eroriak descubre la mentira («No era verdad nada [...] eran embustes»⁹¹⁶), y Adriana debe sobrevivir al desengaño de la pérdida de su único amigo. Estas experiencias se complementan con la conciencia de Matia en *Primera memoria* de ser cómplice de ese engaño («Era yo, sólo yo, la que me traicionaba a cada instante»⁹¹⁷), y la voz de su conciencia que la acusa de «cobarde, traidora»⁹¹⁸. De esta forma, la traición deja de percibirse como un acto ajeno para reconocer la participación consciente en ella, lo que supone el fin de la niñez.

En definitiva, la experiencia de traición en la obra de Matute transcende lo anecdótico para reflejar un desengaño existencial, que tiene su eco en la experiencia

⁹¹³ *Creecer en España: la infancia vista a través de la infancia de seis mujeres destacadas*, Nati Massanés (ed.), Argos, Barcelona 1978, 35.

⁹¹⁴ PI, 385.

⁹¹⁵ Esta experiencia queda reflejada en el *juego del engaño* que se presenta en el microrrelato “El juego necesario”: consiste en que la madre dice «Ve y cuenta esto y lo otro» y el niño lo repite. «Nos lo enseñaron pronto, y lo aprendimos bien» (perteneciente a *Libro de juegos para los niños de los otros*, 1961).

⁹¹⁶ PT, 259-260.

⁹¹⁷ MATUTE, A.M., *Primera Memoria*, Destino, Barcelona 1996, 128.

⁹¹⁸ MATUTE, A.M., *Primera Memoria*, Destino, Barcelona 1996, 221.

autobiográfica de la autora, y que se vincula con la ambivalencia del titiritero como creador de maravillas y embaucador.

4.5.3 El teatro de marionetas como evasión o refugio

En contraste con la faceta del engaño, el motivo del teatro de marionetas en la obra de Matute también adquiere la dimensión de evasión o refugio. En el universo matutiano existe una realidad insatisfactoria que exige ser superada, ya sea mediante la exploración de un universo alternativo, la transformación interior del personaje o un desenlace abrupto que les abre la puerta a otro mundo. En este sentido, el teatro de marionetas funciona como el medio a través del cual se realiza esta escapatoria.

Aunque en ocasiones la muerte sea la única forma de permanecer en el *paraíso* — como le ocurre a Gavrila en *Paraíso inhabitado*—, el motivo del teatro de marionetas se convierte en un medio de evasión física y de refugio en un medio hostil. El primer caso lo representa Dingo, puesto que unirse a los titiriteros es su medio para escapar de las duras condiciones de la Artámila. Para Ilé Eroriak y Adriana, el teatro supone un refugio físico y emocional en un entorno carente de efecto. En todos los casos, constituye el detonante de su mundo interior: conduce a Dingo a soñar con su vida como una fiesta, a Ilé Eroriak a fascinarse con las marionetas de Anderea, y a Adriana a maravillarse por los *ballets El Cascanueces* y *Petrushka*.

Este anhelo de evasión se manifiesta también a través de lo carnavalesco, donde lo festivo acentúa por contraste la soledad de los personajes, como aparece en los relatos “La fiesta” y “La Virgen de Antioquía”. Del mismo modo, los disfraces y las máscaras, en el afán de *disfrazar* la realidad, también cobran protagonismo en “Don Payasito” y “El rey”, difuminando los límites entre lo real y lo imaginado.

El motivo de teatro de marionetas se concibe como un espacio lúdico que permite transitar entre los dos mundos, en la tensión entre realidad y ficción que evoca la visión quijotesca. Esta concepción resuena con las reflexiones de la autora sobre la ficción como el acto de «atravesar la realidad visible hacia otra invisible realidad», y de este modo acercarse «más a la verdad»⁹¹⁹. En este sentido, la farsa o la *mentira* del teatro de

⁹¹⁹ Intervención de la autora en “Las niñas de la guerra. Coloquio con Josefina Aldecoa”, en *Otra mirada sobre el mismo paisaje. Encuentro con mujeres escritoras*, Ayuntamiento de Oviedo, Caja de Asturias, Oviedo 1995, 71.

marionetas no es solo una evasión, sino también un medio privilegiado para acceder a una verdad existencial más profunda.

4.5.4 El vínculo con las marionetas

En la obra matutiana, marcado por la soledad y la incomunicación, los muñecos se convierten en confidentes. En *Pequeño teatro*, Ilé Eroriak considera las marionetas como sus amigas, y en *Paraíso inhabitado* Adriana empatiza con la marginalidad e incompreensión que sufren Marie y Petrushka. Así, la identificación con un muñeco intensifica el aislamiento del personaje, quienes proyecta en él la calidez y aceptación que su entorno no les proporciona. La ruptura de este vínculo funciona como una forma de traición al a infancia, como es el caso de Matia en *Primera memoria*: «Era yo, yo misma, y nadie más, la que traicionaba a Gorogó»⁹²⁰.

Además de Gorogó, el muñeco aparece con el nombre de Tombuctú en “La oveja negra” y como Homolumbú en *Solo un pie descalzo*. Estas figuras, que evocan al Cascanueces de Hoffmann, funcionan como medio de entrada a un mundo fantástico.

Además de su función de confidentes y de incursión a una realidad alternativa, las marionetas sirven como una vía de comunicación, como ocurre en la relación entre Gavrila y Adriana, que establecen una forma singular de expresar lo que no podrían comunicarse directamente. Por ello, tras la muerte de Gavrila, Adriana se queda «sin lenguaje», y el teatro de marionetas pierde su encanto, convirtiéndose en un simple teatro de cartón. Esta transformación *petrushkiana* se articula sobre la doble naturaleza metafórica de la marioneta como un objeto inanimado y entidad dotada de vida que, según Steve Tillis, genera una tensión significativa: ya que con un simple movimiento el titiritero infunde vida a la marioneta, que en cualquier instante puede revertir a su estado inerte. De esta forma, al convertirse «solo en un teatro», se muestra la fugacidad y fragilidad del paraíso que se había vislumbrado.

4.5.5 El titiritero matutiano: entre el dios y el farsante

El titiritero matutiano se articula en torno a una dualidad que representan Anderea en *Pequeño teatro* y Dingo en *Fiesta al Noroeste*. En un extremo, Anderea encarna al artesano que talla sus muñecos y ejerce una función paternal sobre Ilé Eroriak. Su carácter

⁹²⁰ MATUTE, A.M., *Primera Memoria*, Destino, Barcelona 1996, 221.

ambiguo se manifiesta en las declaraciones contradictorias de que él también es un muñeco, mientras que en otros se presenta solo como un viejo titiritero. Esta figura oscila entre el Autor calderoniano y el padre humano representado por Geppetto. En el polo opuesto, Dingo representa al titiritero como embaucador y farsante. Su rasgo distintivo es la multiplicidad —con sus diez caretas— y su habilidad para mentir. Esta figura se inscribe en la tradición del titiritero cervantino representado por el Maese Pedro y Chirinos y Chanfalla. De hecho, esta figura del cómico ambulante está presente en la cuentística de Matute, como en los relatos “Envidia”, “Navidad para Carnavalito” y “El incendio”.

Asimismo, el titiritero adquiere una dimensión más siniestra en *Primera memoria*, en la que se presenta como una figura de poder. Así, Matia percibe el dominio de su primo Borja como el de «un fantástico titiritero»⁹²¹ que la lleva sujeta con una cadena, y a su autoritaria abuela como «un dios panzudo y descascarillado, como un enorme y glotón muñecazo, moviendo los hilos de sus marionetas»⁹²².

La figura del titiritero en la obra de Ana María Matute se caracteriza por su profunda ambivalencia. Por un lado, encarna una entidad superior que evoca al Autor Calderoniano, mientras que por otro simboliza la habilidad picaresca para el engaño y la manipulación de los otros en beneficio propio, un rasgo característico de la tradición cervantina. Al mismo tiempo, representa una figura fascinante capaz de crear mundos y maravillas a través del manejo de sus títeres, que dejó una huella imperecedera en el imaginario de la autora desde su niñez.

⁹²¹ MATUTE, A.M., *Primera Memoria*, Destino, Barcelona 1996, 26.

⁹²² MATUTE, A.M., *Primera Memoria*, Destino, Barcelona 1996, 55.

5. CONCLUSIONES

Al inicio de esta investigación, nos preguntamos de qué forma la poética del títere en la obra de Ana María Matute, a través del motivo del teatro de marionetas, articulaba una reflexión profunda sobre el ser humano y su búsqueda del sentido existencial. Usamos el concepto de *poética del títere*, con el fin de examinar cómo su dimensión simbólica y su resonancia intertextual generan significados que trascienden su presencia escénica o lúdica. Asimismo, nos preguntábamos por la relación entre la dimensión simbólica y la cuestión existencial, la forma en la que la intertextualidad enriquecía la comprensión del motivo, y la evolución de este en la obra de la autora. A continuación, se presentan los resultados obtenidos:

5.1 Síntesis de resultados

Esta tesis concluye que el motivo del teatro de marionetas en la obra de Ana María Matute —escasamente abordado desde la investigación académica— constituye una clave interpretativa fundamental para comprender su obra, y configura una poética del títere que se inserta en una tradición poética más amplia. La presencia de este elemento en la infancia de la autora, a través del teatro de guiñol y de su fascinación por los cómicos ambulantes, no solo impulsó su capacidad creadora, sino que también se convirtió en una vía privilegiada para representar simbólicamente una reflexión existencial.

Esta investigación ha revelado varios rasgos distintivos que configuran la poética del títere en la autora. En primer lugar, el motivo del teatro de marionetas actúa como vehículo de crítica hacia la injusticia y la falsa caridad, que se refleja en las abundantes comparaciones con muñecos, deshumanizados y reducidos a objetos carentes de empatía. En sus primeras obras, esta representación adquiere tintes grotescos —incluso macabros—, que se atenúan con el tiempo. La crítica de la autora se focaliza en el fariseísmo que, en contraste con la exhortación calderoniana de «Obrar bien, que Dios es Dios», constituye una farsa donde lo importante es aparentar la virtud. En contraposición a la visión transcendente de la obra calderoniana del mundo como un gran espectáculo, Matute presenta una visión carente de transcendencia, en la que la figura divina es sustituida por la del titiritero o cómico ambulante. Esta transformación refleja la visión

desencantada que atraviesa la literatura de mediados del siglo XX, profundamente marcada por los horrores de la guerra.

En segundo lugar, frente a la minusvaloración del teatro de marionetas, Matute reivindica su valor históricamente subversivo, con la crítica a las coacciones sociales presentes en *El retablo de las maravillas* y *Las aventuras de Pinocho*, así como el tono grotesco de *Petrushka*. La representación de la vida como una farsa guiñolesca permite esta crítica, reforzada por el uso de la analogía y las dosis de irrealidad —que tanto le criticaron en la época— y que permitió a Matute superar las dificultades implícitas de la censura. Como señalan Díaz y Riddel, ni los censores ni los críticos de la época captaron esta denuncia. La noción de farsa guiñolesca se entrelaza con la noción de la vida como un engaño, marcada por la experiencia de la Guerra Civil en la autora. Conceptos como «fraude», «trampa» y «estafa» recorren toda su obra, como una metáfora de la propia existencia. A través de los recursos metateatrales como la inversión cervantina en *El retablo de las maravillas*, la representación sirve como un espejo del determinismo y de la falta de autonomía de los personajes, que se evidencia particularmente en *Pequeño teatro* y, en menor medida, en *Fiesta al noroeste*, como un reflejo de la sociedad de la posguerra. Este tono de farsa guiñolesca desaparece en su última obra, en la que se presenta de una forma más realista y sin los tonos expresionistas y grotescos del inicio.

En tercer lugar, la teatralidad es un reflejo del mundo adulto en la obra de Matute, concebida como un escenario en el que hay que representar el papel asignado. Crecer significa empezar a fingir, y la infancia es el periodo previo a esa farsa, a la que no es posible regresar una vez que se abandona. Asimismo, el teatro de marionetas funciona como un umbral a otra realidad, similar a Cascanueces, que abre la puerta a un mundo mágico inaccesible a los adultos. Este motivo permite que el lector se plantee la verdadera naturaleza de la realidad y se cuestione las fronteras entre la verdad y el artificio. Además de ser una vía de escape, el teatro de marionetas simboliza el Edén del que los personajes son expulsados, conservando solo el recuerdo de una felicidad efímera que los acompaña el resto de su vida.

En cuarto lugar, la soledad de los personajes matutianos favorece su identificación y amistad con las marionetas, lo que resalta su aislamiento y su necesidad de afecto. En contraste con la imposibilidad de comunicación en el teatro de los adultos, el teatro de marionetas se convierte en la vía íntima de expresión, a través de la cual los personajes comunican aquello que no podrían hacer de otra forma. Asimismo, las marionetas se

vinculan con la tradición de *Pinocho* y *Petrushka*, que oscilan entre la figura inerte y la animada. En la obra de Matute, esta transformación *petrushkiana* —que simboliza la pérdida de la magia de la niñez— se produce a partir del desengaño y tiene como resultado la pérdida del componente lúdico: el protagonista abandona el juego y la interacción con la marioneta, que queda reducida a un mero objeto.

En quinto lugar, la figura del titiritero ambulante como embaucador entronca con la tradición cervantina, representada por el Maese Pedro, Chirinos y Chanfalla. Se vincula con el término *mercader* presente en la obra matutiana, que alude a la capacidad del ser humano para engañar y utilizar a los otros en beneficio propio, como la pareja de pícaros con sus marionetas inexistentes. Esta figura del titiritero embaucador se relaciona con la noción mencionada anteriormente de la vida como un engaño o estafa existencial, en la que la ficción es la forma de enmascarar una realidad que acaba desvelando su miseria.

En cuanto a las subpreguntas planteadas, concluimos que la dimensión simbólica del motivo del teatro de marionetas en la obra matutiana está estrechamente relacionada con la indagación existencial. El títere, en su ambivalencia entre lo inerte y lo vivo, es una vía privilegiada para reflexionar sobre la existencia humana, abordando cuestiones como la falta de libertad, el fingimiento y el engaño, la coacción social, la capacidad de crear mundos alternativos y la pérdida de la magia presente en la niñez.

Respecto al aporte de la perspectiva intertextual, esta se ha revelado como una herramienta metodológica indispensable para especificar la singularidad de la poética del títere matutiano al situarla en un diálogo con la tradición. Esta lectura palimpséstica ha permitido desvelar cómo la autora asimila, transforma y transgrede facetas del motivo en obras procedentes, otorgándoles nuevos significados. El análisis intertextual e interdiscursivo muestra una actualización del tópico calderoniano del *theatrum mundi* (1655). Matute representa el mundo como un pequeño teatro de muñecos, carentes de la grandeza y transcendencia de la cosmovisión barroca, y deja en suspenso si los personajes poseen autonomía o son manipulados por un dios encarnado en un viejo titiritero. Asimismo, su obra dialoga con *Las aventuras de Pinocho* (1885), donde la figura de la marioneta coaccionada por las expectativas sociales se asemeja a los personajes matutianos. Estos proyectan sus carencias afectivas en las marionetas, que se convierten en sus únicos interlocutores, lo que acentúa su aislamiento y la imposibilidad de comunicación con los adultos. Esta dimensión simbólica de lo inerte que cobra vida también remite a *Petrushka*, donde la pérdida del encantamiento y la transformación final

en objeto es una metáfora de la desaparición de la inocencia infantil. Por otra parte, el titiritero matutiano prolonga la tradición cervantina del Maese Pedro (1605) y los pícaros de *El retablo de las maravillas* (1615), al presentar el teatro como un mecanismo de evasión de la realidad, además de simbolizar la mentira y el engaño. Finalmente, la visión hoffmaniana de *Cascanueces* (1816) introduce la dualidad entre lo cotidiano y lo fantástico que Matute introduce al mostrar la imaginación como una vía de escape y refugio infantil frente a la racionalidad de los adultos.

Por último, el análisis intratextual en *Pequeño teatro* (1943), *Fiesta al Noroeste* (1952) y *Paraíso inhabitado* (2008) permite constatar la persistencia y evolución del motivo del teatro de marionetas en la trayectoria de Ana María Matute. Dentro del motivo, se han seleccionado cinco facetas que remiten a distintas significaciones —la teatralidad del mundo adulto, la vida concebida como engaño o traición, el teatro de marionetas como forma de evasión o refugio, los muñecos como confidentes y la figura del titiritero— que enriquecen la interpretación de la obra matutiana. Este motivo evoluciona desde una primera etapa impregnada de rebeldía e inconformismo hasta una visión más madura y nostálgica, propia de la mirada retrospectiva de la vejez.

En *Pequeño teatro* (1943), el motivo del teatro de marionetas se presenta como una analogía de la vida humana, donde los personajes son muñecos manejados por fuerzas que escapan a su control, simbolizando así una existencia marcada por la fatalidad y la falta de sentido. Se refleja la presión social de cumplir el rol que ha sido asignado, lo que se suma a una crítica hacia la hipocresía, la necesidad de mantener las apariencias y el falso cristianismo. Esta visión se mantiene en *Fiesta al Noroeste* (1952), donde el motivo de marionetas se presenta en forma de titiritero ambulante que simboliza la novedad en contraste con la dureza de la vida campesina. El motivo se relaciona con la evasión y la huida —que nunca termina de llevarse a cabo—, y el engaño y la traición a través de las caretas y los disfraces. Se mantiene la crítica a la injusticia social y el fariseísmo y se acentúa el tono grotesco, en el que el entierro de un niño adquiere rasgos de farsa. En su última etapa, plasmada en *Paraíso inhabitado* (2008), aunque el inconformismo sigue estando presente, se plantea desde la posición nostálgica de la narradora que recuerda su infancia. El motivo se manifiesta a través de los *ballets* *El Cascanueces* y *Petrushka*, que impulsa a la protagonista a crear sus propias ficciones en su teatro de guiñol. El motivo del teatro de marionetas adquiere la dimensión de refugio físico y simbólico, además de convertirse en el medio de comunicación entre los dos niños. La muerte del amigo revela

el teatro de marionetas como un mero objeto y simboliza la expulsión del paraíso perdido de la infancia.

En síntesis, la poética del títere en Ana María Matute articula una reflexión sobre el sentido de la existencia humana en la que la farsa social, la teatralidad adulta, la nostalgia por el paraíso perdido, la soledad de la infancia y el desencanto existencial constituyen su singularidad dentro de la tradición literaria. La forma en la que la autora reelabora el motivo revela su proyección más allá de las influencias nacionales y generacionales, y sitúa su obra en el marco de la literatura universal.

5.2 Evaluación de la metodología

La metodología analítica desarrollada en esta investigación fue diseñada con el objetivo de establecer un diálogo entre diferentes obras literarias, y de esta forma destacar la universalidad y originalidad de las múltiples facetas simbólicas del motivo del teatro de marionetas. Para ello, se establecieron cinco pasos que constaban de 1) Identificación del motivo en los hipertextos. 2) Análisis del motivo en los hipertextos, descomponiéndolo en distintas facetas simbólicas. 3) Análisis comparativo intertextual de las distintas facetas entre los hipotextos e hipertextos. 4) Análisis comparativo intratextual del motivo en los hipertextos, observando cómo se enriquece al estudiarlo en conjunto. 5) Síntesis evolutiva del motivo en la obra de la autora.

El motivo nos ha servido como unidad de análisis en la que converge la dimensión simbólica e intertextual, por lo que puede validarse como instrumento analítico eficaz. La definición de Mieke Vulkers del *motivo* como una «agrupación de elementos textuales repetitivos, de carácter simbólico, reconocible por su manifestación persistente y variada en la tradición literaria», nos permite establecer conexiones con otros textos de la literatura universal gracias a su flexibilidad y recursividad. Así, la tensión entre lo universal y lo singular se expresa en el diálogo intertextual e interdiscursivo entre la voz propia y la ajena, posibilitando explorar qué constituye su originalidad.

Tras la aplicación de esta metodología, destacamos su dimensión hermenéutica, que implica la interpretación de una pluralidad de sentidos desde una perspectiva personal, lo que requiere la participación del sujeto en el análisis. Asimismo, remarcamos su carácter inagotable puesto que, como señala Paul Ricoeur, el símbolo «nunca termina

de dar qué decir»⁹²³. Este proceso, consistente en descifrar el sentido oculto presente en el sentido aparente y desplegar los distintos niveles de significación implicados, se desarrolla con la conciencia de que la riqueza simbólica no puede reducirse a un concepto.

Uno de los principales retos que presenta esta metodología es la amplitud y variabilidad de facetas que propone un motivo, tanto en su dimensión simbólica como en el diálogo intertextual con los hipotextos. Como ocurre en todo enfoque hermenéutico, la selección de facetas simbólicas y textos seleccionados está inevitablemente condicionada por la creatividad, la formación y el conocimiento del investigador. Pensamos que esta limitación no debe entenderse como una deficiencia, sino como una manifestación de la riqueza y variedad interpretativa. El motivo, en su polivalencia simbólica, admite múltiples interpretaciones y precisamente en esa pluralidad de significados reside su potencial.

Otro aspecto que cabe señalar es la importancia de situarse entre los polos de universalidad y singularidad que señalan García Berrio y Martín Jiménez, en la confrontación entre lo uno y lo diverso que plantea Claudio Guillén. Esto está influido por la extensa red de conexiones y posibilidades que permite el análisis intertextual. En este sentido, hemos observado que es deseable, para futuras investigaciones, prestar atención especial al segundo paso metodológico —el análisis del motivo en los hipertextos descomponiéndolo en distintas facetas simbólicas—, con el objetivo de dominar la complejidad del motivo en los hipertextos, y así abordar con mayor rigor el análisis intertextual posterior.

En definitiva, pensamos que la metodología empleada ha demostrado ser eficaz para explorar la dimensión simbólica e intertextual del motivo, a pesar de las limitaciones y desafíos que plantea. Su enfoque hermenéutico, su apertura a diversas posibilidades y vínculos intertextuales permite explorar la riqueza y los múltiples niveles de significación del motivo.

⁹²³ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, México 2003, 32.

5.3 Aportaciones de la tesis

Como se señalaba al inicio, esta investigación se abordaba desde la perspectiva de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. A continuación, se especifican en qué consisten los aportes fundamentales:

En primer lugar, esta tesis contribuye a los estudios sobre la obra de Ana María Matute, al explorar el motivo del teatro de marionetas —escasamente abordado desde la investigación académica— como una clave hermenéutica fundamental para la indagación sobre el sentido existencial en su narrativa. El análisis intratextual ha mostrado la evolución y coherencia de la poética del títere matutiana a lo largo de su trayectoria, desde el inconformismo juvenil de *Pequeño teatro* (1943) hasta la mirada nostálgica de *Paraíso inhabitado* (2008). De esta forma, se ofrece una vía interpretativa para comprender la riqueza de su universo novelístico y su concepción del ser humano en la totalidad de su producción. Dicha poética, articulada a través de su crítica al fariseísmo, la teatralidad del mundo adulto, la farsa social y la pérdida irrevocable del paraíso perdido, muestra la singularidad de la autora dentro del panorama literario.

Una de las aportaciones más significativas de la tesis es la revaloración de Ana María Matute en la tradición literaria universal, al transcender el marco de la literatura española de posguerra en la que se la suele situar. A través del análisis intertextual con obras de Cervantes, Collodi y Hoffmann, se demuestra cómo Matute no solo asimila y transforma facetas del motivo presentes en la tradición literaria, sino que también lo reelabora desde su propia singularidad. Esto confirma su valor como una autora de alcance universal, cuya obra supera su contexto generacional y nacional. Pensamos, aludiendo a las palabras de García Berrio, que Matute emplea el motivo con «un grado de originalidad irrepetible y capaz de fundar influencia»⁹²⁴ característico de las grandes obras literarias.

En un plano más amplio, este trabajo enriquece el estudio y la comprensión del simbolismo del títere en la literatura. Esta investigación señala la potencia simbólica de este motivo como vehículo de reflexión sobre la existencia humana, en el que se muestra la tensión entre lo vivo y lo inerte, la libertad y la manipulación, la representación social

⁹²⁴ GARCÍA BERRIO, A., *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*. Edición de Enrique Baena, Anthropos, Barcelona 2009, 80.

y la autenticidad, además de explorar la soledad y la búsqueda de un interlocutor, el poder de la imaginación de mundos alternativos y el desencanto del fin de la infancia.

Por último, desde la perspectiva metodológica, esta tesis propone un modelo analítico eficaz y transferible para el estudio del motivo en dimensión simbólica y su resonancia intertextual e interdiscursiva. Esta metodología, que permite el análisis intratextual en la obra de un autor en diálogo con la tradición, constituye una herramienta hermenéutica que puede ser aplicada no solo al estudio del motivo en la literatura, sino también en otras disciplinas artísticas.

5.4 Perspectivas de estudio

A partir de los resultados obtenidos en esta investigación se abren diversas líneas de estudio que pueden desarrollarse en el futuro. Como señalábamos en el apartado anterior, el modelo analítico puede ser aplicado tanto a otros autores literarios como a diversas áreas artísticas, como la pintura, la danza o la música. Esta línea, ya iniciada por Alfonso Martín Jiménez desde la metodología de la Poética de la imaginación⁹²⁵, permitiría observar la universalidad y singularidad del motivo desde una perspectiva intertextual e interdiscursiva.

Una de las líneas de investigación que se proponen es el estudio de la poética del títere como clave interpretativa fundamental en la literatura y las artes. Su potencia simbólica abre nuevos niveles de significación que merece una investigación más amplia y permitiría una mayor comprensión del ser humano. En el ámbito literario, por ejemplo, el análisis del simbolismo del títere y la pérdida de autonomía en distopías como *1984* de George Orwell o *El cuento de la criada* de Margaret Atwood permitiría explorar la tensión entre la voluntad individual y la manipulación ejercida por los sistemas de poder totalitarios. La propuesta metodológica permitiría el estudio intratextual, en la que se rastrearía la evolución del motivo en el conjunto de la obra un mismo autor, e intertextual, al analizar las conexiones que se presentan entre obras de distinta autoría.

Asimismo, sería interesante analizar la actualización del motivo del teatro de marionetas en figuras como los robots, ciborgs y personajes virtuales en la literatura y cine contemporáneos, como *Klara y el Sol* de Kazuo Ishiguro o *Máquinas como yo* de Ian

⁹²⁵ MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2021.

McEwan, así como en películas como *Blade Runner* o *Ex Machina*, series como *Black Mirror* o *Westworld*, y videojuegos como *Detroit: Become Human*, *NieR: Automata* o *Inside*. Con estos casos, se podría explorar cómo persisten o se transforman las nociones de libertad, determinismo y control implícitas en la imagen tradicional de la marioneta.

Más allá del motivo del títere, en el universo matutiano existen otros motivos recurrentes como el río, la isla, el espejo, el bosque o la fiesta, que ofrecen nuevas posibilidades interpretativas y ampliarían la comprensión de su poética. En particular, el análisis del muñeco (Gorogó, Tombuctú, y Homolumbú) revelaría nuevas dimensiones del motivo, que podría ampliarse hacia dimensión simbólica de los objetos en textos en los que adquieren una especial relevancia como en *Los niños tontos* (1956), *Historias de la Artámila* (1961) y *La Virgen de Antioquía* (1961), o en uno de los relatos más enigmáticos del corpus matutiano, “La oveja negra” (1961). Este estudio también podría extenderse a sus narraciones infantiles y a su trilogía fantástica. A partir de la propuesta metodológica, cabe destacar la riqueza de analizar estos motivos en diálogo intertextual con otras obras.

Junto al análisis del motivo y de los objetos simbólicos, se propone el estudio del concepto de juego en la obra matutiana, en concreto en textos fundamentales como *Los niños tontos* (1956) o *El libro de juegos para niños de otros* (1961), que podrían vincularse con aportaciones teóricas como las de Johan Huizinga (*Homo Ludens*), Roger Caillois (*Los juegos y los hombres*) y Hans-Georg Gadamer (*Verdad y método*).

Asimismo, aunque ya se han realizado algunas investigaciones sobre la caridad en la obra matutiana, resultaría especialmente valioso profundizar en la crítica al falso cristianismo y su relación con la educación, cultura y relaciones sociales del periodo de la posguerra en España.

Por último, en relación con la noción de *paraíso perdido*, sería muy interesante examinar la presencia de otros motivos bíblicos en la obra de Ana María Matute, y establecer conexiones con autores como Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Miguel de Unamuno, Esther Tusquets, Miguel Delibes o Gonzalo Torrente Ballester, lo que permitiría trazar un mapa intertextual de la simbología bíblica en la narrativa española del siglo XX. La metodología propuesta permite, precisamente, abordar de forma simultánea tanto las conexiones intratextuales en la obra de la autora como las intertextuales con el resto de la tradición narrativa.

A modo de reflexión final, el estudio de la poética del títere de Ana María Matute constata la impresión inicial que impulsó esta investigación. La fascinación que el teatro de marionetas ejerce en el espectador adulto, además de su simbolismo sobre el ser humano y su búsqueda de sentido existencial, devuelve al estadio infantil en el que los objetos cobraban vida y el juego era la forma de interactuar con la realidad. Los títeres en la obra matutiana, además de simbolizar la nostalgia por el paraíso perdido de la infancia, suscitan ese asombro que permite que el ser humano trascienda su vida cotidiana y que constituye el punto de partida de toda indagación filosófica, artística y teórico-literaria.

5. CONCLUSIONS

At the beginning of this research, we asked ourselves how the poetics of the puppet in Ana María Matute's work, through the motif of the puppet theatre, articulated a profound reflection on human beings and their search for existential meaning. We used the concept of the *poetics of the puppet* in order to examine how its symbolic dimension and its intertextual resonance generate meanings that transcend its scenic or playful presence. We also asked ourselves about the relationship between the symbolic dimension and the existential question, the way in which intertextuality enriched the understanding of the motif, and the evolution of this motif in the author's work. The results obtained are presented below:

5.1 Synthesis of results

This thesis concludes that the motif of the puppet theatre in Ana María Matute's work —scarcely approached in academic research— constitutes a fundamental interpretative key to understanding her work, and configures a poetics of the puppet that is part of a broader poetic tradition. The presence of this element in the author's childhood, through puppet theatre and her fascination with travelling comedians, not only boosted her creative capacity, but also became a privileged way of symbolically representing an existential reflection.

This research has revealed several distinctive features that shape the author's poetics of puppetry. Firstly, the motif of the puppet theatre acts as a vehicle for criticism of injustice and false charity, which is reflected in the abundant comparisons with puppets, dehumanised and reduced to objects lacking in empathy. In her early works, this representation takes on grotesque —even macabre— overtones, which diminish with time. The author's critique focuses on Phariseism, which, in contrast to Calderon's exhortation to “Act well, for God is God”, constitutes a farce in which the important thing is to appear virtuous. In contrast to Calderon's transcendent vision of the world as a great spectacle, Matute presents a vision devoid of transcendence, in which the divine figure is replaced by that of the puppeteer or travelling comedian. This transformation reflects the disenchanting vision that runs through the literature of the mid-twentieth century, deeply marked by the horrors of war.

Secondly, in the face of the undervaluing of puppet theatre, Matute vindicates its historically subversive value, with the criticism of social coercion present in *El retablo de las maravillas* and *Las aventuras de Pinocho*, as well as the grotesque tone of *Petrushka*. The representation of life as a puppet farce allows for this criticism and denunciation. This subversive character, reinforced by the use of analogy and doses of unreality—which he was so criticised for at the time—allowed Matute to overcome the implicit difficulties of censorship. As Díaz and Riddel point out, neither the censors nor the critics of the time grasped this denunciation. The notion of the mocking farce is intertwined with the notion of life as a deception, marked by the author's experience of the Civil War. Concepts such as “fraud”, “trap” and “swindle” run throughout her work, as a metaphor for existence itself. Through metatheatrical devices such as the Cervantine inversion in *El retablo de las maravillas*, the performance serves as a mirror of the determinism and lack of autonomy of the characters, which is particularly evident in *Pequeño teatro* and, to a lesser extent, in *Fiesta al Noroeste*, as a reflection of postwar society. This tone of the puppet farce disappears in his last work, in which it is presented in a more realistic manner and without the expressionist and grotesque tones of the beginning.

Thirdly, theatricality is a reflection of the adult world in Matute's work, conceived as a stage on which the assigned role must be played. Growing up means beginning to pretend, and childhood is the period prior to that farce, to which it is not possible to return once it is abandoned. Moreover, the puppet theatre functions as a threshold to another reality, similar to the *Nutcracker*, which opens the door to a magical world inaccessible to adults. This motif allows the reader to question the true nature of reality and to question the boundaries between truth and artifice. In addition to being an escape route, the puppet theatre symbolises the Eden from which the characters are expelled, retaining only the memory of an ephemeral happiness that accompanies them for the rest of their lives.

Fourthly, the solitude of the Matutians' characters favours their identification and friendship with the puppets, which highlights their isolation and their need for affection. In contrast to the impossibility of communication in adult theatre, puppet theatre becomes the intimate means of expression, through which the characters communicate what they could not otherwise do. Likewise, puppets are linked to the tradition of *Pinocchio* and *Petrushka*, who oscillate between the inert and the animated figure. In Matute's work, this *Petrushkian* transformation, which symbolises the loss of the magic of childhood, is

brought about by disillusionment and results in the loss of the playful component: the protagonist abandons play and interaction with the puppet, which is reduced to a mere object.

Fifthly, the figure of the travelling puppeteer as a trickster is linked to the Cervantes tradition, represented by Maese Pedro, Chirinos and Chanfalla. It is linked to the term *merchant* in Matute's work, which alludes to the capacity of human beings to deceive and use others for their own benefit, like the pair of rogues with their nonexistent puppets. This figure of the trickster puppeteer is related to the aforementioned notion of life as a deception or existential swindle, in which fiction is the way to mask a reality that ends up revealing its misery.

With regard to the sub-questions posed, we conclude that the symbolic dimension of the puppet theatre motif in Matute's work is closely related to existential enquiry. The puppet, in its ambivalence between the inert and the living, is a privileged way to reflect on human existence, addressing issues such as the lack of freedom, pretence and deception, social coercion, the ability to create alternative worlds and the loss of the magic present in childhood.

With regard to the contribution of the intertextual perspective, this has proved to be an indispensable methodological tool for specifying the singularity of Matute's poetics of the puppet by situating it in a dialogue with tradition. This palimpsestic reading has made it possible to reveal how the author assimilates, transforms and transgresses facets of the motif in works that come from it, giving them new meanings. The intertextual and interdiscursive analysis shows an updating of the Calderonian cliché of the *theatrum mundi* (1655). Matute represents the world as a small theatre of puppets, lacking the grandeur and transcendence of the baroque worldview, and leaves in suspense whether the characters possess autonomy or are manipulated by a god incarnated in an old puppeteer. Likewise, his work dialogues with *The Adventures of Pinocchio* (1885), where the figure of the puppet coerced by social expectations resembles Matute's characters. The latter project their affective deficiencies onto the puppets, who become their only interlocutors, accentuating their isolation and the impossibility of communicating with adults. This symbolic dimension of the inert coming to life also refers to *Petrushka*, where the loss of enchantment and the final transformation into an object is a metaphor for the disappearance of childhood innocence. On the other hand, Matute's puppetry extends the Cervantes tradition of Maese Pedro (1605) and the rogues of *El retablo de las maravillas*

(1615), by presenting theatre as a mechanism of evasion of reality, as well as symbolising lies and deception. Finally, the Hoffmanian vision of *The Nutcracker* (1816) introduces the duality between the everyday and the fantastic that Matute introduces by showing the imagination as an escape route and refuge for children in the face of adult rationality.

Finally, the intratextual analysis in *Pequeño teatro* (1943), *Fiesta al Noroeste* (1952) and *Paraíso inhabitado* (2008) shows the persistence and evolution of the puppet theatre motif in Ana María Matute's career. Within this motif, five facets have been selected that refer to different meanings —the theatricality of the adult world, life conceived as deception or betrayal, puppet theatre as a form of evasion or refuge, puppets as confidants and the figure of the puppeteer— that enrich the interpretation of Matute's work. This motif evolves from a first stage impregnated with rebelliousness and non-conformism to a more mature and nostalgic vision, typical of a retrospective view of old age. In *Little Theatre* (1943), the motif of the puppet theatre is presented as an analogy of human life, where the characters are puppets manipulated by forces beyond their control, symbolising an existence marked by fatality and meaninglessness. It reflects the social pressure to fulfil the role that has been assigned to them, which adds to a criticism of hypocrisy, the need to keep up appearances and false Christianity. This vision is maintained in *Fiesta al noroeste* (1952), where the puppet motif is presented in the form of a travelling puppeteer who symbolises novelty in contrast to the harshness of peasant life. The motif is related to evasion and escape —which is never fully realised— and deception and betrayal through masks and disguises. The criticism of social injustice and pharisaism is maintained and the grotesque tone is accentuated, in which the burial of a child takes on farcical features. In her last stage, embodied in *Paraíso inhabitado* (2008), although non-conformism is still present, it is approached from the nostalgic position of the narrator who remembers her childhood. The motif manifests itself through the *Nutcracker* and *Petrushka* ballets, which drives the protagonist to create her own fictions in her puppet theatre. The motif of the puppet theatre takes on the dimension of a physical and symbolic refuge, as well as becoming the means of communication between the two children. The death of the friend reveals the puppet theatre as a mere object and symbolises the expulsion from the lost paradise of childhood.

In short, the poetics of the puppet in Ana María Matute articulates a reflection on the meaning of human existence in which social farce, adult theatricality, nostalgia for the lost paradise, the loneliness of childhood and existential disenchantment constitute its

singularity within the literary tradition. The way in which the author reworks the motif reveals its projection beyond national and generational influences, and places her work within the framework of world literature.

5.2 Evaluation of the methodology

The analytical methodology developed in this research was designed with the aim of establishing a dialogue between different literary works, and thus highlighting the universality and originality of the multiple symbolic facets of the puppet theatre motif. To do this, five steps were established, consisting of 1) Identification of the motif in the hypertexts. 2) Analysis of the motif in the hypertexts, breaking it down into different symbolic facets. 3) Intertextual comparative analysis of the different facets between hypotexts and hypertexts. 4) Intratextual comparative analysis of the motif in the hypertexts, observing how it is enriched by studying it as a whole. 5) Evolutionary synthesis of the motif in the author's work.

The motif has served as a unit of analysis in which the symbolic and intertextual dimensions converge, and can therefore be validated as an effective analytical tool. Vulkers' definition of the *motif* as a “grouping of repetitive textual elements, of a symbolic nature, recognisable by its persistent and varied manifestation in the literary tradition”, allows us to establish connections with other texts of universal literature thanks to its flexibility and recursivity. Thus, the tension between the universal and the singular is expressed in the intertextual and interdiscursive dialogue between one's own voice and that of others, making it possible to explore what constitutes its originality.

Following the application of this methodology, we highlight its hermeneutic dimension, which implies the interpretation of a plurality of meanings from a personal perspective, which requires the active participation of the subject in the analysis. We also stress its inexhaustible character since, as Paul Ricoeur points out, the symbol “never ends up giving us something to say”⁹²⁶. This process, consisting of deciphering the hidden meaning present in the apparent meaning and unfolding the different levels of meaning involved, is developed with the awareness that symbolic richness cannot be reduced to a concept.

⁹²⁶ RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones* (1969). Translation by Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, Mexico 2003, 32.

One of the main challenges presented by this methodology is the breadth and variability of facets proposed by a motif, both in its symbolic dimension and in the intertextual dialogue with the hypotexts. As in any hermeneutic approach, the selection of symbolic facets and selected texts is inevitably conditioned by the creativity, training and knowledge of the researcher. We believe that this limitation should not be understood as a deficiency, but rather as a manifestation of interpretative richness and variety. The motif, in its symbolic polyvalence, admits multiple interpretations and it is precisely in this plurality of meanings that its potential lies.

Another aspect worth noting is the importance of situating oneself between the poles of universality and singularity pointed out by García Berrio and Martín Jiménez, in the confrontation between the one and the diverse as proposed by Claudio Guillén. This is influenced by the extensive network of connections and possibilities that intertextual analysis allows. In this sense, we have observed that it is desirable, for future research, to pay special attention to the second methodological step —the analysis of the motif in hypertexts by breaking it down into different symbolic facets — in order to master the complexity of the motif in hypertexts, and thus approach subsequent intertextual analysis with greater rigour.

In short, we believe that the methodology employed has proved to be effective in exploring the symbolic and intertextual dimension of the motif, despite the limitations and challenges it poses. Its hermeneutic approach, its openness to diverse possibilities and intertextual links allows us to explore the richness and multiple levels of meaning of the motif.

5.3 Contributions of the thesis

As stated at the beginning, this research was approached from the perspective of Literary Theory and Comparative Literature. In the following, the main contributions are specified:

Firstly, this thesis contributes to the studies on Ana María Matute, by exploring the puppet theatre motif —scarcely approached from academic research— as a fundamental hermeneutic key for the enquiry on the existential sense in her narrative. The intratextual analysis has shown the evolution and coherence of Matute's puppet poetics throughout his career, from the youthful non-conformism of *Little Theatre* (1943) to the

nostalgic gaze of *Uninhabited Paradise* (2008). In this way, it offers an interpretative way of understanding the richness of his novelistic universe and his conception of the human being in the totality of his production. This poetics, articulated through her critique of pharisaism, the theatricality of the adult world, social farce and the irrevocable loss of the lost paradise, shows the singularity of the author within the literary panorama.

One of the most significant contributions of the thesis is the revaluation of Ana María Matute in the universal literary tradition, transcending the framework of post-war Spanish literature in which she is usually placed. Through intertextual analysis with works by Cervantes, Collodi and Hoffmann, it is shown how Matute not only assimilates and transforms facets of the motif present in the literary tradition, but also reworks it from her own singularity. This confirms her value as an author of universal scope, whose work transcends her generational and national context. We believe, to use Antonio García Berrio's words, that Matute employs the motif with “a degree of originality that is unrepeatable and capable of founding influence”⁹²⁷ characteristic of great literary works.

On a broader level, this work enriches the study and understanding of the symbolism of the puppet in literature. This research points to the symbolic power of this motif as a vehicle for reflection on human existence, showing the tension between the living and the inert, freedom and manipulation, social representation and authenticity, as well as exploring loneliness and the search for an interlocutor, the power of the imagination of alternative worlds and the disenchantment of the end of childhood.

Finally, from a methodological perspective, this thesis proposes an effective and transferable analytical model for the study of the motif in symbolic dimension and its intertextual and interdiscursive resonance. This methodology, which allows for intratextual analysis in the work of an author in dialogue with tradition, constitutes a hermeneutical tool that can be applied not only to the study of the motif in literature, but also in other artistic disciplines.

5.4 Prospects for further study

The results obtained in this research open up various lines of study that can be developed in the future. As we pointed out in the previous section, the analytical model

⁹²⁷ GARCÍA BERRIO, A., *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universality, Singularisation and Theory of the Arts*. Edited by Enrique Baena, Anthropos, Barcelona 2009, 80.

can be applied both to other literary authors and to different artistic areas, such as painting, dance or music. This line, already initiated by Alfonso Martín Jiménez from the methodology of the Poetics of the Imagination⁹²⁸, would make it possible to observe the universality and singularity of the motif from an intertextual and interdiscursive perspective.

One of the lines of research proposed is the study of the poetics of the puppet as a fundamental interpretative key in literature and the arts. Its symbolic power opens up new levels of meaning that deserve a wider investigation and would allow a greater understanding of the human being. In the literary field, for example, the analysis of the symbolism of the puppet and the loss of autonomy in dystopias such as George Orwell's *1984* or Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* would allow us to explore the tension between individual will and the manipulation exercised by totalitarian systems of power. The methodological proposal would allow for intratextual study, in which the evolution of the motif in the work of the same author as a whole would be traced, and intertextual study, by analysing the connections that arise between works by different authors.

It would also be interesting to analyse the updating of the puppet theatre motif in figures such as robots, cyborgs and virtual characters in contemporary literature and cinema, such as Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun* or Ian McEwan's *Machines Like Me*, as well as in films such as *Blade Runner* or *Ex Machina*, series such as *Blackmirror* or *Westworld*, and video games such as *Detroit: Become Human*, *NieR: Automata* or *Inside*. With these cases, one could explore how the notions of freedom, determinism and control implicit in the traditional image of the puppet persist or are transformed.

Beyond the motif of the puppet, there are other recurring motifs in Matute's universe, such as the river, the island, the mirror, the forest or the party, which offer new interpretative possibilities and broaden the understanding of his poetics. In particular, the analysis of the doll (Gorogó, Timbaktu, and Homolumbú) would reveal new dimensions of the motif, which could be extended to the symbolic dimension of objects in texts in which they acquire special relevance, such as in *Los niños tontos* (1956), *Historias de la Artámila* (1961) and *La Virgen de Antioquía* (1961), or in one of the most enigmatic stories in the Matuttian corpus, "La oveja negra" (1961). Such a study could also be extended to his children's stories and his fantasy trilogy. Based on the methodological

⁹²⁸ MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Universality and singularity in literature and art. La imaginación simbólica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2021.

proposal, it is worth highlighting the richness of analysing these motifs in intertextual dialogue with other works.

Alongside the analysis of the motif and symbolic objects, we propose to study the concept of play in Matute's work, specifically in fundamental texts such as *Los niños tontos* (1956) and *El libro de juegos para niños de otros* (1961), which could be linked to theoretical contributions such as those of Johan Huizinga (*Homo Ludens*), Roger Caillois (*Man, Play and Games*) and Hans-Georg Gadamer (*Truth and Method*).

Likewise, although some research has already been done on charity in Matute's work, it would be particularly valuable to delve deeper into the critique of false Christianity and its relationship with education, culture and social relations in post-war Spain.

Finally, in relation to the notion of *paradise lost*, it would be very interesting to examine the presence of other biblical motifs in Ana María Matute's work, and to establish connections with authors such as Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Miguel de Unamuno, Esther Tusquets, Miguel Delibes and Gonzalo Torrente Ballester, which would allow us to draw an intertextual map of biblical symbolism in 20th century Spanish narrative. The proposed methodology makes it possible to simultaneously address both the intratextual connections in the author's work and the intertextual connections with the rest of the narrative tradition.

As a final reflection, the study of Ana María Matute's poetics of puppetry confirms the initial impression that prompted this research. The fascination that puppet theatre exerts on the adult spectator, in addition to its symbolism about human beings and their search for existential meaning, brings us back to the childhood stage in which objects came to life and play was the way of interacting with reality. The puppets in Matute's work, as well as symbolising the nostalgia for the lost paradise of childhood, arouse that astonishment which allows human beings to transcend their daily lives, and which constitutes the starting point for all philosophical, artistic and literary-theoretical enquiry.

6. BIBLIOGRAFÍA⁹²⁹

6.1 FUENTES PRIMARIAS

6.1.1 Obras de Ana María Matute⁹³⁰

MATUTE, A.M., *Los Abel*, Destino, Barcelona 1948.

MATUTE, A.M., *Fiesta al Noroeste* (1952), Cátedra, Madrid 1983.

MATUTE, A.M., *Pequeño teatro* (1954), Planeta, Barcelona 1995.

MATUTE, A.M., *En esta tierra*, Éxito, Barcelona 1955 [versión censurada de *Luciérnagas*, que no se publicaría en su versión original hasta 1993].

MATUTE, A.M., *El país de la pizarra*. Lumen, Barcelona 1956.

MATUTE, A.M., *Los niños tontos* (1956), Destino, Barcelona 1992.

MATUTE, A.M., *El tiempo* (1957), Plaza & Janés, Barcelona 1963 [el primer relato de esta colección fue publicado originalmente en 1953 con el título *La pequeña vida*]

MATUTE, A.M., *Los hijos muertos* (1958), Destino, Barcelona 1981.

MATUTE, A.M., *Primera memoria* (1960), RBA, Barcelona 1994.

MATUTE, A.M., *Paulina*, Lumen, Barcelona 1986 [1ª ed. con el título *Paulina, el mundo y las estrellas* en 1960].

MATUTE, A.M., *Caballito loco*, Lumen, Barcelona 1961.

MATUTE, A.M., *El saltamontes verde*, Lumen, Barcelona 1961

MATUTE, A.M., *A la mitad del camino*, Rocas, Barcelona 1961.

MATUTE, A.M., *El arrepentimiento y otras narraciones*, Juventud, Barcelona 1961.

MATUTE, A.M., *Historias de la Artámila*, Destino, Barcelona 1961.

MATUTE, A.M., *Libros de juegos para los niños de los otros*. Lumen, Barcelona, 1961.

⁹²⁹ Las referencias bibliográficas de los recursos accesibles en línea incluyen su enlace correspondiente. En los demás casos, se ha recurrido a la edición impresa.

⁹³⁰ Una lista exhaustiva de sus traducciones, prólogos y participación en obras colectivas se encuentra en la bibliografía realizada por el Instituto Cervantes (última actualización en 2022): https://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/matute_ana_maria_bibliografia_2022.pdf

MATUTE, A.M., *Tres y un sueño*, Destino, Barcelona 1961.

MATUTE, A.M., *El río* (1963), Destino, Barcelona 1972.

MATUTE, A.M., *Los soldados lloran de noche*, Destino, Barcelona 1964.

MATUTE, A.M., *El polizón de Ulises*, Lumen, Barcelona 1964.

MATUTE, A.M., *Algunos muchachos* (1968). Destino, Barcelona 1981.

MATUTE, A.M., *La trampa* (1969), Destino, Barcelona 1980.

MATUTE, A.M., *La torre vigía*. Lumen, Barcelona 1971.

MATUTE, A.M., *El aprendiz* (1972), Lumen, Barcelona 2013.

MATUTE, A.M., *Carnavalito* (1972), Lumen, Barcelona 2015.

MATUTE, A.M., *Sólo un pie descalzo* (1983), Destino, Barcelona 2013.

MATUTE, A.M., *El saltamontes verde* (1986), Lumen, Barcelona.

MATUTE, A.M., *La virgen de Antioquía y otros relatos*, Mondadori, Madrid 1990.

MATUTE, A.M., *El árbol de oro y otros relatos*, Bruño, Madrid 1991.

MATUTE, A.M., *De ninguna parte y otros relatos*, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid 1993.

MATUTE, A.M., *Luciérnagas*, Destino, Barcelona 1993.

MATUTE, A.M., *La oveja negra*, Destino, Barcelona 1994.

MATUTE, A.M., *Olvidado Rey Gudú*, Espasa Calpe, Madrid 1996.

MATUTE, A.M., *Casa de juegos prohibidos (textos inocentes)*, Madrid, Espasa 1997.

MATUTE, A.M., *Los de la tienda. El maestro. Toda la brutalidad del mundo*, Plaza&Janés, Barcelona 1998.

MATUTE, A.M., *Tres y un sueño*, Plaza&Janés, Barcelona 1999.

MATUTE, A.M., *Todos mis cuentos*, Lumen, Barcelona 2000.

MATUTE, A.M., *Aranmanoth*, Espasa Calpe, Madrid 2000.

MATUTE, A.M., *Cuentos de infancia*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 2002.

MATUTE, A. M., *Paraíso inhabitado*, Destino, Barcelona 2008.

MATUTE, A.M., *La puerta de la luna: cuentos completos*, Destino, Barcelona 2010.

MATUTE, A.M., *Las Artámilas*, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011.

MATUTE, A. M., *Demonios familiares*, Destino. Barcelona 2014.

6.1.2 Discursos de Ana María Matute

MATUTE, A.M., *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025].

MATUTE, A.M., *Discurso de recepción del Premio Cervantes*, Alcalá de Henares 2010, en <https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-ana-maria-matute-premio-cervantes-2010/1034560.shtml> [22/ 04/ 2024].

6.2.3 Intervenciones de la autora en monografías o libros de entrevistas

“Autocrítica de *Fiesta al Noroeste*”, *Correo literario* 46, mayo 1952.

“Ana María Matute” en *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966.

“Prólogo general” y “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*. Tomo I. Destino, Barcelona 1971.

“Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*. Tomo II. Destino, Barcelona 1975.

“Ana María Matute” en *100 españoles y Dios*, Jose María Gironella (ed.), Plaza & Janés, Barcelona 1976, 334-335.

“Ana María Matute” en *Infame turba (Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de los 70)*, Federico Campbell (ed.), Lumen, Barcelona 1975.

“Ana María Matute” en *Crece en España: la infancia vista a través de la infancia de seis mujeres destacadas*, Nati Massanés (ed.), Argos, Barcelona 1978, 17-53.

- “Las niñas de la guerra. Coloquio con Josefina Aldecoa” en *Otra mirada sobre el mismo paisaje. Encuentro con mujeres escritoras*, Ayuntamiento de Oviedo, Caja de Asturias, Oviedo 1995, pp. 57-81.
- “Ana María Matute. La noche de *Primera memoria*” en *Dietario de posguerra*, Arcadi Espada (ed.), Anagrama, Barcelona 1998, 157-168.
- “Ana María Matute” en *Los momentos decisivos. La aventura de nueve testigos excepcionales del siglo XX*, Pau Arenos (ed.), RBA, Barcelona 2001, 31-39.
- “Recuerdos de una niña” en *El camino de la legua: Titiriteros y comediantes por los pueblos de La Rioja*, Benjamín Blanco Rocandio y Óscar Robres Medel (ed.), Universidad de La Rioja, La Rioja 2004, 11-12.
- “Notas sobre la autora y la Guerra Civil de Ana María Matute” en *Un largo silencio* (2000), Ángeles Caso (ed.), Planeta, Barcelona 2006, 217-222.
- “Ana María Matute, a través de la niebla” en *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*, Marcos Ordóñez (ed.), Santillana Ediciones, Madrid 2007, 27-38.
- “Somos lo que queda de un niño”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 18 (2011) 4-7.
- “Mansilla de la Sierra en la literatura de Ana María Matute Ausejo”, *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de la Rioja* 26 (2014) 14-19.

6.2 FUENTES SECUNDARIAS

6.2.1 Bibliografía sobre Ana María Matute

6.2.1.1 Monografías sobre Ana María Matute

- AA.VV., *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994.
- AA.VV., *Vers le paradis inhabité d'Ana María Matute*, Natalie Noyaret e Isabelle Prat (eds.), Orbis Tertius, Binges 2017.
- AA.VV., *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*, Jesús Cañete Ochoa (coord.), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2011.

- AA.VV., *Ana María Matute en el bosque de las palabras*. Ejemplar dedicado a Ana María Matute, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 906 (2022).
- AA.VV., *Quien no inventa no vive*, María Paz Ortuño (coord.), Instituto Cervantes, Madrid 2024.
- CALCEGLIA, I., *Crescere nel racconto: Elena Fortún e Ana María Matute*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2019.
- CASCANTE, J., *El libro de Ana María Matute. Antología de literatura y vida*, Blackie Books, Barcelona 2022.
- DÍAZ, J.W., *Ana María Matute*, Twayne Publisher, New York 1971⁹³¹.
- GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997.
- JONES, M.E.W., *The Literary World of Ana María Matute*, University Press of Kentucky, Lexington 1970.
- MERLO-MORAT, P., *Ana María Matute. Paraíso inhabitado*, Atlante, Neuilly 2007.
- REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000.
- ROMÁ, R., *Ana María Matute*, Epesa, Madrid 1971.
- TAMAYO, R., *Los españoles: el más allá de Unamuno, el mundo de García Lorca, el mundo de Ana María Matute*, Enterprises, Crofton 1987.
- TSOKOU, M., “*Los niños tontos de Ana María Matute y su contexto histórico-literario*”, Ediciones del Orto, Madrid 2016.
- VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., *Vida y obra de Ana María Matute*, EILA Editores, Madrid 2015.
- VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., *El universo literario de Ana María Matute*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño 2019.

⁹³¹ Esta investigadora y profesora estadounidense, Janet (Winecoff Díaz) Pérez, que ha estudiado en profundidad la obra de Ana María Matute, tiene artículos firmados de forma distinta. Las denominaciones y “Janet Winecoff Díaz” y “Janet Pérez” se refieren a la misma persona.

6.2.1.2 Prólogos e introducciones de su obra

- ANN PORTER, P., “Traslator’s Introduction” en *Celebration at the Northwest*, Ana María Matute, University of Nebraska Press, Lincoln / London 1997, 7-17.
- DE LA SOUCHÈRE, E., “Préface”, en *Fête au Nord-ouest*, Ana María Matute, Gallimard, Paris 1961, 25-29.
- GIMFERRER, P., “Prólogo”, en *Demonios familiares*, Ana María Matute, Destino, Barcelona 2014, 7-9.
- GULLÓN, G., “La singularidad de la narrativa de Ana María Matute”, en *Primera Memoria*, Ana María Matute, Destino, Barcelona 1996, 6-38.
- LUENGO SANTALÓ, M. C, y DEVER, A., “Translators’ Introduction”, en *Los niños tontos = The foolish children*, Ana María Matute, Small Stations Press, Sofía 2016, 9-49.
- MADRENAS, D., “Introducción”, en *Los niños tontos*, Ana María Matute, Austral, Barcelona 2016, 13- 42.
- MARTÍN RODRIGO, I., “Prólogo” en *Primera Memoria*, Ana María Matute, Destino, Barcelona 2025.
- MÁS, J., “Introducción”, en *Fiesta al Noroeste*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 1994, 11-63.
- MATEU, M. T, “Introducción” en *Los niños tontos*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 2016, 9-41.
- MATEU, M. T., “Introducción” en *Historias de la Artámila*, Cátedra, Madrid, 2020, 9-41.
- MATEU, M. T y MÁS, J., “Introducción” en *Los hijos muertos*, Cátedra, Madrid, 2016, 13-154.
- MOIX, A.M., “Prólogo”, en *Cuentos de infancia*, Ana María Matute, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 2002, 5-11.
- ORTUÑO, M. P., “Menos es más. Notas sobre la escritura de una novela inacabada”, en *Demonios familiares*, Ana María Matute, Destino, Barcelona, 2014, 173-182.

- ORTUÑO, M. P., “Presentación”, en *La puerta de la luna*, Ana María Matute, Destino, Barcelona 2010.
- PUÉRTOLAS, S., “Prólogo” en *Pequeño teatro*, Ana María Matute Bibliotex, Barcelona 2001, 5-7.
- REDONDO GOICOECHEA, R., “Introducción” en *Historias de la Artámila*, Ana María Matute, Destino, Barcelona 1997, 9-47.
- SOTELO VÁZQUEZ, M., “Introducción” en *Luciérnagas*, Ana María Matute, Cátedra, Madrid 2014, 11-85.
- TUSQUETS, E., “A modo de prólogo” en *Luciérnagas*, Ana María Matute, Destino, BackList 2010, 5-8.
- VÍLLORA, P.M., “Introducción” en *Casa de juegos prohibidos (textos inocentes)*, Ana María Matute, Madrid, Espasa 1997, 15-28.

6.2.1.3 Tesis realizadas sobre Ana María Matute

- ABEL FERNÁNDEZ, M. *Temas bíblicos en la obra de Ana María Matute: su expresión y significado*. Tesis doctoral, Universidad of Colorado, 1985.
- ACEVEDO, M. A., *La creación literaria infantil de Ana María Matute*. Tesis doctoral, Texas Tech University, 1979.
- ALDAMA JUÁREZ, B., *La narrativa existencialista de las autoras españolas en la década de 1950*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2023.
- ALVIS, J. E., *La traición en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral, University of Oklahoma, 1976.
- ANTONI TESSIER, A. *La Réécriture des contes de fées dans la littérature espagnole de l'après-guerre: L'Exemple d'Ana María Matute*. Thèse de doctorat, Université de Paris IV Sorbonne, 2008, en <https://scanr.enseignementsup-recherche.gouv.fr/publications/nnt2008pa040218> [26/03/25].
- AVILA-MERGIL, R., *Análisis estilístico de Pequeño teatro de Ana María Matute*. Tesis doctoral, Universtiy of Texas, 1991.

- BERRETTINI, C., *Obra novelística de Ana María Matute*. Tesis doctoral, Universidad de Madrid, 1960.
- BRYANT, B. C., *Los adolescentes: cómo revelan el mundo Ana María Matute*. Tesis doctoral, Southern Connecticut State College, 1972.
- BUSSY, S., *L'affrontement fratricide dans l'œuvre d'Ana María Matute*. Thèse de doctorat. Université Michel de Montaigne, 2005.
- BUTZOW, C. M., *The Developmental Pattern for Man in Ana María Matute's Tragic World View*. PhD dissertation, University of Wyoming, 1975.
- CABEDO, G. M., *La madre ausente en la novela femenina de la posguerra española: pérdida y liberación*. Tesis doctoral, University of Illinois Urbana-Champaign, Champaign 2007.
- CAI, X., *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca 2012, en <http://hdl.handle.net/10366/115589> [26/03/25].
- CANNON, E. T., *Childhood as Theme and Symbol in the Major Fiction of Ana María Matute*. PhD dissertation, Ohio State University 1972.
- CHACÓN, M.A., *The Spanish Civil War in the Works of Ana María Matute*. PhD dissertation, University of California, 1982.
- COFFEY, A. L., *Six Archetypes in Selected Novels of Ana María Matute*. PhD dissertation, Texas Tech University, 2002.
- DORAN, K. J., *Matute's Short Fiction: Metaphorical Journals of Trauma*. PhD dissertation, University of Arizona, 2009, en <https://repository.arizona.edu/handle/10150/195680> [26/03/25].
- DEEN, J. M., *La nueva novela caballeresca de Ana María Matute*. Tesis doctoral, Texas Tech University, 2014, en <https://hdl.handle.net/2346/60591> [26/03/25].
- FLORES-JENKINS, R. G., *La mujer como individuo y como tipo en la novelística de Ana María Matute*. Tesis doctoral, University of Connecticut, 1980.
- FORRERAS FERNÁNDEZ, M.C., *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1987.

- JIMÉNEZ MARTÍN, M.A., *El personaje infantil en la obra de Ana María Matute*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1978.
- JOLLY, J. J., *Retrato del niño y el adolescente en las obras de Ana María Matute*, Tesis doctoral, Roosevelt University, 1967.
- HARDCASTLE, A. E., *Writing on the Edge: Fantasy and the Fantastic in the Fiction of Contemporary Spanish Women Authors*. PhD dissertation, University of Virginia, 1999.
- LAVERGEN, G., *El mundo de de la infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral, Faculté des Lettres et des Sciences Humains, 1965.
- LING, J. P., *Time in the Prose of Ana María Matute*. PhD dissertation, University of Wisconsin, 1972.
- LIVESEY, J.M., *Trauma and Resistance in the Short Story Corpus of Ana María Matute 1953-1962*, PhD dissertation, University of Oklahoma, 2013.
- MCGIBONEY, D. J., *Language, Sexuality and Subjectivity in Selected Works by Ana María Matute, Carmen Laforet and Merced Rodereda*. PhD dissertation, State University of New York, 1993.
- MÁS, J. *Ana María Matute, lenguaje, estilo y creación*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1973.
- MCCULLAR, M.C., *Other Worlds, Other Words: Ana María Matute's fantasy trilogy*. PhD dissertation, University of Colorado, 2011, en https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/t722h8906 [26/03/25].
- MEACHAM, C. L., *Form and Meaning in the Protagonist of Four Modern Spanish Novels*. PhD dissertation. University Microfilms Illinois, 1983.
- NDOUR, G., T., *El tratamiento del tiempo en el cuento de la década del cincuenta en España: Ana María Foret, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011, en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/47723> [26/03/25].
- PUCHAU DE LECEA, A., *From Rebel Girls to Chicas Raras: the Influence of Elena Fortún's Celia in Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité and Ana María Matute*.

- PhD dissertation, University of Melbourne, 2020, en <http://hdl.handle.net/11343/252831> [26/03/25].
- RIDDEL, M. C., *La escritura femenina en la postguerra española: análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tesis doctoral, Ohio State University, 1988.
- ROTHENBURG, A., *Literatur in der Diktatur – Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute*. PhD dissertation, Humboldt Universität zu Berlin, 2021, en <https://doi.org/10.18452/22347> [26/03/25].
- SEXTON, T., *Los temas dominantes en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral, Universidad de Madrid, 1965.
- SPENCER, S. N., *Social Problems in the Works of Ana María Matute*. PhD dissertation, Texas Western College, 1960.
- SUMALLA BENITO, A., *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2012, en <https://hdl.handle.net/2445/46328> [26/03/25].
- TALAVERA BURGOS, I. *Las niñas tienen la palabra. El valor reivindicativo de la literatura infantil y juvenil alemana, inglesa, española y vasca de autoría femenina desde comienzos del siglo XX hasta los inicios del siglo*. Tesis doctoral, Universidad de País Vasco, 2021, en <http://hdl.handle.net/10810/53652> [26/03/25].
- VADILLO BUENFIL, C. J., *El bildungsroman en las narradoras españolas de postguerra: 1940-1960*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, en <http://hdl.handle.net/10486/660405> [26/03/25].
- VANDEBURGH, V. D., *Bergsonian Time in the Novels of Ana María Matute*. PhD dissertation, California State University, 1972.
- WEITZNER, M. E., *The Novelistic World of Ana María Matute: A Pessimistic Vision of Life*. PhD dissertation, Ann Arbor, University Microfilms 1967.

WU, L., *Aspectos de la novela de la posguerra española (1950 -1960): Miguel Delibes, Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tesis doctoral, Boston University, 1998.

YVONNE COLLINS, D., *The expression of Social Criticism in Ana María Matute's Primera Memoria: a Study of Themes, Characters and Images*. PhD dissertation, University of British Columbia, 1970.

6.2.1.4 Artículos publicados en revistas

ALONSO, S., “Ana María Matute. *Demonios familiares*”, *Campo de Agramante. Revista de literatura* 22 (2015) 138-142.

ANDERSON, C. L. y SHEAY, L. V., “Ana María Matute's *Primera Memoria*: a Fairy Tale Gone Awry”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.1 (1989) 1 -14, en <https://www.jstor.org/stable/27762702> [26/03/25].

ANDERSON, C. L., “Andersen's *The Snow Queen* and Matute's *Primera Memoria*: to the Victor Go the Spoils”, *Crítica Hispánica* XIX.1-2 (1992) 13-28.

ANTONI TESSIER, A., “À la recherche de l'enfance perdue: La Réécriture des contes de fées chez Ana María Matute ou la fuite illusoire vers un Ailleurs nostalgique”, *Cahiers d'études romanes* 23 (2011) 141-165, en <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.746> [26/03/25].

AYUSO PÉREZ, A., “Los cuentos de hadas en la obra de Ana María Matute” *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 231 (2009) 7-14.

BÁDER, P., “Ritos de paso, ritos de iniciación: *Los niños tontos* de Ana María Matute”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 3 (2011) 1-7, en https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/33466/29-215-2-PB_.pdf [26/03/25].

BARDAVÍO, S., “La infancia imposible: *Los niños tontos* de Ana María Matute o el fracaso de la biopolítica franquista”, *Bulletin of Spanish Studies*, 95.8 (2018) 999-1018, en <https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1489586> [26/03/25].

- BAPTISTA, G., “Génesis y censura de *Los niños tontos* de Ana María Matute”. *Microtextualidades. Revista Internacional de Microrrelato y Minificción* 12 (2022) 1-18, en <https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n12a1> [26/03/25].
- BERGER, Y., “L’Espagne de Ana María Matute,” *La Nouvelle Revue Française* 9 (1961) 896-901.
- BERRETTINI, C., “Ana María Matute, la novelista pintora”, *Cuadernos hispanoamericanos* 48 (1961) 405-412.
- BOREL, M., “De la mémoire intime à la mémoire collective”, *Cahiers d’études romanes* 39 (2019), en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10031> [26/03/25].
- BOREL, M., “Mémoire d’espaces et espaces de mémoire dans *Paraíso inhabitado* d’Ana María Matute”, *Cahiers d’études romanes* 46 (2023) 203-223, en <http://journals.openedition.org/etudesromanes/16146> [26/03/25].
- BÓRQUEZ, N., “Memoria, infancia y Guerra Civil: El mundo narrativo de Ana María Matute”, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 16 (2011) 159-177, en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV12n16a09/2132> [26/03/25].
- BUSETLE, C., “Dos novelas tremendistas: *La familia de Pascual Duarte* y *Fiesta al noroeste*”, *Duquesne Hispanic Review* 9.1 (1970) 13-29.
- CABEDO, G. M., “La madre ausente. Inconformismo social en algunas novelas de la posguerra civil escritas por tres autoras española: Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute”, *Cuadernos del Lazarillo* 29 (2005) 57–61.
- CALAFELL SALA, N., “La conjura de la invisibilidad: el sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo”, *Lectora* 16 (2010) 161-176, en <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7233/9137> [26/03/25].
- CALCEGLIA, I., “No recuerdo cuándo comencé a ser yo misma”. Riti di passaggio e meccanismi di difesa in *Luciérnagas* (1993) di Ana María Matute”, *Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani* 14.1 (2022) 461-486, en <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/12515> [26/03/25].

- CALCEGLIA, I., “Voci femminili a confronto nei cuentos di Ana María Matute”, *Confluente. Rivista Di Studi Iberoamericani* 9.2 (2017) 187–199, en <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/7783> [26/03/25].
- CANDORCIO RODRÍGUEZ, N., “La literatura en la reapropiación del trauma de ‘los niños asombrados’. El caso de *Los niños tontos* (1956) de Ana María Matute”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve* 18, (2025) 50-62, en <https://doi.org/10.24029/lejana.2025.18.9097> [26/03/25].
- CAI, X., Y RIVAS-HERNÁNDEZ, A., “Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute”, *Macabéa—Revista Eletrônica do Netlli*, Crato 2.1 (2013) 159-174.
- CABEDO-TIMMONS, G., “La metáfora político-social en *Los niños tontos* de Ana María Matute”, *Hispanic Studies Review* 8.2 (2024), en <https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/article/123154-la-metafora-politico-social-en-los-ninos-tontos-de-ana-maria-matute> [26/03/25].
- CANO, J. L., “Tres novelas”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 111, Madrid (15 de marzo de 1955) 7.
- CASTELLET. J.M., “Cuatro novelas con problemas”, *Laye* 23 (Julio-Junio 1953) 120-121.
- CASTELLET, J.M., “Anaquel: El pequeño teatro del mundo”, *Correo literario* 9, (1955).
- CERUTI, E., “Una isla en un pequeño muñeco negro. El recorrido del significante Gorogó en *Primera memoria* de Ana María Matute”, *Revista de Literatura* 159, (2018) 289-303, en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.012> [26/03/25].
- COLL, J., “El tremendismo en la mujer. *Los Abel*, siete hermanos”, *Destino* 593 (1948) 14.
- DELONG, B., Y GARCÍA-FERNÁNDEZ, J. M., “La pérdida de inocencia y la vida desechable en “Fausto” de Ana María Matute”, *Confluencia* 39.1 (2023), 43–54. <https://www.jstor.org/stable/27262220> [26/03/25].
- DÍAZ, J. W., “The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute”, *Kentucky Romance Quarterly*, 15.2 (1968) 139-148, en <https://doi.org/10.1080/03648664.1968.9927894> [26/03/25].

- DÍAZ, J. W., “La *comedia dell'arte* en una novela de Ana María Matute”, *Hispanófila* 40 (1970) 15-28, en <http://www.jstor.org/stable/43806967> [26/03/25].
- DEVER, A., “An Analysis of Ana María Matute’s ‘Pecado de omisión’ through the Lens of Francoist Spain”, *L’Érudit Franco-Espagnol* 5 (2014) 64-77, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4757658> [30/03/25].
- DEVER, A., “Silence and Shadows: Religious Symbolism in Ana María Matute’s ‘La niña fea’”, *Romance Notes* 55.1 (2015) 137-46, en <https://www.jstor.org/stable/43803417> [30/03/25].
- EL SAFFAR, R., “En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *Revista Iberoamericana* 47 (1981) 223-231.
- ESTRUCH TOBELLA, J. “Las tres versiones de *Luciérnagas*, de Ana María Matute”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 815 (2014) 1-6, en https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/joanestruchtobella.pdf [30/03/25].
- ETXEBARRÍA, L., “Breve lista de algunas virtudes de la Matute”, *Mercurio: panorama de libros* 100 (2008) 17-18.
- FARRÁN, C. J., “La presencia intertextual de “El Grito” de Munch en *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute”, *Revista Hispánica Moderna* 43.2 (1990) 218–27, en <https://www.jstor.org/stable/30203268> [30/03/25].
- FERNÁNDEZ-BABINEAUX, M., “La inversión de las imágenes bíblicas en *Primera Memoria*”, *Romance Notes* 49.2 (2009) 133-142.
- FIDALGO SUÁREZ, N., y SEVILLA-VALLEJO, S., “La literatura y su implicación emocional. El constructivismo de Lev Vygotsky en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute,” *Cálamo FASPE* 68 (2020) 70-78, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7954630> [30/03/25].
- FLORES-JENKINS, R., “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”. *Explicación de textos literarios* 3.2 (1975) 185-190.
- FRAME, S. M., “A Note on Biblical Referencing in *Los Mercaderes* by Ana María Matute”, *Bulletin of Hispanic Studies* 80.2 (2003) 209-17.

- FRAME, S. M., “A Private Portrait of Trauma in Two Novels by Ana María Matute”, *Romance Studies* 21.2 (2003) 127-38.
- FRAME, S. M., “Through the Eyes of a Child: Representations of Violence and Conflict in the Juvenilia of Ana María Matute”, *Hispanic Research Journal* 9.3 (2008) 219-30.
- GARCIA GALIANO, A., “La doble naturaleza”, *Revista de libros* 43-44 (2000) 54.
- GARCÍA GALIANO, A., “Ana María Matute: la vocación del novelista”, *Cálamo FASPE* 58 (2011), en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3815514.pdf> [22/06/ 2023].
- GINGERICH, S. D. “‘No servir de nada’: Ana María Matute’s and Georges Bataille’s Literatures of Infantile Violence”, *CR: The New Centennial Review* 20.2 (2020) 49–82, en <https://doi.org/10.14321/crnewcentrevi.20.2.0049> [30/03/25].
- GLENN, K. “Apocalyptic Vision in Ana María Matute’s *La torre vigía*”, *Letras Femeninas* 16 (1990) 21-28.
- GRANGER CARRASCO, E., “¿Por qué negar la existencia de un lenguaje femenino? El caso de Ana María Matute”, *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* 16 (1998) 103-112, en <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9898110103A> [30/03/25].
- GULLÓN, R., “Fiesta al Noroeste”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 91 (15 de julio de 1953).
- GUTIÉRREZ, R., “Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute”, *Anales de Literatura Española* 31 (2019) 215-228, en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/95927/1/AnLitEsp_31_13.pdf [30/03/25].
- HARDCASTLE, A., “The Guilt of the Innocent: Memory, History, and Trauma in Saura's *Cria Cuervos* and Matute's *Primera memoria*”, *Letras peninsulares* (2004—2005) 387-403.
- HORNEDO, R. M., “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *Razón y fe* 162, 1960, 310-323.

- IFACH, M.D.G., “Cuatro libros de mujeres”, *Verbo* 28 (1953) 32-36.
- JERSONKY, E., “El sujeto femenino desde la periferia: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute”, *Mora* 28 (2023) 49-63, en <https://doi.org/10.34096/mora.n28.12319> [25/03/25].
- JONES, M.E.W., “Antipathetic Fallacy: the Hostile World of Ana María Matute’s Novels”, *Kentucky Foreign Language Quartely* 13 (1967) 5-16, en <https://doi.org/10.1080/00230332.1966.9927710> [25/03/2025].
- JONES, M.E.W., “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute”, en *Hispania* 51.3 (1968) 416-423, en <https://www.jstor.org/stable/338770> [30/03/25].
- JONES, M.E.W., “Temporal Patterns in the Works of Ana María Matute”, *Romance Notes* 12.2 (1971) 282-288, en <https://www.jstor.org/stable/43802429> [30/03/25].
- LARRAZ ELORRIAGA, F. y DURÁN REBOLLO, A., “Censuras y autocensuras en *Luciérnagas* y *Los hijos muertos*”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 906 (2022) 33-35.
- LINUESA TORRIJOS, E., “Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria”, *Diablotexto Digital* 10 (2021) 193–213, en <https://doi.org/10.7203/diablotexto.10.21544> [30/03/25].
- LLORED, Y., “*Paraíso inhabitado* de Ana María Matute: un singular estilo tardío desde la infancia como origen”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 46 (2019) 59-76, en <https://doi.org/10.18172/cif.3887> [30/03/25].
- LORENZO, J.M., “La herida del tiempo en la infancia: Lectura de *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* 262 (2014) 18-25.
- LÓPEZ, M. E., “Claudia entre las desvincijadas materias: la voz de Neruda en ‘No tocar’ de Ana María Matute”, *Confluencia* 10.2 (1995) 35–41, en <http://www.jstor.org/stable/27922283> [30/03/25].
- MARTÍN FRANCISCO, M. C., “La mujer escritora frente a la literatura infantil: Ana María Matute y Carmen Martín Gaité” *Altertexto* 3.5 (2005) 69-91.

- MONTIEL RAYO, F., “‘El otro niño tonto’ y ‘El ahogadito’: dos microrrelatos excluidos de *Los niños tontos*”, en *Ana María Matute en el bosque de las palabras, Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 906 (2022) 9-13.
- MOONEY, S., “The Counter-Nostalgia Front against Spanish Censorship: Realism’s Affective Mirrors and Double-Voicedness in Early Novels by Miguel Delibes and Ana María Matute”, *Bulletin of Spanish Studies* 98.7 (2021), en <https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1938830> [30/03/25].
- MORENO MARTÍN, L., y NAVARRO PONFERRADA, E., “Homenaje a Ana María Matute”, *Orillas: revista d'ispanística* 5 (2016) 1-12, en <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/348> [30/03/25].
- NICHOLS, G. C., “Privation in Matute's Fiction for Childrens”, *Symposium* 39. 2 (1985) 125-138.
- NÚÑEZ DE LA FUENTE, S. “De Elena Fortún a Ana María Matute: ecos de Celia en el colegio en *Paraíso inhabitado*”, *Revista de Escritoras Ibéricas* 10 (2023), 11-49, en <https://doi.org/10.5944/rei.vol.10.2022.33152> [30/03/25].
- PEDRAZA, P., “Ana María Matute o las ficciones de la pena”, *Claves de Razón Práctica* 236 (2014) 166-175.
- PACHE, L., “La representación literaria de la feminidad: *Los Abel* de Ana María Matute”, *eHumanista: IVITRA* 23 (2023) 251-269, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8999573> [30/03/25].
- PERLADO, J. J., “Fiesta al Noroeste”, *La Estafeta Literaria* 168 (1 de mayo de 1959) 11.
- PÉREZ, J., “Variantes del arquetipo femenino en la narrativa de Ana María Matute”, *Letras femeninas* 10. 2 (1984) 28-39, en <https://www.jstor.org/stable/23022448> [30/03/25].
- PÉREZ, J., “Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute”, *Revista monográfica* 14 (1999) 39-58.
- PÉREZ, J., “More than a Fairy Tale Ana María Matute's *Aranmanoth*”, *Letras peninsulares*, 15.3 (2002) 501-514.

- PÉREZ, J., “Spanish Women Writers and Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion”, *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, 8.1-8.2 (2008) 52-84, en <https://cefiro-ojs-ttu.tdl.org/cefiro/article/view/160> [30/03/25].
- PÉREZ BERNARDO, M.L., “Infancias desgraciadas en *Primera memoria* de Ana María Matute”, *Verba Hispanica: anuario del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Ljubljana* 18 (2010) 47-57, en <https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/view/2785/2464> [30/03/25].
- PONS BALLESTEROS, M., “El paraíso inhabitado de Ana María Matute: entre la realidad y la fantasía”, *TAVIRA. Revista Electrónica De Formación De Profesorado En Comunicación Lingüística Y Literaria* 25 (2009) 209-223, en <https://revistas.uca.es/index.php/tavira/article/view/9464> [30/03/25].
- POTOK, M., “La fábula medieval como espacio para la reflexión moral: *La Torre vigía* de Ana María Matute”, *Studia Romanica Posnaniensia* 45.2 (2018) 39-49, en https://core.ac.uk/outputs/159418529/?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1. [30/03/25].
- QUINTO, J.M., “El mundo de Ana María Matute”, *Revista española* 3 (1953) 337-341.
- REHDER, E., “Ecos de Nietzsche en la novela española de posguerra: *La colmena*, *Fiesta al noroeste* y *Tiempo de silencio*”, *Romance Notes* 27.2 (1986) 113-19, en <https://www.jstor.org/stable/43800839> [30/03/25].
- SALABERT GONZÁLEZ, J., “Ana María Matute, a este lado del paraíso”. *Campo de Agramante. Revista de literatura* 22 (2015) 5-18.
- SANTA-CRUZ, M., “Un autre monde est-il possible? *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute”, *Bulletin hispanique* 116. 2 (2014) 549-561, en <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3377> [30/03/25].
- SANTA-CRUZ, M., “Il était une fois un cheval...: La figure équine chez Ana María Matute”, *Bulletin Hispanique* 126.2 (2023) 243-258, en <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.18868> [30/03/25].
- SCHLIG, M., “Through the Looking Glass: the Mirror Metaphor in Ana María Matute's *En el bosque*”, *Romance notes* 51. 3 (2011) 415-422, en <https://www.jstor.org/stable/43803202> [30/03/25].

- SCHNEIDER, L., “La memoria inexorable: *Nada* de Carmen Laforet y *Primera memoria* de Ana María Matute leídas como narrativas de trauma de la posguerra española”, *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 1.4, 1-22 (2011), en <https://doi.org/10.13023/naeh.2011.04> [30/03/25].
- RIPOLL SINTES, B., y CALVO SÁEZ, M. “Una extraordinaria «revelación literaria»: Ana María Matute, el grupo Destino y el Premio Nadal”, *Boletín De La Biblioteca De Menéndez Pelayo* 99. 3 (2023) 111–134, en <https://doi.org/10.55422/bbmp.944> [30/03/25].
- SAVARIEGO, B., “La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana María Matute”, *Explicación de textos literarios* 13.1 (1994) 59-65.
- SEGURA, C. P., “La contribución de Ana María Matute en los años 50: el valor seminal de su novela corta *La pequeña vida* (o *El tiempo*)”, *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 15.1 (2020) 99-116, en <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1643> [30/03/25].
- SOTELO VÁZQUEZ, M., “Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute”, *Anales de literatura española* 24 (2012) 319-336, en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/25634/1/ALE_24_18.pdf [30/03/25].
- SOTELO VÁZQUEZ, M. L., “Ana María Matute: ‘Yo he tenido una vida de papel’”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 90 (2013) 467-472, en <https://doi.org/10.55422/bbmp.577> [30/03/25].
- TORRES BEGINES, C., “Espacios de la infancia y la memoria en Ana María Matute: *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*”, *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas* 37 (2019) 123-40, en <https://doi.org/10.5209/dice.64997> [30/03/25].
- TUSQUETS, E., “Una memoria compartida”, en *El universo literario de Ana María Matute, Cuadernos de Estudio y Cultura. Asociación Colegial de Escritores de Cataluña* 6 (1996) 23-26.
- VAN-PRAAG CHANTRAINE, A., “Ana María Matute ou la recherche de l’enfer perdu”, *Synthèses: Revue internationale* 17 (1962) 1-20.

- VALCÁRCEL, C., “Max Aub-Ana María Matute: ternura y nostalgia”, *El Correo de Euclides: anuario científico de la fundación Max Aub* 12 (2017) 151-63.
- VALIS, N. M., “El «Pipa» de Clarín y «El incendio» de Ana María Matute: una infancia traicionada”, *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 2.7 (1981) 72-77, en https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/07/07_72.pdf [04/04/25].
- WHYTE, G. “The World of Ana María Matute”, *Books Abroad* 40.1 (1966) 17-28, en <https://www.jstor.org/stable/40120291> [30/03/25].
- WINECOFF, J., “Style and Solitude in the Works of Ana María Matute”, *Hispania* 49.1 (1966) 61-9, en <https://www.jstor.org/stable/337070> [26/03/25].

6.2.1.5 Artículos publicados en monografías y libros

- ALFONSO GARCÍA, M. C. “En busca de un lugar en el mundo: El espacio y sus marcas simbólicas en *Paraíso inhabitado de Ana María Matute*”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.) Ellipses, Paris 2017, 167-182.
- ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, E., y ÁLVAREZ LAMAS, N., “La huella de Andersen en *Olvidado Rey Gudú* de A. M. Matute”, en *Traducción y literatura infantil: Érase una vez... Andersen*, Goretti García Morales y Gisela Marcelo Wirnitzer (eds.), Ediciones Anroart, Palmas de Gran Canaria 2006, 259-268.
- AYUSO PÉREZ, A., “Los cuentos y artículos publicados en prensa de Ana María Matute” en *Letra de Mujer*, Milagros Arizmendi Martínez y Guadalupe Abascal Arbona (eds.), Laberinto, Madrid 2008, 115-143.
- AYUSO PÉREZ, A., “La recuperación del cuento de hadas en la actualidad. El caso de Ana María Matute y *El verdadero final de la Bella Durmiente*” en *Literaturas de la (pos)modernidad*, Alicia Nila Martínez Díaz y Esther Navío Castellano (eds.), Fragua, Madrid 2009, 99-122.
- BARDAVÍO, S., “Género y cuerpo en *Los niños tontos* de Ana María Matute” en *Historias mínimas: Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*,

Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros (eds.), Cátedra Miguel Delibes, Valladolid 2016, 169-184, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8346142> [30/03/25].

BÓRQUEZ, N., “Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute”, en *Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra*, editado por Federico Gerhardt, vol. II, FAHCE-UNLP, La Plata 2011, 101-107.

CALLSEN, B. “Des/Órdenes sobre cuerpos: normas y diferencias en los microrrelatos de Ana María Matute y José María Merino” en *Normas y diferencias: La diversidad funcional y las artes escénicas, la literatura y el cine*, Rafael García Pérez, David Navarro Juan, David y Ryan Prout, Ryan (eds.), De Gruyter, Berlin / Boston, 2025, 169-174.

CLÚA GINÉS, I., “De lágrimas y olvido: las texturas emocionales de la fantasía en *Olvidado rey Gudú* de Ana María Matute”, en *Canon sin fronteras: estudios críticos sobre géneros populares*, Noemí Novell Monroy (ed.), Bonilla Artigas, Ciudad de México 2020, 19-40.

COLLARD, P., “Aspectos del simbolismo en *La torre vigía* de Ana María Matute” *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1986, 415-419, en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/08/aih_08_1_044.pdf [30/03/25].

DUEÑAS LORENTE, J. D., “Hipotextos populares en los relatos infantiles de Ana María Matute”, en *Leer hipertextos: Del marco hipertextual a la formación del lector literario*, Antonio Mendoza Fillola (ed.), Octaedro 2012, 290-296.

FERNÁNDEZ NIETO, F., “La Guerra Civil en la obra de Ana María Matute” en *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*, Marina Mayoral y María del Mar Mañas Martínez (eds.) Sial, Madrid 2011, 109-128.

FUENTES, V., “Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute”, en *Novelistas españolas de posguerra I*, Rodolfo Cardona (ed.), Taurus, Madrid 1976, 105-109.

GARCÍA DE NORA, E., “*Los mercaderes* (Notas de una relectura)”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 123-137.

- GARCÍA PADRINO, J., “Los relatos infantiles de Ana María Matute: una voz personal en el País del Pie Descalzo”, en *Así pasaron muchos años... (En torno a la literatura infantil española)*, Jaime García Padrino (aut.), Ediciones de la Universidad de Castilla, Cuenca 2001, 131-162.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, M. J., “Voces de la infancia, refugios de la memoria imaginada (Mercè Rodoreda, Ana María Matute, Juan Marsé, Castilla del Pino)”, en *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil*, José María Pozuelo Yvancos (ed.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia 2022, 95-122.
- GONZÁLEZ-ARIZA, F., “Impugnación del realismo: *Pequeño teatro* de Ana María Matute” en *Voces de la feminidad. Literatura y retórica de la mujer*, M^a Ángeles Varela Olea (ed.), CEU Ediciones, Madrid 2007, 51-58.
- HOGAN ERIN H., “Tendrá otro lenguaje: La otredad de la infancia en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Otherness in Hispanic Culture*, Teresa Fernández Ulloa (ed.), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2014, 350-364.
- LÓPEZ ALONSO, C., “La memoria intradescriptiva: *El río*”, en *Ana María Matute, Compás de letras*, Editorial Complutense, Madrid 1994, 115-214.
- LÓPEZ GUIL, ITZÍAR, “*Los niños tontos* de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva”, en *La brevedad, el microrrelato hispánico: Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*, Irene Andrés-Suárez (ed.), Menoscuarto Ediciones, Palencia 2006, 331-346.
- LOUGH, F. “Memory and History in Ana María Matute’s *Los soldados lloran de noche*”, in *Revisiting the Past: Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel*, Sarah Leggott and Ross Woods (eds.), Bucknell University Press, Lewisburg 2014, 55-68.
- MARTÍNEZ, P., y LARA, A., “Contrapás” en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 287-295.
- MÁS, J., “La sombra incendiada”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 89-109.

- MERLO-MORAT, P., “El cuarto oscuro: concentrado de todos los cuentos de hadas y viaje iniciático a través de los cuentos de hadas”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 255-265.
- NOYARET, N., “La representación del paraíso y del infierno en la novela española actual (2000-2013)”, en *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*, Natalie Noyaret (ed.), Peter Lang, Berne 2014, 273-274.
- OMLOR, D., “The Trauma of Coming of Age in Rosa Chacel's *Memorias de Leticia Valle* and Ana María Matute's *Primera memoria*”, in *Revisiting the Past: Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel*, Sarah Leggott and Ross Woods (eds.), Bucknell University Press, Lewisburg 2014, 127-139.
- ORTUÑO, M. P., “El arzádu o la imaginación: Ana María Matute en su universo”, en *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*, Jesús Cañete Ochoa (coord.), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2011, 15-26.
- PAOLI A., “*Paraíso inhabitado*, de Ana María Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”, en *Transmission/Transgression, Hispanistica XX*, Catherine-Orsini-Saillet (ed.), Centre Interlangues, Texte, Image, Langage, Université de Bourgogne 2011, 249-260.
- PAOLI, A., “La imagen del padre en algunas novelas del siglo XX” en *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*, Natalie Noyaret (ed.), Peter Lang, Berne 2014, 193-214.
- PAOLI A., “Bas les masques: une interprétation des personnages farfelus dans *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute”, en *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (X^e et XX^e siècles) des pays européens de langues romanes*, Sylvie Loignon, Natalie Noyaret, Vincent d'Orlando (eds.), Sinestésie, Avellino 2016, 425-436.
- PAOLI, A., “*Paraíso inhabitado*: miroir d'une trajectoire narrative aux multiples facettes”, en *Vers le paradis inhabité d'Ana María Matute*, Natalie Noyaret e Isabelle Prat (eds.), Orbis Tertius, Bingen 2017, 13-43.
- PÉRES, C., “Parcours féminins dans deux récits pour enfants: Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan* (1990) et Ana María Matute, *El verdadero final de la*

- Bella Durmiente* (1995)", in *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques: Infantina*, Michel Moner et Christine Pérès (eds.), L'Harmattan, Paris 2004, 153-175.
- PÉRES, C., "Seuils du récit, seuils de l'enfance dans *Paraíso inhabitado*", en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris, 2017, 289-305.
- PÉREZ, J., "Portraits of the Femme Seule by Laforet, Matute, Soriano, Martín Gaité, Galvarriato Quiroga and Medio", en *Feminine concerns in contemporary Spanish fiction by women*, Robert C. Manteiga y Carolyn Galerstein (eds.), Scripta Humanistica, Potomac 1988, 54-77.
- PÉREZ, J., "The Fictional World of Ana María Matute: Solitude, Injustice, and Dreams", en *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in Homeland*, Joan L. Brown (ed.), University of Delaware Press, Newark 1991, 93-115.
- REDONDO GOICOECHEA, A., "La obra narrativa de Ana María Matute", en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 57-75.
- REDONDO GOICOECHEA, A., "La rama seca y *Las historias de la Artámila* de Ana María Matute", en *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo XXI, Madrid 1995, 87-97.
- REDONDO GOICOECHEA, A., "La narrativa de Ana María Matute" en *Mujeres Novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Marina Villalba Álvarez (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2000, 51-63.
- REED, S. G., "Notes on Hans Christian Andersen Fairy Tales in Ana María Matute's *Primera memoria*", en *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers*, Eunice Myers y Ginette Adamson (eds), University Press of America, Lanham 1987, 177-182.
- RICO, F., "Contestación al discurso de ingreso en la Academia de Ana María Matute", en *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, 33-48, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025].

- ROBRES MEDEL, O., “La memoria anegada: el regreso a la infancia de Ana María Matute” en *Escritoras y pensadoras europeas*, Mercedes Arriaga Flórez, Ángeles Cruzado Rodríguez, José Manuel Estévez-Saá, María Katjia Torres Calzada, María Dolores Ramírez Almazán (eds), Arcibel, Sevilla 2007, 577-584.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A., “Del lugar y el tiempo de Ana María Matute” en *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*, Jesús Cañete Ochoa (coord.), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2011, 27-42.
- ROMON, E., “Un univers clairement territorialisé: spatialisation des émotions”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris. 2017, 191-204.
- ROTHENBURG, A., “Trayectoria de una novela en el franquismo. *Los Abel* de Ana María Matute entre la escritura, la censura y la recepción” en *Narradoras españolas de posguerra*, Clara Isabel Martínez Cantón y Sergio Fernández Martínez (eds.), Peter Lang, Berlín 2022, 115-128.
- SALABERT GONZÁLEZ, J., “Ana María Matute vista por Juana Salabert”, en *Retratos literarios. Escritores españoles del siglo XX evocados por su contemporáneos*, Laura Freixas (ed.), Espasa Calpe, Madrid 1997, 311-313.
- SANTA-CRUZ, M., “L'éducation féminine dans *Paraíso inhabitado*: un enjeu de pouvoir”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María Matute*, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris. 2017, 205-219.
- SANTOS, D., “*Luciérnagas* y el secreto lace de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 167-182.
- SCALIA, G., “Una perspectiva de la Guerra Civil española: conflictualidad y amonestación en *Los mercaderes* de Ana María Matute” en *Scrittura e conflitto: Actas del XXI Congreso AISPI*, Associazione Ispanisti Italiani/ Instituto Cervantes, 2006, 391-402.
- SEVILLA-VALLEJO, S., “Creer y crear un mundo de hadas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”, en *Épreuve de composition. César Vallejo et Ana María*

Matute, Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.), Ellipses, Paris 2017, 307-319.

SOLIÑO, M.E., “Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute y Tusquets ante los cuentos de hadas”, en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Marina Villalba Álvarez (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2000, 189-199.

SPIRES, Robert C., “Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*” en *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Cupsa, Madrid 1978, 131-148.

TORRES BEGINES, C., “Escritura y reescrituras de los cuentos tradicionales. Ana María Matute y el verdadero final de la Bella Durmiente” en *Estrategias de aprendizaje lingüístico y literario*, Eugenio Maqueda Cuenca, Raúl Cremades, José Antonio Molero Benavides (eds), Universidad de Málaga, 2014, 142-160.

VALCÁRCEL MARTÍNEZ, S., “Ana María Matute, la escritora de la soledad y la incomunicación. Un estudio de *Historias de la Artámila*”, en *Narradoras españolas de posguerra*, Clara Isabel Martínez Cantón y Sergio Fernández Martínez (eds.), Peter Lang, Berlin/New York 2022, 129-148.

VALLS, F., “*Los niños tontos* de Ana María Matute, como microrrelatos”, en *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma Madrid 2008, 111-124.

VASSILEVA KOJOUHAROVA, S., “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 39-56.

ZAHAREAS, A. N., “*Primera memoria* como realidad y metáfora”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 138-166.

ZURDO GIL, T. “‘Yo he ido buscando siempre algo’: la cuestión del sentido en la obra *Pequeño teatro* de Ana María Matute” en *Autores en busca de autor: estudios literarios sobre identidades trascendentes*, Santiago Sevilla Vallejo (ed.), Universidad de Salamanca, Salamanca 2023, 95-116.

ZURDO GIL, T., “El teatro de marionetas como espacio de refugio: un análisis del motivo en *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute”, en *Castilla. Estudios de Literatura* 16 (2025) 632–658, en <https://doi.org/10.24197/cel.16.2025.632-658> [06-07-25].

6.2.1.6 Entrevistas a Ana María Matute

AYÉN, X., “Ana María Matute: “Todo está cargado de magia”, *La Vanguardia*, 14 de abril de 2012, en <https://www.lavanguardia.com/magazine/20130419/54371257896/ana-maria-matute-escritora-literatura-entrevista-magazine.html> [07/ 09/ 2024].

AYUSO PÉREZ, A., “Yo entré en la literatura a través de los cuentos”. Entrevista a Ana María Matute, *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense* 35 (2010), en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html> [20/03/2025].

CERVERA RODRÍGUEZ, A., “Entrevista a Ana María Matute. Premio Cervantes 2010”, *Revista Cálamo FASPE* 58 (2011) 3-4, en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3815510.pdf> [20/03/2025].

COUFFON, C., “Una joven novelista española: Ana María Matute”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* 54 (1961) 52-55.

CRUZ, J., “Ana María Matute contra el tiempo”, *Babelia* 1.184, 1 de agosto 2014.

DOYLE SCOTT, M., “Entrevista con Ana María Matute: recuperar otra vez cierta inocencia”, *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 10 1.3 (1985), en www.jstor.org/stable/27741714[20/03/2025].

FARRINGTON, P., “Documenta: Interviews with Ana María Matute and Carme Riera”, *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies* 6.1 (2000) 75–89.

HEVIA, E., “Entrevista a Ana María Matute. “Estoy convencida de que no me voy a morir”, *El Periódico Extremadura*, 5 de enero de 2009, en <https://www.elperiodicoextremadura.com/cultura/2009/01/05/ana-maria-matute-convencida-morir-45209585.html> [20/03/2025].

- IBÁÑEZ, E., “Ana María Matute recrea un món desaparegut”. Entrevista a Ana María Matute, *Dones* 26 (2007) 36-37.
- MONTERO, R., “Ana María Matute, el regreso del cometa”, *El País*, 8 de septiembre de 1996, 52-56.
- NICHOLS, G. C., “Entrevista a Ana María Matute” en *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 31-68.
- ORTUÑO, M. P., “Conversación con Ana María Matute”, en *Las Artámilas*, Ana María Matute, Universidad de Alcalá/Fondo de Cultura Económica, Madrid 2011, 173-184.
- ORTUÑO, M.P., “Conversaciones con Ana María Matute”, en *Ana María Matute en el bosque de las palabras, Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 906 (2022) 3-5.
- PITA, E., “Ana María Matute. Entrevista”, *El Mundo*, 1998; en <https://www.elmundo.es/larevista/num113/textos/entrevista.html> [07/ 09/ 2023].
- PRADA, J.M., “Escribir es siempre protestar, aunque sea de uno mismo”, *ABC Cultural* 244, 5 de julio de 1996, 16-19.
- PRADA, J.M., “Jamás me vi como académica de nada”, *ABC literario*, 16 de enero de 1998, 16-18⁹³².
- REDONDO GOICOECHEA, A., “Entrevista a Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 15-23.
- RODRIGUEZ, E., “Ana María Matute retorna a sus 83 años con *Paraíso inhabitado*, una novela cargada de fantasía y de recuerdos de su infancia”, *El Mundo*, 18 de diciembre de 2008.
- SANZ VILLANUEVA, S., “Entrevista. Ana María Matute”, *La esfera*, 17 de enero 1998.

⁹³² Esta entrevista se recoge en el libro de entrevistas de Juan Manuel de Prada *Penúltimas resistencias* (Xordica, 2009).

- MARTÍN ALARCÓN, J., “Recuerdo de la Guerra Civil en Barcelona de una niña de bien”, *El Mundo*, 25 de junio de 2014, en <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/06/25/53aaa80e22601dca658b457b.html> [20/03/2025].
- MORA, R., “Escribo para ser libre. Entrevista a Ana María Matute”, *El País*, 20 de enero de 2001.
- MORET, X, “‘Siempre he sido una francotiradora’. Entrevista a Ana María Matute”, *El País*, 17 de enero 1998, en https://elpais.com/diario/1998/01/17/cultura/884991601_850215. [20/03/2025].
- NÚÑEZ, A., “Encuentro con Ana María Matute”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 219 (1965) 7.
- PALMERO, F., “En el universo mágico de Ana María Matute”, *Revista Leer*, 25 de junio de 2014, en <http://revistaleer.com/2014/06/en-el-universo-magico-de-ana-maria-matute/> [20/03/2025].
- PREGO, V., “Lo peor en este mundo es sobrevivirse”, *Blanco y negro. ABC*, 28 de febrero de 1999, 12-13.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A., “Mujeres clave de la posguerra”, *El País*, 25 de junio de 2014, en https://elpais.com/cultura/2014/06/25/actualidad/1403719303_906736.html [20/03/2025].
- SORIANO, J.C. “‘Escribir es una larga pregunta’. Entrevista a Ana María Matute”. *Turia: Revista cultural*, 54, 2000, 157-165.
- VARELA, VÍCTOR M., “Yo me he caído de alguna galaxia”, *La Vanguardia*, 1998, 24-25.
- VILLORA, P.M., “Yo me siento Alicia, siempre atravesando el espejo”, *ABC Literario*, 25 de junio de 2000, 16-17.

6.2.1.7 Material audiovisual: conferencias, entrevistas televisivas y radiofónicas

“Discurso de ingreso de Ana María Matute en la RAE”, *RTVE*, 18 de enero de 1998, en <https://www.rtve.es/play/audios/programa/discurso-ingreso-ana-maria-matute-rae/6718517/> [20/03/2025].

“La Rioja-Barcelona: Ana María Matute. Esta es mi tierra”, *RTVE*, 31 de octubre de 1999, en <https://www.rtve.es/play/videos/esta-es-mi-tierra/rioja-barcelona-ana-maria-matute/667510/> [20/03/2025].

“Cerca de ti: Ana María Matute”, Entrevista con Ramón Miravittas, *RTVE*, 13 de agosto de 1994, en <https://www.rtve.es/play/videos/cerca-de-ti/cerca-ti-ana-maria-matute/> [20/03/2025].

“Negro sobre blanco: Ana María Matute”, Entrevista con Fernando Sánchez Dragó, *RTVE*, 5 de junio de 2000, en <https://www.rtve.es/play/videos/negro-sobre-blanco/negro-sobre-blanco-ana-maria-matute/5562702/> [20/03/2025].

“Carta Blanca. Ana María Matute”, Entrevista televisiva con Lucía Etxebarria, *RTVE*, 19 de julio de 2006, en <https://www.rtve.es/play/videos/carta-blanca/carta-blanca-ana-maria-matute/622252/> [20/03/2025].

“Entrevista a Ana María Matute en La Caja de las Letras”, Homenaje del Instituto Cervantes, 12 de marzo de 2009, en <https://videos.cervantes.es/entrevista-a-ana-maria-matute-en-la-caja-de-las-letras/> [20/03/2025].

“Una mirada del siglo XXI sobre la obra de Ana María Matute. Mesa redonda”, Instituto Cervantes, 2009, en <https://www.youtube.com/watch?v=ymDsQZIS2-g> [20/03/2025].

“Página Dos. Entrevista a Ana María Matute”, Programa literario de La 2, *RTVE*, 21 de diciembre de 2010, en <https://www.rtve.es/television/20101209/ana-maria-matute-premio-cervantes/383018.shtml> [20/03/2025].

“Pensar la lengua. Conferencia de Ana María Matute”, Fundación Comillas, 29 de julio de 2011, en <https://www.youtube.com/watch?v=xf03rzaEpv0> [20/03/2025].

“Ceremonia del Premio Cervantes 2010. Discurso de Ana María Matute”, Universidad de Alcalá, 27 de abril de 2011, en <https://www.youtube.com/watch?v=CoKJP7lLd2Y&t=47s> [20/03/2025].

“Vida y mundos de ficción de Ana María Matute”. Conferencia con María Paz Ortuño y Fernando Valls, Universidad Autónoma de Barcelona, 24 de octubre de 2011, en https://www.youtube.com/watch?v=qsDlwn3G_ps&list=PLcIVjRIK0O9HvkgG0XZ9zwLaarSdLf4Ix&index=32 [20/03/2025].

“Habla con... Ana María Matute”, Entrevista inédita, RTVE.es, 25 de junio de 2014, en <https://www.rtve.es/play/videos/habla-con/habla-con-ana-maria-matute-entrevista-inedita/2631104/> [20/03/2025].

“Érase una vez... Ana María Matute”, Radio Nacional de España, 20 de mayo de 2022, en <https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/erase-vez-ana-maria-matute-20-05-22/6544558/>. [20/03/2025].

“El centenario de Ana María Matute”, La ventana de los libros, Cadena SER, 27 de enero de 2025, en <https://www.youtube.com/watch?v=vqhWHMRKa6k&list=PLcIVjRIK0O9HvkgG0XZ9zwLaarSdLf4Ix&index=5> [20/03/2025].

6.2.1.8 Publicaciones en prensa sobre la autora

GIMFERRER, P., “Posible imagen de Ana María Matute”, *ABC*, 25 de noviembre de 2010, en recuperado en <https://www.almendron.com/tribuna/posible-imagen-de-ana-maria-matute/> [20/03/2025].

GÓMEZ RÚIZ, L., “Los archivos de Ana María Matute, la escritora que no paró de inventar”, *La Vanguardia*, 16 de noviembre de 2024, en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20241116/10111469/archivos-ana-maria-matute-escritora-paro-inventar.html> [20/03/2025].

GOYTISOLO, J., “Celebración de Ana María Matute”, *El País*, 23 de noviembre de 2011, en https://elpais.com/diario/2011/11/23/cultura/1322002803_850215.html. [20/03/2025].

- GRANDES, A., “Adiós, Ana”, *El País*, 30 de junio de 2014, en https://elpais.com/elpais/2014/06/29/opinion/1404055077_091756.html [20/03/2025].
- MARTÍN RODRIGO, I., “Olvidado Rey Gudú», la novela que sacó del vacío a Ana María Matute”, *ABC*, 24 de junio de 2018, en https://www.abc.es/cultura/libros/abci-olvidado-gudu-novela-saco-vacio-maria-matute-201806242334_noticia.html) [20/03/2025].
- MONTERO, R., “El renacimiento de Ana María Matute”, *El País Semanal*, 20 de julio de 2014, en http://elpais.com/elpais/2014/07/18/eps/1405691876_838628.html [20/03/2025].
- MORA, R., “El día en que el Cervantes fue mujer”, *El País*, 25 de noviembre de 2010, en https://elpais.com/diario/2010/11/25/cultura/1290639601_850215.html [20/03/2025].
- MORA DE FRUTOS, R., “Ana María Matute vuelve a Mansilla”, *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja* 26 (2014) 4-13.
- ORDOÑEZ, M., *Geografía Matute*, *El País*, 25 de noviembre de 2010, en https://elpais.com/diario/2010/11/25/cultura/1290639606_850215.html [20/03/2025].
- PUERTÓLAS, S., “Con Ana María”, *El País*, 25 de junio de 2014, en https://elpais.com/cultura/2014/06/25/actualidad/1403719921_832914.html [20/03/2025].
- SANZ VILLANUEVA, S., “*Paraíso inhabitado*”. *El Cultural*, 18 de diciembre de 2008, https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraíso-inhabitado/4750084_0.html [13/01/2025].
- TORRECILLA, A., “100 años de Ana María Matute, la escritora de la niñez perdida”, *Aceprensa*, 31 de enero de 2025, en <https://www.aceprensa.com/cultura/100-anos-de-ana-maria-matute-la-escritora-de-la-ninez-perdida/> [20/03/2025].
- URIBARRI, F., “Mi madre, Ana María Matute: ‘Hasta con la comida que me daba creaba un cuento’”, 29 de abril de 2024, *XL Semanal*, en <https://www.xlsemanal.com/actualidad/20140921/madre-maria-matute-hasta-7626.html> [20/03/2025].

6.2.2 Bibliografía sobre la literatura española de posguerra

- AA.VV., *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Janet Pérez, (ed.), José Porrúa Turanzas, Madrid 1983.
- AA.VV., *Mujeres Novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Marina Villalba Álvarez (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2000.
- AA.VV., *Spanish Women Writers and Spain's Civil War*, Maryellen Bieder and Roberta Johnson (eds.), Routledge, Abingdon 2017.
- AA.VV., *Incómodas: Escritoras españolas en el franquismo*, Luca Cerullo y Yasmina Romero Morales (eds.), Eolas, 2020.
- AA.VV., *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil*, José María Pozuelo Yvancos (ed.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia 2022.
- AA.VV., *Narradoras españolas de posguerra*, Clara Isabel Martínez Cantón y Sergio Fernández Martínez (eds.), Peter Lang, Berlín 2022.
- ABELLÁN, M., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Península, Barcelona 1980.
- MARTÍN GAITE, C., *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Espasa Calpe, Madrid 1992 [1ª ed. 1987].
- ALBORG, J. L. *Hora actual de la novela española*, Taurus, Madrid 1962.
- ALDECOA, J., *Los niños de la guerra*, Anaya, Madrid 1983.
- ASÍS, M. D., *Última hora en la novela en España*, Eudema, Madrid 1996.
- ARIAS CAREAGA, R., *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novelas y teatro*, Madrid, Laberinto, 2005.
- CASAS, A., “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la Hegemonía realista: las formas no mi- métricas en los cuentistas del Mediosiglo (años 50 y 60)”, *Rilce* 25.2 (2009) 220-235.
- CONDE PEÑALOSA, R., *La novela femenina de posguerra (1940–1960)*, Pliegos, Madrid 2004.

- DE LA FUENTE, I, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel. Historia de una generación*, Planeta, Barcelona 2002.
- DELIBES, M., *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Destino, Barcelona 2004.
- DOMINGO, J., *La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días*, Labor, Barcelona 1973.
- EDENIA, G., Y AMELIA HERNÁNDEZ, J., *Novelística española de los sesenta: Luis Martín-Santos, Juan Marsé, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Juan Benet, Ana María Matute*, E. Torres and Sons, New York 1971.
- ENTRAMBASAGUAS, J., *Las mejores novelas contemporáneas (1945-1949)*. Tomo XI, Planeta, Barcelona 1969.
- FRAAI, J., *Rebeldías camufladas: análisis de tres novelas femenias de los años cuarenta en España*, Ayuntamiento de Alcalá de Henares/ Centro asesor de la mujer, Alcalá de Henares 2003.
- GALDONA PÉREZ, R.I., *Discurso femenino en la novela española de la posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, La Laguna 2001.
- GARCÍA DE NORA, E., *La novela española contemporánea (1939 -1967)*, vol. III, Gredos, Madrid 1971.
- GARCÍA VIÑÓ, M., *Novela española actua (1967)*, Heliodoro Ediciones, Madrid 1986.
- GAZARIAN-GAUTIER, M., *Interviews with Spanish Writers*, Dalkey Archive Press, Elmwood Park 1991.
- JONES, M.E.W. "Las novelistas españolas contemporaneas ante la crítica", *Letras Femeninas* 9.1 (1983) 22–34, en <http://www.jstor.org/stable/23021022> [30/03/25].
- LÓPEZ JIMÉNEZ, F., *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Pliegos, Madrid 1995.
- MAYANS NATAL, M. J., *Narrativa feminista española de posguerra*, Pliegos, Madrid 1991.

- NICHOLS, G. C., “Caída/Re(s)puesta: narrativa femenina de la posguerra”, en *Literatura y vida cotidiana*, María Angeles Durán (ed.), Universidad Autónoma, Zaragoza/Madrid, 1987, 325-335.
- RIPOLL SINTES, B., *Destino y la novela española de posguerra (1939-1949)*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2012.
- RÓDENAS, D., y GRACIA, J., *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Crítica, Madrid, 2011.
- SAINZ DE ROBLES, F.C., *La novela española en el siglo XX*, Pegaso, Madrid 1957.
- SALABERT, J., *Hijas de la ira: vidas rotas por la Guerra Civil* (2005), Nocturna Ediciones, Madrid 2009, 139-156.
- SANZ VILLANUEVA, S., *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Edicusa, Madrid 1972.
- SANZ VILLANUEVA, S., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Literatura actual, vol. 6/2, Ariel, Barcelona 1984.
- SANZ VILLANUEVA, S., *La novela española durante el franquismo: itinerarios de la anormalidad*, Gredos, Madrid 2010.
- SEGURA, C. P., “Notas para una recreación de la teoría sobre la novela corta española del siglo XX: a propósito de las escritoras en La Novela del Sábado (1953-1955)”, *Castilla* 1 (2010) 38-59.
- SOBEJANO, G., *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa española, Madrid 1975.
- SOLDEVILLA DURANTE, I., *La novela española desde 1936*. Alhambra, Madrid 1982.
- SPIRES, R. *Novela española de postguerra*, Cupsa Madrid 1978.
- TORRENTE BALLESTER, G., *Panorama de la literatura española contemporánea I*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1961.
- VILANOVA, A., *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Lumen, Barcelona 1993.
- VALCÁRCEL, C., “La nueva hornada literaria en La hora (1948-1950): cuentos y cuentistas del Medio Siglo”, *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas* 15. 1 (2020) 39-60.

6.2.3 Bibliografía sobre literatura escrita por mujeres

- AA.VV., *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Beth Killer (ed.), University of California Press, Berkeley 1983.
- AA.VV., *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Robert C. Manteiga y Carolyn Galerstein (eds.), Scripta Humanistica, Potomac 1988.
- NICHOLS, G. C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina en la España contemporánea*, Siglo XXI, Madrid 1992.
- NIEVA DE LA PAZ, P., *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*. Peter Lang, Frankfurt 2018.
- OAKNÍN, M., *Feminism, Writing and the Media in Spain: Ana María Matute, Rosa Montero and Lucía Etxebarria*, Peter Lang, Oxford, 2019.
- SOLIÑO, M.E., *Women and Children first: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*, Scripta Humanistica, Maryland 2002.
- PÉREZ, J., IHRIE M., *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature*, Greenwood Press, Westport 2002.
- REDONDO GOICOECHEA, A., *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Siglo XXI, Madrid 2009.
- SCHWARTZ, R., *Spain's New Wave Novelist*, Scarecrow Press, Metuchen 1976.

6.2.4 Bibliografía sobre simbolismo y literatura

- AGÍS VILLAVERDE, M., “*Homo religiosus y homo simbolicus en las sociedades arcaicas: claves para entender la metodología de Mircea Eliade*”, *Ágora: Papeles de Filosofía* 6 (1988) 133-144, en <http://hdl.handle.net/10347/932> [14/ 04/ 2023].
- ALLEN, D., *Mircea Eliade y el fenómeno religioso* (1982). Traducción de Jesús Fernández Zulaica, Ediciones Cristiandad, Madrid 1985.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, R., “Consideraciones en torno al concepto de “símbolo” desde el punto de vista de Ernst Cassirer”, *En-claves del pensamiento* 7.14. (2013), en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-879X2013000200004&script=sci_abstract [14/ 04/ 2023].

- BACHELARD, G. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1958.
- BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación* (1960). Traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México 1982.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio* (1957). Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, México 1965.
- CASSIRER, E., *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica (1944). Traducción de Eugenio Ímaz, México 1967.
- CASSIRER, E., *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (1956). Traducción de Carlos Gerhard, Fondo de Cultura Económica, México 1975.
- CAÑAS FERNÁNDEZ, J.L., “La hermenéutica marceliana sobre la distinción entre «problema» y «misterio»“, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 175 (1996) 173-188, en <https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696220173A> [14/ 04/ 2023].
- CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos* (1969). Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Herder, Barcelona 2018.
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1992.
- DAEMMRICH, H. S., “Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition” *The German Quarterly* 58.4 (1985) 566–575, en <https://www.jstor.org/stable/406945> [14/ 04/ 2023].
- DUCH, L. y CHILLÓN, A., *Antropología de la comunicación. Un ser de mediaciones*, Herder, Barcelona 2012.
- DUPRÉ, L., *El simbolismo religioso*. Traducción de Magdalena Holguín, Herder, Barcelona 1999.
- DURAND, G., *La imaginación simbólica* (1964). Traducción de Marta Rojzman, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2007.

- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1992). Traducción de Mauro Armijo, Fondo de Cultura Económica, México 1994.
- DURAND, G., *Lo imaginario* (1994). Traducción de Carme València, Ediciones del Bronce, Barcelona 2000.
- ECO, U., *Tratado de Semiótica General* (1975). Traducción de Carlos Manzano, Lumen, Barcelona 2000.
- ELIADE, M., *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso* (1955). Traducción de Carmen Castro, Ediciones Taurus, Madrid 1983.
- ELIADE, M. *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones* (1969). Traducción de Dafne Sabanes de Plou y María Teresa La Valle, Ediciones Megápolis, Buenos Aires 1971.
- ELIADE, M. *Metodología de historia de las religiones* (1965). Traducción de Saad Chedid y Eduardo Masullo, Paidós, Barcelona 1986.
- ELIADE, M., *Mito y realidad* (1973). Traducción de Luis Gil, Labor, Barcelona 1992.
- FREEDMAN, W., "The Literary Motif: A Definition and Evaluation", *Novel: A Forum on Fiction*, 4.2 (1971) 123-131, en <https://www.jstor.org/stable/1345147> [14/ 04/ 2023].
- FREUD, S., *Obras completas V. La interpretación de los sueños (primera parte)* (1900). Traducción de José Luis Etcheverry, Amorrortu Editores, Buenos Aires 1991.
- GADAMER, H., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (1977). Traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona 1991.
- GADAMER, H., *Verdad y método I* (1960). Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca 1999.
- GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura: la construcción del significado poético*, Cátedra, Madrid 1994.
- GARCÍA BERRIO, A., *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*. Edición de Enrique Baena, Anthropos, Barcelona 2009.

- JOLANDI, J., *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung* (1957). Traducción de Alfredo Guará Miralles, Fondo de Cultura Económica, México 1983.
- JUNG, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1959). Traducción de Miguel Murmis, Paidós, Barcelona 1970.
- JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos* (1964). Traducción de Luis Escolar Bareño, Paidós, Barcelona 1995.
- JUNG, C. G., y KERÉNYI, K., *Introducción a la esencia de la mitología*, Ediciones Siruela Madrid 2004.
- LOTMAN, I., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 1996.
- LURKER, M., *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones* (1990). Traducción de Claudio Gancho, Herder, Barcelona 1992.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., “El componente retórico y el componente simbólico en la publicidad. Análisis de los anuncios de energía eólica de Iberdrola”, *Cuadernos de Investigación Filológica* 39 (2013) 159-186, en <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/4148/Comp.%20simb.%20y%20ret%C3%B3rico%20Iberdrola%20%28CIF%2C%2039%2C%202013%2C%20159-186%29.pdf?sequence=1> [14/ 04/ 2023].
- MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*, Universidad de Oviedo, Oviedo 2021.
- MARTÍNEZ MORAGA, C., “Sobre la humanidad de la literatura: Horas hay de recreación, donde el espíritu afligido descansa”, *Comunicación y hombre* 9 (2013) 209-218, en <https://doi.org/10.32466/eufv-cyh.2013.9.152.209-218> [01/05/2025].
- PIMENTEL, L. A., “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista De Filología Hispánica* 41 (1993) 215–229, en <https://www.jstor.org/stable/40299217> [14/ 04/ 2023].
- RICOEUR, P., *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (1969). Traducción de Alejandrina Falcón, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2003.

- RICOEUR, P., *Finitud y culpabilidad* (1960). Traducción de Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Trotta, Madrid 2004.
- RICOEUR, P., *Freud: una interpretación de la cultura* (1965). Traducción de Armando Suárez, Miguel Olivera y Esteban Inciarte, Siglo XXI, México 1970.
- RICOEUR, P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido* (1976). Traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, México 1995.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., “Algunos aportes hermenéuticos de Mircea Eliade para análisis del símbolo”, *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 42 (2004) 38-55, en <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6314> [24/ 10/ 2024].
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, M., *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*, Siglo del Hombre Editores y Universidad de La Sabana, Bogotá 2009.
- TODOROV, T., *Teorías del símbolo* (1977). Traducción de Silvia Delpy, Monte Ávila Editores, Caracas 1993.
- TREVI, M., *Metáforas del símbolo* (1986). Traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Barcelona 1996.
- VULKERS, M., *Myth Textuality: Combining Kristeva's Intertextuality and Durand's Myth Criticism*. PhD Dissertation, Utrecht University, 2024, en <https://doi.org/10.33540/2529> [14/ 04/ 2025].

6.2.5 Bibliografía sobre intertextualidad

- ALBALADEJO, T., “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, *Revista de Investigación Lingüística* 8.1 (2005) 7-34, en <https://revistas.um.es/ril/article/view/6671/6471> [14/ 04/ 2023].
- ALBALADEJO, T., “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”, *Acta Poética* 29.2 (2008) 245-275, en <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.267> [14/ 04/ 2023].
- ALBALADEJO, T., “Discurso retórico, discurso literario y arte de lenguaje: un modelo teórico translacional de fundamentación retórico cultural e interdiscursiva sobre

- la base de la analogía”, *Rétor* 13.1 (2023) 1-18, en <https://doi.org/10.61146/retor.v13.n1.188> [24/ 10/ 2024].
- ALLEN, G., *Intertextuality* (2000), Routledge, New York 2022.
- BARTHES, R., *El placer del texto* (1973), Siglo XXI, México 2006.
- BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (1984). Traducción de Carlos Fernández Medrano, Paidós, Barcelona 1994.
- CAMARERO, J., *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Barcelona 2008.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982). Traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid 1989.
- GÓMEZ ALONSO, J. C., “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 1 (2017) 107–116, en https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104 [24/ 10/ 2023].
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, C., “La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura. Aportaciones teóricas”, *Lenguaje y textos* 21 (2003) 115-128, en <http://hdl.handle.net/2183/8207> [24/ 10/ 2024].
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona 1985.
- HOUVENAGHEL, E. H., y DONADONI C., “El camino de la reescritura: la metamorfosis en *El divino Narciso* de Sor Juana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 38 (2009) 289-305, en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0909110289A> [03/ 10/ 2024]
- HUTCHEON, L., *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York / London 2006.
- KRISTEVA, J., *Semiótica* (1969). Traducción de José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid 1981.
- MACEDO, A., “La intertextualidad: cruce de disciplinas”, *Xihmai* 3.5 (2008) en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777> [03/ 10/ 2024].

- MÁRQUEZ MARTÍN, C. *La transformación de las figuras de Mab y Puck en los cuentos de Rubén Darío y su significado: una aproximación inter- e intratextual*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2023.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E., *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, Cátedra, Madrid 2001.
- RAMÍREZ CARO, J., “Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica”, *Letras* 32 (2000) 137-161, en <https://doi.org/10.15359/rl.1-32.8> [24/ 10/ 2024].
- REYES, G., *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid 1984.
- PAVLICIC, P., “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Versión* 18 (2006) 87-113, en <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/279> [24/ 10/ 2024].
- PFISTER, M., “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, *Criterios* 29 (1991) 3-24.
- SANDERS, J., *Adaptation and Appropriation*, Routledge, New York 2008.

6.2.6 Bibliografía sobre el teatro de marionetas

- AURELIO, M., *Meditaciones*. Traducción de Ramón Bach Pellicer, Gredos, Madrid 1977.
- BASS, E., “Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Response to an Interview”, *Contemporary Theatre* 10.1 (1999) 35-39, en <https://doi.org/10.1080/10486809908568572> [22/ 01/ 2024].
- BADIOU, M., *Sombras y marionetas (Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens)* (1945), Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2009.
- BELL, J., “Playing with the Eternal Uncanny”, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Dasia N. Posner, Claudia Orenstein, and John Bell (eds.), Routledge, London 2014, 43–51.
- BLANCO ROCANDIO, B., y ROBRES MEDEL, Ó., *El camino de la legua: Titiriteros y comediantes por los pueblos de La Rioja*, Universidad de La Rioja, La Rioja 2004.

- CARBALLAL MIÑÁN, P. “Relectura de *La muerte de La Quimera. Tragicomedia en dos actos, para marionetas*. Emilia Pardo Bazán, el teatro de marionetas y el «teatro de ensueño», *Revista De Literatura* 81.161 (2019) 77–97, en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.004> [08/10/2024].
- CHRISTIAN, L. G., *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, Garland Publishing, New York / London 1987.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina I* (1948), Fondo de Cultura Económica, Madrid 1955.
- DEL RIO MOLINA, B. “Entre la reflexión y la gracia. *Sobre el teatro de marionetas* de Heinrich von Kleist”, *Babel A.F.I.A.L.: Aspectos de filología inglesa y alemana* 19 (2010) 5-19, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3736667> [22/ 01/ 2024].
- FREITAG, P., “Las estructuras simbólica de las marioneta”, *La escalera* 12 (2002) en <https://pumafreytag.files.wordpress.com/2019/03/las-estructuras-simbolicas-de-la-marioneta-nc2b0-12-la-escalera.pdf> [22/ 01/ 2024].
- GILES, A., *Les Images de la marionnette dans la littérature: Textes écrits ou traduits en français de Cervantès à nos jours*, Presses Universitaires de Nancy, Charleville-Mézières, 1993.
- GROSS, K., *Puppet: An Essay on Uncanny Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.
- HORNBY, R., *Drama, Metadrama and Perception*, Associated University Presses, Cranbury, 1986.
- JACQUOT, J., “Le Théâtre du Monde de Shakespeare à Calderón”, *Revue de Littérature Comparée* 3 (1957) 341-372, Paris.
- JURKOWSKI, H., *Aspects of Puppet Theatre*, Puppet Center Trust, London 1988.
- JURKOWSKI, H., *A History of European Puppetry: From Its Origins to the End of the 19th Century*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1996.
- KLEIST, H., *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* (1810), Hiperión, Madrid 1988.

- LAVAUD, J-M., y LAVAUD, E., “Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia”, en *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Federico García Lorca 1992, 361-374.
- LOTMAN, I., *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Edición y traducción de Desiderio Navarro, Cátedra, Madrid 2000.
- MARTÍN BARRACHINA, A. «“Arte puro, viejo y moderno”: Federico García Lorca y los Títeres De Cachiporra de 1923, fiesta centenaria de tradición y vanguardia para la renovación teatral». *Creneida. Anuario De Literaturas Hispánicas* 11 (2024) 387-460, en <https://doi.org/10.21071/calh.vi11.15987> [08/10/2024]
- MOLINA-ANGULO, R., y SELFA SASTRE, M., “El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su Teatro para niños (1936)”, *Revista de Literatura* 81/161 (2019) 153–175, en <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.007> [08/10/2024].
- NIEVA DE LA PAZ, P., “Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez», *Revista de Literatura* 55/109 (1993) 113-128, en <http://hdl.handle.net/10261/76890> [08/10/2024].
- PEDROSA, J.M., “El teatro de títeres: entre el abismo poético y el pesimismo filosófico” *Liburna* 7 (2014) 79–97, en <https://riucv.ucv.es/handle/20.500.12466/823> [08/10/2024].
- PÉREZ-SIMÓN, A., *Baroque Lorca: An Archaist Playwright for the New Stage*, New York / London, Routledge 2020.
- PERAL VEGA, E., *Retablos de agitación política: nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- POLANSKY, S.G., “Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater”, *Hispania* 97.1 (2014) 101–112, en <https://eric.ed.gov/?id=EJ1028209> [27/06/2025]
- QUIRING, B., “*If Then the World a Theatre Present*”: *Revisions of the Theatrum mundi Metaphor in Early Modern England*, De Gruyter, Berlin / Boston 2014.

- ROBERTS, S. G., “El retablo de Maese Federico: Lorca’s Romancero gitano as Puppet Theatre”, *Journal of Iberian and Latin American Studies* 17 2.3 (2012), en <https://doi.org/10.1080/14701847.2011.637404> [27/06/2025].
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español del siglo XX* (1975), Madrid, Cátedra 2007.
- SCHUMANN, P., “The Radicality of the Puppet Theatre”, *TDR* 35.4 (1991) 75-83, en <https://doi.org/10.2307/1146164> [08/10/2024].
- SEGEL, H. B., *Pinocchio’s Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London, 1995.
- TILLIS, S., *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*, Greenwood Press, New York 1992.
- VAREY J. E., *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid 1957.
- VAN DELFT, L., “Le Thème du ‘Theatrum mundi’ dans la réflexion morale au Grand Siècle”, *Spicilegio Moderno* 12 (1979) 18-34.
- VÁZQUEZ, I., “Teatro infantil y de títeres en la renovación escénica española del siglo XX”, en *Théâtre, public, société*, Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Suréda (eds.), Presses universitaires de Perpignan, 1998, 93–99.
- VILANOVA, A., “El tema del gran teatro del mundo”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 23 (1950) 153-188, en <https://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/download/196634/269771/0> [08/10/2024].

6.2.2.1 Bibliografía sobre Calderón de la Barca

- BALESTRINO, G., “Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del Mundinovo”, *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo* 5 (2011) 119-141, en https://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/teatro_palabras/n01-08/www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf [08/10/2024].

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El gran teatro del mundo*. Edición de John Jay Allen y Domingo Ynduráin, Crítica, Barcelona 1997.
- CILVETI, Á. L., «El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Ignacio Arellano, José María Escudero, Blanca Oteiza y M^a Carmen Pinillos (eds), Universidad de Navarra / Reichenberger, Kassel / Pamplona 1997, 45-72.
- EGIDO, A., *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Reichenberger, Kassel 1995.
- ELIZALDE, I., “La metáfora senequista *theatrum mundi* en Unamuno y Calderón”, *Letras de Deusto* 7 (1977) 23-41.
- FRUTOS CORTÉS, E., “Prólogo” en *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Calderón de la Barca, Cátedra, Madrid 1974.
- IGLESIAS, L., “Calderón y el metateatro”, en *A dos luces, a dos visos. Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, Carlos Mata (ed.), Reichenberger, Kassel 2020, 103-126.
- MARIGNO, E., “El gran teatro del mundo de Calderón, en las ilustraciones de Andrés Barajas (1986)”, *Anuario Calderoniano* 9 (2016) 75–103, en <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/51160> [08/10/2024].
- OROZCO DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona 1969.
- OROZCO DÍAZ, E., “Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte”, en *Introducción al Barroco*, vol. 2, José Lara Garrido (ed.), Universidad de Granada, Granada 1988, 209-258.
- PARKER, A., *Los autos sacramentales de Calderón*, Ariel, Barcelona 1983.
- PEDRAZA JIMÉNEZ F., *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid 2000.
- RULL FERNÁNDEZ, E., “Prólogo” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca, Penguin Clásicos, Madrid 2015.
- RULL FERNÁNDEZ, E., *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Reichenberger / Universidad de Navarra, Kassel / Pamplona 2004.

- RULL FERNÁNDEZ, E., y SUÁREZ MIRAMÓN, A., “Estudio preliminar” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca, Reichenberger / Universidad de Navarra, Kassel / Pamplona 2021.
- YNDURÁIN, D., “Estudio preliminar” en *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca. Edición de John Jay Allen y Domingo Ynduráin, Crítica, Barcelona 1997.
- VALBUENA PRAT, A., *Autos sacramentales I* (1926), Espasa-Calpe, Madrid, 1951.
- VANGSHARDT, R., *Pedro Calderón de la Barca and the World Theatre in Early Modern Europe: The Theatrum mundi of Celebration*, Medieval Institute Publications, Berlin / Boston 2024.

6.2.2.2 Bibliografía sobre Miguel de Cervantes

- ARELLANO, I., “Lectura de los capítulos XXV y XXVI. Don Quijote de la Mancha”, en https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte2/cap25/nota_cap_25.htm [29/09/2024].
- CAZÉS, D., “Teatro dentro del teatro en los dramas de Cervantes”, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 2.1 (2014) 29-52, en <https://doi.org/10.14643/21B> [29/09/2024].
- CERVANTES, M., *Don Quijote de la Mancha II* (1615). Edición de John Jay Allen y Pilar Coomonte, Cátedra, Madrid 1991.
- /CERVANTES, M., “El retablo de las maravillas”, en *Entremeses*. Edición de Francisco Ynduráin, Espasa-Calpe, Madrid 1975.
- CERVANTES, M., *El coloquio de los perros* (1613). Edición de Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm763> [29/09/2024].
- ENDRESS, H., “‘El triunfo de la ficción’ en *El retablo de las maravillas* y en episodios escogidos de Don Quijote II”, en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación: Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Christoph Strosetzki (ed.), Iberoamericana Vervuert, Madrid 2001, 472-478, en <https://doi.org/10.31819/9783964564894-045> [29/09/2024].

- GARCÍA CASTAÑAEDA, S., “Don Quijote y los títeres: el retablo de Maese Pedro”. *Boletín De La Biblioteca De Menéndez Pelayo* 92 (2016) 133–145, en <https://doi.org/10.55422/bbmp.177> [29/09/2024].
- GILES, A., “Marionnettes et marionnettistes dans l'œuvre de Cervantes: la fiction dans la fiction”, en *Les Images de la marionnette dans la littérature: Textes écrits ou traduits en français de Cervantès à nos jours*, Anne Giles, Presses Universitaires de Nancy, Charleville-Mézières, 1993, 7-18.
- HALEY G., “El narrador en el Quijote: el retablo de Maese Pedro”, en *El «Quijote» de Cervantes*, George Haley (ed.), Taurus, Madrid 1980, 269-287.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote* (1964), Espasa-Calpe, Madrid 1985.
- PERCAS DE PONSETI, H., “Authorial Strings: A Recurrent Metaphor in Don Quijote” (1981), *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 1-2, 51-62, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/authorial-strings-a-recurrent-metaphor-in-don-quijote/> [29/09/2024].
- RUMBAU, T., “Paco Paricio, de los Titiriteros de Binéfar, o el teatro popular de los títeres. Entrevista”, *Titeresante*, 20 de enero de 2020, en <https://www.titeresante.es/2020/01/paco-paricio-de-los-titiriteros-de-binefar-o-el-teatro-popular-de-los-titeres-entrevista/> [29/09/2024].
- THEODORITSI, M., “Literal and Metaphorical Puppets as Supernatural Figures: Echoes of Classical Greek Theatre in Cervantes's Fiction”, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies*, 8.1 (2022) 69-86, en <https://doi.org/10.13136/sjtds.v8i1.371> [29/09/2024].
- ZIMIC, S., *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid 1992.

6.2.2.3 Bibliografía sobre E.T.A. Hoffmann

- BRÍO FERNÁNDEZ, P., “La poética de la imaginación de Gilbert Durand en la literatura y en la música: el *Cascanueces* de Hoffmann y de Tchaikovsky”, *Castilla. Estudios de Literatura* 15 (2024) 79-108, en <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.79-108> [29/09/2024].

- FISHER, J., *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*, Yale University Press, Yale 2003.
- ROTH, E. E., “Aesthetics of the Balletic Uncanny in Hoffmann's *Nutcracker and Mouse King* and *The Sandman*”, *Children's Literature Association Quarterly*, 22.1 (1997) 39-42, en <https://doi.org/10.1353/chq.0.1262> [29/09/2024].
- HERNÁNDEZ, I., “Epílogo”, en *Cascanueces y el rey ratón*, E.T.A. Hoffmann. Traducción de Isabel Hernández, Nórdica, Madrid 2018, 111-121.
- HOFFMANN, E.T.A. *El Cascanueces y el Rey de los Ratones* (1816), Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE, [edición digital].
- ZIPES, “Introduction. The “Merry” Dance of the Nutcracker: Discovering the World through Fairy Tales” en *Nutcracker and Mouse King*, E.T.A. Hoffmann, Penguin Books, London 2007.
- BLEILER, E.F., “Introduction”, en *The Best Tales of Hoffmann*, E.T.A. Hoffmann, Dover Publications, New York 1967.
- HOLLINGDALE, R. J., “Introduction”, en *Tales of Hoffmann*, E.T.A. Hoffmann, Penguin Book, 1980.

6.2.2.4 Bibliografía sobre Petrushka

- CLAYTON, J. D., *Pierrot in Petrograd: Commedia dell'Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, McGill-Queen's University Press, Québec City 1994.
- KELLY, C., *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- WACHTEL, A., *Petrushka: Sources and Contexts*, Northwestern University Press, Evanston 1998.
- SEGEL, H. B., “Petrushka to Revolution. Russians Variations”, en *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London 1995, 226-259.

6.2.2.5 Bibliografía sobre Carlo Collodi

- APOSTOLIDÈS, J.M., “Pinocchio, or a Masculine Upbringing”, *Merveilles & Contes*, 2.2 (1988) 75–85, en <http://www.jstor.org/stable/41389965> [21/02/24].
- BENÍTEZ EIROA, M. E., “Nota preeliminar” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de M.^a Esther Benítez Eiroa, Alianza, Madrid 1972.
- BOSWORTH, D., “From Wariness to Wishfulness: Disney’s Emasculation of Pinocchio’s Conscience”, *The Georgia Review* 65.3 (2011) 584–608, en <https://www.jstor.org/stable/41403351> [21/02/24].
- CRO, S., “Collodi: When Children’s Literature Becomes Adult”, *Merveilles & Contes*, 7.1 (1993) 87–112, en <http://www.jstor.org/stable/41390355> [21/02/24].
- COLLODI, C., *Las aventuras de Pinocho* (1883). Traducción de Miquel Izquierdo, Penguin Clásicos, Barcelona 2016 [edición digital].
- GILES, A., “Pinocchio burattino mais pas simple marionnette”, en *Les Images de la marionnette dans la littérature: Textes écrits ou traduits en français de Cervantès à nos jours*, Presses Universitaires de Nancy, Charleville-Mézières, 1993, 115-130.
- MOLINA CASTILLO, F., “Introducción” en *Las aventuras de Pinocho. Otros relatos*, Carlo Collodi. Edición de Fernando Molina Castillo, Cátedra, Madrid 2010.
- PERELLA, N. J., “An Essay on Pinocchio”, *Italica* 63.1 (1986) 1–47, en <https://doi.org/10.2307/479125> [21/02/24].
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R., “Prólogo” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de M.^a Esther Benítez Eiroa, Alianza, Madrid 1972.
- ZIPES, J., “Introducción” en *Las aventuras de Pinocho* (1883), Carlo Collodi. Traducción de Miquel Izquierdo, Carlo Collodi, Penguin clásicos, 2016 [edición digital], 5–16.

6.2.7 BALLETS

Easter Ballet Music, “Petrushka”, The Paris Opera Ballet, 1990, en https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MeIFo1yYTkY&ab_channel=TristanMA%28TristanMA%29 [13/01/2025].

Mariinsky Ballet, “The Nutcracker”, The Mariinsky Theatre Saint Petersburg, 2012, en <https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU> [13/01/2025].

ANEXO 1: Biografía de la autora⁹³³

Ana María Matute (1925-2014) pertenece a la generación de «los niños de la guerra»⁹³⁴ o, en la expresión que ella mismo utilizó, de los «niños asombrados», que crecieron en el periodo de la posguerra⁹³⁵. Como señaló Francisco Rico en el ingreso a la Real Academia Española, «por excelencia [...] la “niña de la guerra” eres tú»⁹³⁶.

1. Una infancia que dura más que la vida

Nació en Barcelona en una familia burguesa, y fue la segunda de cinco hermanos⁹³⁷. Su padre, al que siempre se refirió como un hombre cariñoso y afable, era dueño de una fábrica de paraguas. Con su madre mantuvo una relación difícil, debido al carácter severo que contrastaba con su sensibilidad. En una entrevista declaró:

Materialmente, no me faltaba nada, pero tenía muchas carencias espirituales, una falta de amor tan grande que poco a poco me iba encerrando en mí misma y no me sentía capaz de expresarme. Me daba miedo, porque me sentía una niña distinta. Cuando digo que

⁹³³ Para un estudio más detallado de sus obras, véase el libro *Ana María Matute* (Redondo Goicoechea, 2002), *The Literary World of Ana María Matute* (Jones, 1971), *Ana María Matute* (Díaz, 1971) y *El universo literario de Ana María Matute* (Valcárcel, 2019). Para una antología de textos con fotografías y portadas de las primeras ediciones, se encuentra *El libro de Ana María Matute* (2023), editado por Jorge Cascante en Blackie Books.

⁹³⁴ En *Los niños de la guerra* (1983) Josefina Aldecoa habla de su experiencia como niña durante la Guerra Civil, e incluye fragmentos de otros diez escritores de su generación: Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Rafael Azcona, Juan Benet, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, José Manuel Caballero Bonald, su marido Ignacio Aldecoa y Ana María Matute.

⁹³⁵ «Los niños del largo estupor, que podría decirse. Bruscamente, se nos reveló en toda su crudeza aquel mundo que se nos escamoteaba, que se nos relegaba y ocultaba» (MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 143).

⁹³⁶ RICO, F., “Contestación al discurso de ingreso en la Academia de Ana María Matute”, en *En el bosque. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid 1998, 38, en https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [26/ 03/ 2025].

⁹³⁷ Matute habla sobre su infancia en *Creecer en España* (Massanés 1978), *Dietario de posguerra* (Espada 1998), *Ana María Matute. La voz del silencio* (Gazarian-Gautier 1997) y en *Hijas de la ira* (Salabert, 2005).

tenía carencias de afecto no quiero decir que no se me quisiese. Me refiero a esa falta grande de entendimiento entre mi madre y yo que me hacía sufrir⁹³⁸.

La autora vinculó su tartamudez a la incapacidad para hacerse comprender por su madre: «Viendo que no me comprendía, empecé a tartamudear, y luego, ya fue un círculo vicioso»⁹³⁹. Sin embargo, contó con el apoyo de su tata Anastasia y de la compañía de sus hermanos. «Si no hubiera sido por mi padre, al que, sin embargo, veía muy poco, y por mi adorada tata Anastasia, creo que me habría muerto de desamor»⁹⁴⁰. La figura de su padre, que le regaló a su querido muñeco Gorogó, representó la validación de su tendencia a la fantasía⁹⁴¹.

La familia pasaba los veranos en el pueblo de los abuelos, Mansilla de la Sierra (La Rioja), estancia que se prolongó cuando Matute tenía ocho años debido a una enfermedad. En Mansilla, el contacto con el mundo rural influyó enormemente en la dimensión social de su obra⁹⁴². Fue precisamente allí donde nació su sensibilidad hacia las desigualdades, al tomar conciencia de la división de clases existente entre sus compañeros de colegio y los niños del pueblo. Los campesinos y sus familias que conoció durante esos veranos se convertirían posteriormente en los personajes de obras como *Fiesta al Noroeste*, *Los Abel*, *Los hijos muertos* o *Historias de la Artámila*⁹⁴³.

⁹³⁸ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 55.

⁹³⁹ “Entrevista a Ana María Matute” en NICHOLS, G. C, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 35.

⁹⁴⁰ “Entrevista a Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 16.

⁹⁴¹ «Papá estaba poco tiempo con nosotros. Y no, no jugaba conmigo. Pero tenía el don de la oportunidad. [...] . Algunos de los pocos buenos recuerdos de la infancia se los debo a mi padre. Él me cogía en brazos y me llevaba a su despacho, me sentaba en la mesa y hacía que le contara todo. Y yo, que tenía mucha fantasía, le hablaba de los gnomos, de los tragos y le preguntaba si él también los veía, como yo. Porque yo veía gnomos. Sí, los veía; yo sabía, claro, pero acababa viéndolos. Y mi padre me decía que sí, que él veía a los gnomos como yo. Por eso tenía yo tanta confianza en él, y me atrevía a contárselo. Mi padre no se reía nunca de mis historias» (“Ana María Matute”, en *Crece en España: la infancia vista a través de la infancia de seis mujeres destacada*, Nati Massanés (ed.), Argos, Barcelona 1978, 24).

⁹⁴² ROMÁ, R., *Ana María Matute*, Epesa, Madrid 1971, 20.

⁹⁴³ MATUTE, A.M., *El autor enjuicia su obra*, Editora Nacional, Madrid 1966, 141.

1.1 La niña de ninguna parte

Ana María Matute se describió a sí misma como una niña solitaria. Antes de que empezase la guerra, la familia vivía entre Barcelona y Madrid, lo que hacía que los hijos cambiasen de colegio cada seis meses, dificultando así que establecieran amistades: «Siempre éramos los niños de ninguna parte. En Madrid éramos los catalanes, y en Barcelona, los madrileños»⁹⁴⁴. Existe una huella autobiográfica en su relato “De ninguna parte” (1993), que aborda el sentimiento de desarraigo y falta de pertenencia de la niña protagonista⁹⁴⁵.

La inadaptación de la autora al entorno de su colegio religioso, sumada a su timidez y tartamudeo, intensificó su sentimiento de aislamiento. Esta experiencia de rechazo la acompañó toda su vida y se ve reflejada en sus personajes que, como la propia autora confiesa, se sienten ajenos a su entorno y cuestionan constantemente su lugar en el mundo⁹⁴⁶.

Desde su perspectiva, la infancia no es una mera etapa, sino que perdura a lo largo de la existencia («aunque la infancia se pierda al crecer, parte del niño que fuimos nos acompañará siempre»⁹⁴⁷), lo que se recoge en su afirmación: «La infancia es más larga

⁹⁴⁴ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid, 1997, 34.

⁹⁴⁵ «Tesa se dijo que la vida de sus hermanos, y la suya, consistía en una maletita repleta de objetos y recuerdos que uno no quería dejar atrás, que iba transportando de Madrid a Barcelona, de Barcelona a Madrid, de Barcelona a la Casa de las Vacaciones, de la Casa de las Vacaciones a Madrid..., y siempre o casi siempre, quedaba atrás un niño, o una niña, que preguntaba: «¿Por qué os vais?». [...] Lo que Tesa y sus hermanos conocían era que en Barcelona eran los madrileños, que en Madrid eran los catalanes. Y lo que verdaderamente se sentían eran los niños de Ninguna Parte» (“De ninguna parte” (1993), cuento que ganó el premio Antonio Machado de la Fundación de Ferrocarriles de España, y está recogido en *La puerta de luna*, 2010).

⁹⁴⁶ «Generalmente mis personajes, aunque yo no me lo proponga, rechazados por su entorno. Y más de una vez preguntan: «¿Por qué estoy aquí? ¿Qué hago? Si yo no soy de esta raza, ¿de dónde me he caído?» Se lo preguntan siempre, aunque yo no quiera. Y en eso sí que hay mucho... esto lo sufrí mucho en mi infancia [...] luego fui encontrando más calor con algunas personas, y en cierto modo me fui integrando más, pero siempre queda...» (“Entrevista a Ana María Matute” en NICHOLS, G. C., *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 60).

⁹⁴⁷ Entrevista concedida el 9 de mayo de 1990 a la emisora KPBS de San Diego, citada en MÁRS, J., “La sombra incendiada”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 95.

que la vida»⁹⁴⁸. Consecuentemente, la transición hacia el mundo adulto es presentada como una experiencia traumática:

Cuando se abandona la infancia viene el contacto con el mundo perfectamente incomprensible de las personas mayores. El mundo donde todo es despropósito, todo es ilógico, todo es contradictorio, todo es agresivo, y donde todo, todo, es incomprensible. Cuando eres adolescente no acabas de entender nunca por qué las personas mayores se portan como se portan, hacen las cosas que hacen y dicen las cosas que dicen. No lo entiendes y esa incomprensión ante el mundo, ese estupor, ese asombro ante el mundo [...] sí es profundamente mío⁹⁴⁹.

Durante estos años, la autora se nutrió de los relatos de su tata, la cocinera o las criadas. Empezó a leer y escribir sus primeros cuentos a una edad muy temprana, como ella misma afirmó en varias ocasiones. Su sensibilidad y su tendencia a la soledad la llevaron a crear su propio mundo: «Para mí escribir era crear un mundo donde yo pudiera habitar un espacio diferente [...] porque el mío no me gustaba»⁹⁵⁰.

Las circunstancias mencionadas —la falta de cariño materno, su tartamudez, su carácter sensible y la distancia con las niñas de su edad— influyeron en su precoz vocación de escritora. Esta tendencia a la fantasía se intensificó durante los castigos en el «cuarto oscuro», que también aparecen en *Paraíso inhabitado*. Durante ese tiempo que pasaba en la oscuridad, Matute recordaba los cuentos de Andersen e inventaba los suyos propios⁹⁵¹. Tras un tiempo, empezaba a ver «la luz de la oscuridad, esa que ilumina y que

⁹⁴⁸ AYUSO PÉREZ, A., “Yo entré en la literatura a través de los cuentos”. Entrevista a Ana María Matute. *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense* 35 (2010). en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html> [30/ 05/ 2025].

⁹⁴⁹ ESPADA, A., *Dietario de posguerra*, Anagrama, Barcelona 1998, 166.

⁹⁵⁰ “Entrevista a Ana María Matute” en NICHOLS, G. C, *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis 1989, 54.

⁹⁵¹ REDONDO GOICOECHEA, A., “Entrevista a Ana María Matute”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 16.

da un resplandor diferente a los objetos, que adquieren otra apariencia»⁹⁵². Desde ese momento, entrar en el cuarto oscuro se convirtió en entrar en el mundo de la literatura⁹⁵³.

Refiriéndose a este episodio, el profesor Ángel García Galiano dice que cada persona es un alma arrojada al cuarto oscuro, que tiene que crecer y sufrir «hasta que aprende a valorar la luz de la oscuridad»⁹⁵⁴.

1.2 La ruptura de la campana de cristal.

El estallido de la Guerra Civil en julio de 1936, cuando la familia se preparaba para las vacaciones⁹⁵⁵, supuso un choque violento de realidad que sumió a la autora y a sus hermanos en «un porqué permanente»⁹⁵⁶. Fue testigo del incendio de la iglesia a la que acudía los domingos y la huida de los religiosos, además de la vivencia de los bombardeos:

Los bombardeos son algo horrible, quien no los ha vivido no se lo puede ni imaginar. Si no nos había dado tiempo a bajar al refugio, mi padre, mi madre, la Tata y los niños nos cogíamos de la mano, junto a la pared maestra. Mi padre nos decía: «No nos soltemos, permanezcamos todos juntos». Ese oír caer las bombas. Nadie se puede figurar el miedo

⁹⁵² GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 48.

⁹⁵³ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 49.

⁹⁵⁴ GARCÍA GALIANO, A., “Ana María Matute: la vocación del novelista”, *Cálamo FASPE*, nº58, 2011, en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3815514.pdf> [fecha del último acceso: 22/ 04/ 2024].

⁹⁵⁵ «Recuerdo perfectamente, por ejemplo, el primer día de la Guerra Civil. Al día siguiente nos íbamos a la playa, porque mis padres siempre organizaban el veraneo primero en la playa, y luego en la montaña, en Mansilla de la Sierra, el pueblo donde mi madre, que era de una familia de terratenientes, tenía la finca. Pero como digo, lo primero era la playa, y lo teníamos ya todo montado y organizado, los equipajes hechos, todo. [...] cuando llegó mi padre, y nos dijo: «Niños, mañana no vamos a la playa porque el general Franco —que nosotros no sabíamos, dicho sea de paso, ni quién era— se ha rebelado y la pelota está en el tejado. [...] Nos quedamos sin entender nada de nada, sabiendo solamente que al día siguiente no íbamos a la playa» (SALABERT, J., *Hijas de la ira: vidas rotas por la Guerra Civil* (2005), Nocturna Ediciones, Madrid 2009, 142).

⁹⁵⁶ SALABERT, J., *Hijas de la ira: vidas rotas por la Guerra Civil* (2005), Nocturna Ediciones, Madrid 2009, 145.

que te entra. Un miedo grandísimo, el mayor de todos, que yo nunca he vuelto a sentir después. Es horroroso porque sabes que no te puedes defender.⁹⁵⁷

Paradójicamente, el caos de la guerra introdujo en la infancia de Matute la experiencia de una libertad desconocida hasta entonces, debido a la desaparición de las «rutinas, normas y hasta disciplinas absurdas» a las que estaba habituada. A pesar de las privaciones que supuso⁹⁵⁸, lo considera como un gran despertar:

Fue como aprenderlo todo de golpe, en las colas para el pan, donde trababas fuertes amistades repentinas sin vigilancia de los adultos, en las calles donde los camilleros retiraban a los muertos de entre las ruinas humeantes. [...] Yo aprendí mucho entonces de los seres humanos y sus dramas, de las inmensas diferencias y barreras sociales, de la injusticia, los odios y los crímenes de venganzas, pero también de la bondad y la generosidad extremas. Pero a qué precio. Nadie tendría que pagar jamás semejante precio, ni a esa edad ni a ninguna otra⁹⁵⁹.

Describió la guerra como «tres años de asombro y de descubrimiento demasiado brusco», que hicieron que creciese «monstruosamente»⁹⁶⁰. Esta experiencia es un tema fundamental de su obra, ambientada en el periodo previo al conflicto (*Demonios familiares*), durante la contienda (*Primera memoria*, *Los hijos muertos* o *Luciérnagas*) y en la posguerra (*Los soldados lloran de noche*).

⁹⁵⁷ SALABERT, J., *Hijas de la ira: vidas rotas por la Guerra Civil* (2005), Nocturna Ediciones, Madrid 2009, 147.

⁹⁵⁸ «Las privaciones eran terribles, me acuerdo de que llegó un momento que no teníamos zapatos, y Anastasia nos hizo unas alpargatas de crochet. Pero el problema era la comida. No había comida. Para conseguir el pan, un pan espeso y oscuro, había que hacer horas y horas de cola. Y nos mandaban a nosotros. Así que, por primera vez, salíamos a la calle solos. [...] A mis hermanos les decía: «Vamos, nos escapamos.» Y ya no hubo quien nos pudiera atar, pasamos de ser unos niños burgueses mimados, que vivíamos dentro de una campanita de cristal, a unos golfantes que se escapaban, que no había quien les controlara en todo el día. Cuando llegábamos a casa, encontrábamos a mi madre ojerosa y pálida de angustia. Nos preguntaba: «¿Dónde habéis estado?» Pero, bueno: ¿no nos mandaban a las colas? Claro, aquello fue como la venganza por ese sentimiento de estafa de que he hablado» (“Ana María Matute”, en *Crecer en España: la infancia vista a través de la infancia de seis mujeres destacada*, Nati Massanés (ed.), Argos, Barcelona 1978, 37-38).

⁹⁵⁹ SALABERT, J., “Ana María Matute, a este lado del paraíso”, *Campo de Agramante. Revista de literatura* 22 (2015) 14.

⁹⁶⁰ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 72.

A pesar de que la familia consideró la posibilidad de trasladarse a Italia, permanecieron en Barcelona durante los tres años del conflicto, periodo en el que Matute recibió educación en casa por parte de algunos seminaristas y sacerdotes. La autora describió así el final de la contienda:

Cuando las tropas de Franco entraron en Barcelona tuve la intuición de que algo terminaba y casi se me saltaron las lágrimas. En casa todos parecían muy contentos, pero algo se había muerto dentro de mí. Coincidió con el fin de la infancia y el principio de la adolescencia⁹⁶¹.

Finalizada la guerra, ella y su hermana entraron internas en un nuevo colegio. Tras completar su formación en la década de los cuarenta, las convenciones de la época le impidieron el acceso a la universidad⁹⁶². Es un periodo que dedicó a la lectura y a la escritura de sus primeras novelas, con las que inició su trayectoria en el mundo editorial.

2. Una amplia trayectoria literaria

La precoz vocación literaria de Ana María Matute se materializó en un temprano inicio de su carrera editorial, que se prolongó durante toda su vida. Al igual que para otras autoras de su generación, los certámenes literarios fueron un impulso decisivo en sus comienzos. Posteriormente fue galardonada con los premios más prestigiosos a nivel nacional, e incluso fue propuesta varias veces para el Premio Nobel de Literatura⁹⁶³. Su extensa trayectoria estuvo interrumpida por un silencio editorial desde el año 1971 a 1993, debido a una profunda depresión.

A continuación, se presenta un breve recorrido por su obra, que incluye novelas, cuentos infantiles y narraciones cortas.

⁹⁶¹ “Ana María Matute”, en *Los momentos decisivos. La aventura de nueve testigos excepcionales del siglo XX*, Pau Arenos, RBA, Barcelona 2001, 38.

⁹⁶² REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 16.

⁹⁶³ Se ha señalado que fue propuesta varias veces por Artur Lundkvist, miembro del comité y admirador de su obra, junto con Vicente Aleixandre, al que sí que se le otorgó en 1977. Entre las razones que le perjudicaron se encuentra el silencio editorial desde el año 1971 a 1993, debido a una profunda depresión, y la falta de traducciones de su obra en ese momento.

2.1 Primeras obras (1948-1955)

Se pueden agrupar las tres primeras obras publicadas: *Los Abel*, *Fiesta al Noroeste* y *Pequeño teatro*. Esta última fue la primera que escribió durante un verano en Zumaya a los diecisiete años, aunque es la tercera en ser publicada. También fue la que presentó en la editorial Destino, donde su director, Ignacio Agustí, reconoció su talento y le ofreció un contrato. Como paso previo, la editorial le solicitó algunos cuentos para su revista, y así fue como publicó su primer texto en Destino en 1947: un relato escrito a los quince años titulado «El chico de al lado».

Los certámenes literarios constituyeron una vía de acceso al mundo editorial. Inspirada por Carmen Laforet⁹⁶⁴, presentó su novela *Los Abel* al Premio Nadal de 1947, donde resultó finalista tras *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes. Esta obra, que relata el odio entre hermanos, fue la primera en ser publicada en 1948. Con *Fiesta al Noroeste* obtuvo el Premio Café Gijón en 1952, y finalmente logró la publicación de su primera obra, *Pequeño teatro*, al ser galardonada con el Premio Planeta en 1954. En esa época conoció a escritores como Juan Goytisolo, Carlos Barral o Gil de Biedma, y leyó a autores hasta entonces desconocidos para ella, como Faulkner, Sartre, Simone de Beauvoir, o Proust⁹⁶⁵.

En 1952 se casó con el escritor Ramón Eugenio de Goicoechea, a pesar de la oposición de su madre, que la desheredó. Fue un matrimonio difícil, en el que Matute tuvo que mantener económicamente a su familia⁹⁶⁶. Dos años después nació su hijo Juan

⁹⁶⁴«Carmen Laforet siempre me ha parecido que fue una de las escritoras, la primera de la posguerra, que nos animó a escribir, a publicar. Ella nos enseñó que se podía escribir de otra manera y no con aquellos triunfalismos y aquellas cosas. Una mujer podía publicar y ganar un premio. Esto ayudaba mucho» (ESPADA, A., *Dietario de posguerra*, Anagrama, Barcelona 1998, 162-163) Esta relación ha sido estudiada recientemente por Blanca Ripoll Sintes y María Calvo Sáez en su artículo «Una extraordinaria «revelación literaria»: Ana María Matute, el grupo Destino y el Premio Nadal» (2023).

⁹⁶⁵ REDONDO GOICOECHEA A., «Entrevista a Ana María Matute», en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), Compás de letras. Editorial Complutense, Madrid 1994, 16.

⁹⁶⁶ Matute habla de la relación con su marido, al que se refiere como El Malo, en su texto que forma parte de *Ronda de Gijón*: «Tenía un poder de seducción muy especial para la gente como yo. Era listo, más listo que el hambre. Listo para engatusar, para vivir de los demás. Hasta su muerte, El Malo vivió siempre de los demás. Siempre encontraba a alguien que le solucionaba la vida. Porque tenía gracia, eso hay que reconocérselo, una gracia enorme. Quizá eso fuera lo único que tenía, esa capacidad para seducir. [...] Y entonces me conoció a mí y me deslumbró» (ORDÓÑEZ, M., *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*, Santillana Ediciones, Madrid 2007, 29-30). Sobre su relación, Esther Tusquets escribe en sus memorias que este «la trataba con esa cariñosa condescendencia que se destina a alguien dotado sin duda de un talento especial, pero tan torpe e incapacitado para el común vivir que necesita perentoriamente del

Pablo y ella trabajó escribiendo cuentos semanales para distintas revistas (Destino, Garbo)⁹⁶⁷:

Me mataba a trabajar, fue una época difícil. Yo sola llevaba el peso de la casa. Escribía un cuento al día para llevarlo a una revista donde me pagaban doscientas pesetas diarias. [...] No sé cómo podía escribir nada, todo eran problemas. Por la mañana pasaba por el colmado y me decían: «Oiga, ha pasado su marido a comprar y ha dicho que usted me pague.» Tenía que contestar: «Le voy a pagar, ahora me voy a casa a escribir.» Y, al mismo tiempo, pensaba: «¿Cómo voy a escribir un cuento en estas condiciones?»⁹⁶⁸.

Comenzó la escritura de *Los hijos muertos*, que se prolongaría siete años. En esa época, a pesar de la amistad con distintos escritores (Ignacio Aldecoa, Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité y su marido Rafael Sánchez Ferlosio, Caballero Bonald, Camilo José Cela), volvió a experimentar la soledad: «[...] en aquel Madrid, creí que iba a morirme. Me sentía asfixiada, sola, lejos de los míos»⁹⁶⁹. Sobre sus impresiones del Café Gijón, donde acudía con su marido, reveló la vanidad y grandilocuencia que percibía en el ambiente intelectual de la posguerra⁹⁷⁰.

En este mismo periodo, su obra *Luciérnagas* (finalista en el Premio Nadal en 1949) fue censurada. Debido a las dificultades económicas y la necesidad de mantener a

otro». También que Matute se acogía esa ficción y «que a veces hace todavía suya en la variante de que es un niño, no una niña, de diez años, cuando a todos los que la conocemos nos consta que es una mujer adulta y fuerte, capaz de llegar, no ya a la próxima esquina, sino al otro extremo del mundo, si hay en el otro extremo del mundo algo que le interese de verdad» (TUSQUETS, E., *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2005), Lumen, Barcelona 2012).

⁹⁶⁷ Se inició en 1942 en el semanario Destino (donde colaboró entre 1960 y 1965), en Garbo (1956-1957), La Prensa de Barcelona (1957-1958), Diario Femenino (1968), etc. Sobre este aspecto, destaca el artículo de Antonio Ayuso Pérez “Los cuentos y artículos publicados en prensa de Ana María Matute” (2008).

⁹⁶⁸ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 94-95.

⁹⁶⁹ ORDÓÑEZ, M., *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*, Santillana Ediciones, Madrid 2007, 30.

⁹⁷⁰ «En esos años estuve más encerrada que nunca, quizá para no ver lo que tenía al lado. En el Gijón había gente que no me conocía la voz. Yo estaba callada, en un rincón del café, y El Malo contestaba por mí. Yo iba de estupor en estupor, escuchando todos aquellos parlamentos altisonantes. Todos hablaban de sí mismos y yo quería echar a correr. Hay que decir que al principio me los creí, como me creí a El Malo. Luego se esfumó aquella creencia, porque todo lo que no es auténtico se esfuma siempre» (ORDÓÑEZ, M., *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*, Santillana Ediciones, Madrid 2007, 31).

su hijo, aceptó cambiarla y publicarla en 1955 con el título *En esta tierra*. Ella lo cuenta así:

En cuanto tuve listo el original de *Luciérnagas*, lo llevé a Destino, y allí la censura se lo cargó. Lo llevé a la Editorial Planeta, y la censura se lo volvió a cargar. Me sentí desesperada, pero antes que ceder, guardé la novela. Pasó el tiempo y seguí escribiendo, me casé y nació mi hijo Juan Pablo. Cuando tenía nueve meses se puso enfermo con tos ferina y tuve que llamar a una enfermera para que viniera a casa a ponerle inyecciones. Fue una época dura en la que pasaba muchas penurias. Nos habían cortado la luz por falta de pago. Así que no pude más y pensé que prefería cambiar lo que quisieran, porque la vida de mi hijo era más importante. La censura me había tachado el manuscrito casi por completo. Lo cambié como pude y lo publicó Editorial Éxito⁹⁷¹.

En el prólogo a su obra completa —donde no incluyó este libro⁹⁷²— señaló que lo más perjudicial es la autocensura a la que se ve sometido el escritor que, debido al miedo, se convierte en el peor censor de su obra⁹⁷³.

2.2 Una década prodigiosa (1956-1971)

El periodo desde finales de los años cincuenta hasta el final de la década de los sesenta constituye su etapa más prolífica: publicó once libros de relatos, entre los que sobresalen *Historias de la Artámila* (1961) y *Algunos muchachos* (1968), esta última considerada Redondo Goicoechea como su colección más compleja y lograda. También destacan dos colecciones de cuentos para adultos: *Los niños tontos* (1956) y *Libro de*

⁹⁷¹ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 90-91).

⁹⁷² «Huelga decir que el desdichado engendro [*En esta tierra*] significó y significa para mí una suerte de claudicación muy costosa de digerir. Por lo que reniego pública y abiertamente de él y, en consecuencia, evito su presencia en esta recopilación de lo que ha constituido mi trabajo — si no bueno, cuando menos honesto — a lo largo de estos años» (MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*. Tomo II. Destino, Barcelona 1975, 10).

⁹⁷³ «[...] el escritor se vio condicionado, de manera completa y total, por este artificio llamado censura cuyo peor y más grave perjuicio es el hábito de la autocensura que llega a crear en un autor. Y ello, en especial, cuando la censura se ejerce de manera vaga, suprimiéndose frases y pasajes que desconciertan al autor, lo cual conduce a la insulsa de la obra. El escritor, especialmente si es principiante, acaba, por recelo y por miedo, a causa del natural deseo de que sus libros vean la luz, acaba siendo el peor censor de su propia obra» (MATUTE, A.M., “Prólogo al volumen” en *La obra completa de Ana María Matute*. Tomo II. Destino, Barcelona 1975, 7).

juegos para los niños de los otros (1961), que están protagonizados por personajes infantiles que pertenecen a clases humildes y experimentan el rechazo, la marginación y la soledad.

Entre sus cuentos infantiles, que comenzó a escribir para su hijo, cabe destacar *El polizón de Ulises* (1965), con el que ganó el Premio Lazarillo de creación literaria infantil, *Solo un pie descalzo* (1983), por el que le concedieron el Premio Nacional de Literatura Infantil y *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1995), por el que recibió el Premio Ciudad de Barcelona.

Además de los libros de relatos cortos, en 1958 publicó *Los hijos muertos*, que fue galardonado con el premio de la Crítica y el Nacional de Literatura, y que es una de las novelas con las que se sentía más satisfecha. También publicó la trilogía *Los mercaderes*, que se inicia con *Primera memoria*, obra con la que ganó el Premio Nadal en 1959. Sobre esta trilogía, que completan los títulos de *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969), Eugenio García de Nora dijo que eran «tres extraordinarias novelas líricas que forman, juntas, un intenso poema narrativo»⁹⁷⁴.

En 1962 murió su madre y se separó de su marido después de diez años de matrimonio, lo que le causó problemas con la custodia de su hijo, al que tardó tres años en recuperar⁹⁷⁵: «Todo el mundo sabía que mi matrimonio era un desastre, pero nadie pensaba que yo pudiera separarme, y yo la que menos. No, esas cosas no se hacían entonces, eran impensables»⁹⁷⁶.

En 1965 recuperó la custodia de su hijo y se trasladó a Bloomington para impartir clase en la Universidad de Indiana. Fue invitada a más de cuarenta universidades, entre las que se encuentran la de Oklahoma y Virginia, donde fue profesora invitada en el curso 78-79. Con su pareja, Julio Brocard, también viajó como conferenciante a Canadá, la URSS, Suecia, Finlandia e Inglaterra.

⁹⁷⁴ GARCÍA DE NORA, E., “Los mercaderes (Notas de una relectura)”, en *Ana María Matute*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), *Compás de letras*. Editorial Complutense, Madrid 1994, 137.

⁹⁷⁵ REDONDO GOICOECHEA, A., *Ana María Matute*, Ediciones del Orto, Madrid 2000, 32.

⁹⁷⁶ ORDÓÑEZ, M., *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*, Santillana Ediciones, Madrid 2007, 35.

Posteriormente, ambos se instalaron en Sitges⁹⁷⁷, donde la autora comenzó a escribir su literatura de género más fantástico. La última obra de esta etapa fue *La torre vigía* (1971), que la autora ubicó en un mundo medieval fantástico.

A pesar de que se encontraba en una época feliz, Matute cayó en una profunda depresión de la que, aunque se recuperó en unos meses, la llevó a un silencio editorial de veinte años durante la década de los setenta y los ochenta⁹⁷⁸. Sobre esta etapa, ella comentó:

Es como si de repente se te hundiera todo, ya no te interesa nada; escribir es una estupidez y lo único que valoras es a los seres queridos que tienes alrededor, todo lo demás deja de tener importancia, desaparece. Me llamaban de la televisión, me pedían originales y yo... no, no, no, nada. Me alejé totalmente del mundo literario, incluso llegué a aborrecerlo; pero no rechazaba la literatura de los demás, sólo la mía. Es una cosa que hay que pasar para saber lo que es⁹⁷⁹.

Después de ello, escribió lo que consideró su testimonio literario, la extensa novela *Olvidado Rey Gudú*.

2.3 *Olvidado Rey Gudú* y últimas obras (1993-2014)

En 1990, después de la muerte de Julio Brocard tras veintiocho años de relación⁹⁸⁰, Matute comenzó a revisar sus escritos. Regresó al mundo editorial con la publicación de

⁹⁷⁷ Esther Tusquets se refiere a este periodo de Matute como «una etapa estelar, un momento mágico, en que todo se nos da con plenitud y todo parece al alcance de nuestras manos, y esta etapa, este momento, este milagro, los vivió Ana María en aquellos años y en Sitges. Era como si hubiéramos escapado las dos (por una extraña coincidencia en el tiempo), por caminos distintos y paralelos, a un largo túnel asfixiante, y hubiéramos emergido a la luz. Quiero decir que éramos los cuatro –Ana María y Julio, Esteban y yo– inmensamente felices. La Ana María más genuina y verdadera va ligada en mi recuerdo a aquellos años en Sitges. Amor y literatura en su intensidad máxima: Julio y *Olvidado rey Gudú*, y una apoteosis de nuevos juegos recién inventados» (TUSQUETS, E., “Una memoria compartida”, en “El universo literario de Ana María Matute”, *Cuadernos de Estudio y Cultura. Asociación Colegial de Escritores de Cataluña* 6 (1996) 24-25).

⁹⁷⁸ En *El libro Ana María Matute* (2022) se incluye por primera vez unas fotografías con los escritos de Ana María Matute en esa época bajo el título “Diario negro” (373-385).

⁹⁷⁹ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 112.

⁹⁸⁰ «Yo sólo me he enamorado de una persona. [Por Julio] sentí un amor enorme, y él por mí. Fue un verdadero padre para mi hijo, un papel que El Malo no cumplió nunca [...] Murió de repente [...] el día de

la versión original de *Luciérnagas* (1993), casi cuarenta años después del momento de escritura. Poco después, publicó *Olvidado Rey Gudú* (1996), una novela fundamental en su trayectoria, ubicada en la Edad Media, época en que la se mezclan «dulzura y violencia, brutalidad y espiritualidad, sensatez y locura»⁹⁸¹.

Sus últimas obras son *Aranmanoth* (2001), de corte fantástico, y *Paraíso Inhabitado* (2008), donde trata los mismos temas que han recorrido los más setenta años de trayectoria literaria: la infancia, la amistad, la muerte y la pérdida de la inocencia.

En 2007 recibió el Premio Nacional de las Letras Españolas al conjunto de su labor literaria y en 2010 recogió el Premio Miguel de Cervantes, el máximo galardón de la literatura en lengua castellana. Continuó inmersa en el trabajo creativo con *Demonios familiares*, que quedó inconclusa y fue publicada de forma póstuma. Falleció el 25 de junio de 2014 en Barcelona, un mes antes de cumplir los ochenta y nueve años.

mi cumpleaños, el 26 de julio, el día de Santa Ana, y a la misma hora en que nací, a la hora de comer. Le esperaba para celebrar mi cumpleaños y murió en mi puerta. Le esperaba con mi vestido nuevo y murió en brazos de mi hijo» (ORDÓÑEZ, M., *Ronda del Gijón. Una época de la historia de España*, Santillana Ediciones, Madrid 2007, 30 y 37).

⁹⁸¹ GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Espasa Calpe, Madrid 1997, 25.

ANEXO 2: Tabla cronológica⁹⁸²

- 1925, 26 de julio. Nacimiento de Ana María Matute en Barcelona.
1930. A los cuatro años está cerca de morir por una infección renal.
1934. Vive un año en la casa de sus abuelos en Mansilla de la Sierra (La Rioja), por recomendación médica.
1936. Estalla la Guerra Civil. Durante este período, Ana María juega con su teatro de guiñol y escribe la revista Shibil para sus hermanos.
1939. Termina la Guerra Civil.
1941. Concluye los estudios y se dedica a escribir. También toma clases de pintura y estudia violín.
1943. Escribe su primera novela, *Pequeño teatro*, aunque no se publica hasta 1954.
1947. Publicación del cuento «El chico de al lado» en el semanario Destino.
1948. Publicación de la novela *Los Abel* en Destino, que fue semifinalista en el Premio Nadal.
1951. Gana el premio literario Tertulia Café del Turia por el relato “No hacer nada”. Comienza a escribir *Los hijos muertos*. Se traduce *Los Abel* al italiano con el título *Infedele alla terra*.
1952. Se casa con su primer marido, Ramón Eugenio de Goicoechea. Publicación de *Fiesta al Noroeste*, ganadora del Premio Café Gijón un año después.
1953. Publicación de la colección de cuentos *La pequeña vida* (más adelante se reeditará con el título *El tiempo*). La censura prohíbe la publicación de su novela *Luciérnagas*.
1954. Nace su hijo Juan Pablo. Su primera novela *Pequeño teatro* gana el III Premio Planeta.

⁹⁸² Realizada a partir de la información y las tablas cronológicas de Janet Díaz en *Ana María Matute* (1971), Xiaojie Cai en su tesis doctoral *La infancia en la obra de Ana María Matute* (2012), y Jorge de Cascante en *El libro de Ana María Matute* (2022), además del capítulo “La narrativa de Ana María Matute” de Alicia Redondo Goicoechea (2000) y la “Bibliografía de Ana María Matute” del Instituto Cervantes.

1955. Publicación de *En esta tierra*. Traducción al francés de *Los Abel*.
1956. Muere su padre, Fecundo Matute. Publicación de *Los niños tontos*.
1957. Publicación de su primera obra de literatura infantil “El país de la Pizarra” y de la colección de cuentos *El tiempo*. Empieza a colaborar con la revista Garbo (estos relatos se recogerán en *Historias de la Artámila* [1961] y *El arrepentido y otras narraciones* [1967]).
1958. Publicación de *Los hijos muertos*, que ganó el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura un año más tarde. Recibe una beca de 50.000 pesetas de la Fundación Juan March para dedicarse a escribir su trilogía *Los mercaderes*.
1959. Recibe el Premio Nacional de Literatura por *Los hijos muertos*.
1960. Publicación de una de sus novelas mejor valoradas, *Primera memoria*, ganadora del Premio Nadal, y de dos libros infantiles: *Paulina, el mundo y las estrellas* y *El saltamontes verde y el aprendiz*. Se traduce *El tiempo* y *Primera memoria* al francés. Empieza a colaborar semanalmente con la revista Destino con una columna propia titulada “A mitad del camino”, que se recogerá en dos libros: uno como el mismo título que saldrá en 1961, y *El río* en 1963. La Sociedad Hispana de América le hace miembro honorario.
1961. Publicación de los libros de cuentos *Historias de la Artámila*, *El arrepentido*, *Libro de juegos para los niños de los otros*, *Tres y un sueño*, y un libro de artículos, *A la mitad del camino*. Se traduce *Fiesta al noroeste* al francés y al italiano, *Primera memoria* al portugués y *Los niños tontos* al alemán.
1962. Muere su madre y se muda con su marido y su hijo a Mallorca. Publicación del libro infantil *Caballito loco*. Se traduce *Pequeño teatro* al francés con el título *Marionnettes*.
1963. Separación definitiva de su marido Ramón Eugenio de Goicoechea. Publicación del libro *El río*. Se traduce *Primera memoria* en Inglaterra (con el título *Awakening*) y Estados Unidos (*School of the sun*), y *Los hijos*

muertos y *El saltamontes verde* al francés, y *Fiesta al noroeste* al noruego. Conoce a su pareja, Julio Brocard.

1964. Visita por primera vez Estados Unidos, e imparte conferencias en diferentes universidades americanas. Publicación de la novela *Los soldados lloran de noche*, segunda novela de *Los mercaderes*, con el que obtiene el Premio Fastenrath de la Real Academia Española. Se traduce *Fiesta al Noroeste* al sueco, y *Los soldados lloran de noche* al francés, *Los niños tontos* al italiano, y *Los hijos muertos* al checo y al ruso. Se publica en Suecia *Don Pancita y otros cuentos*.
1965. Publicación de unos de sus cuentos infantiles más conocidos, *El polizón del Ulises*, que gana el Premio Lazarillo ese mismo año. Recupera la custodia de su hijo y se traslada a Estados Unidos, donde imparte clase en la Universidad de Indiana durante dos cursos. Se traduce *Los hijos muertos* (con el título *The lost children*) al inglés, *Primera memoria* al alemán, sueco, holandés y finlandés, *Los soldados lloran de noche* al alemán y al letón, y *Fiesta al Noroeste* al sueco. Se publica la antología *Doce historias de la Artámila* en Estados Unidos.
1966. Se traduce *Los soldados lloran de noche* al sueco.
1967. Publicación del libro de relatos *El arrepentido y otras narraciones*. Se traduce *Los soldados lloran de noche* al finlandés.
1968. Publicación del libro de relatos *Algunos muchachos*. Se traduce *Primera memoria* al rumano, y *El polizón de Ulises* al alemán. Cambió su residencia a Sitges.
1969. Publicación de *La trampa*, el último libro de la trilogía *Los mercaderes*. Durante algunos meses es profesora visitante en la Universidad de Oklahoma. Se traduce *El polizón de Ulises* al polaco, y *El saltamontes verde* al japonés.
1970. Queda finalista en el Premio Hans Cristian Andersen, conocido como el Nobel de la literatura infantil. La Universidad de Boston crea la *Ana María Matute Collection*. Junto con otros artistas y escritores firma el Manifiesto de Montserrat, por lo que las autoridades le imponen una multa de 50.000 pesetas. Se traduce *El saltamontes verde* al alemán y *La trampa* al francés.

1971. Publicación de la novela *La torre vigía*. Se traduce *Paulina* al francés, y *Los soldados lloran de noche* al estonio. Se publica el primer tomo de su obra completa en Destino (1971-1976).
1972. Publicación de los libros infantiles *Carnavalito* y *El aprendiz*. Se traduce *Los soldados lloran de noche* al holandés y *Primera memoria* al italiano.
1973. Se traduce *El polizón de Ulises* al francés, y la trilogía *Los mercaderes* al checo.
1974. Se traduce *Paulina* al holandés, y *La torre vigía* al francés.
1976. Se traduce *El polizón de Ulises* al checo y *La torre vigía* al polaco.
1978. Reside en la Universidad de Virginia como escritora visitante durante ese curso.
1982. Se publica *Selecciones de Ana María Matute* en Estados Unidos. Se traduce *El país de la pizarra* al francés.
1983. Publicación del libro infantil *Sólo un pie descalzo*. Queda finalista de nuevo en el Premio Hans Cristian Andersen.
1984. Se traduce *Los soldados lloran de noche* al esloveno.
1989. Obtiene el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por *Sólo un pie descalzo*. Se traduce *Algunos muchachos* al inglés (con el título *The Heliotrope Wall and Other Stories*).
1990. Muere su pareja, Julio Brocard. Publicación del libro de relatos *La Virgen de Antioquía y otros relatos*.
1991. Publicación del libro de relatos *El árbol de oro y otros relatos*.
1993. Publicación de *Luciérnagas*, libro censurado en 1949, y de la colección *De ninguna parte y otros relatos*, cuyo primer relato es de Ana María Matute.
1995. Publicación del relato *El verdadero final de La Bella Durmiente* (recreación del cuento de hadas tradicional de Charles Perrault), con el que gana el Premio Ciudad de Barcelona. Recibe la medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes. Se traduce *Los soldados lloran de noche* al inglés.
1996. Publicación de *Olvidado Rey Gudú*, obra muy importante para Matute, que es aclamada por la crítica y el público. Se publica el cuento “Cuaderno

- para cuentas”, en la colección *Madres e hijas* (Anagrama). Se traduce *La trampa* al inglés. Es elegida miembro de la Real Academia Española, convirtiéndose en la tercera mujer en tres siglos.
1997. Publicación de la antología de texto *Casa de juegos prohibidos*. Se traduce *Fiesta al noroeste* al inglés.
1998. Ingresa en la Real Academia Española con el discurso titulado “En el bosque”, y toma posesión de la letra K (previamente ocupado por Carmen Conde). Publicación de libro de relatos *Los de la tienda. El maestro. Toda la brutalidad del mundo*. Se traduce *Luciérnagas* al inglés.
1999. Se traduce *La torre vigía* al italiano.
2000. Publicación de *Todos mis cuentos y Aranmanoth*, con la que cierra la trilogía fantástica iniciada con *La torre vigía* y *Olvidado rey Gudú*. Se traduce *Olvidado rey Gudú* al italiano.
2001. Se traduce *Aranmanoth* al holandés.
2002. Se publica *Cuentos de infancia*, que recoge sus primeros dibujos y textos escritos entre los cinco y los catorce años. Se traduce *Olvidado rey Gudú* al portugués.
2003. Se traduce *Olvidado rey Gudú* al alemán.
2007. Obtiene el Premio Nacional de las Letras en reconocimiento al conjunto de su obra literaria, siendo la tercera mujer —junto con María Zambrano y Dulce María Loynaz— en recibirlo.
2008. Publicación de la novela *Paraíso inhabitado*. Se traduce *Olvidado rey Gudú* al serbio.
2009. Se traduce *Paraíso inhabitado* al francés.
2010. Recibe el Premio Cervantes y es finalista del Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Publicación de *La puerta de la luna*, que recoge los cuentos escritos entre 1947 y 1998.
2011. Publicación de la antología de textos *Las Artámilas* y el monográfico *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*.

2013. Reedición ilustrada de sus narraciones infantiles (*Solo un pie descalzo, El saltamontes verde, El aprendiz, Caballito Loco, Carnavalito y El país de la Pizarra*) en Destino.
- 2014, 25 de junio. Muere en Barcelona. Reedición crítica de *Luciérnagas* en Cátedra. Se publica su novela inacabada *Demonios familiares*.
2016. Redición crítica de *Los hijos muertos* y *Los niños tontos* en Cátedra.
2018. Reedición conmemorativa de *Olvidado rey Gudú* en Destino.
2022. Publicación de *El libro de Ana María Matute* con fotografías inéditas.
2025. Exposición “Ana María Matute. Quien no inventa, no vive” en el Instituto Cervantes. Reedición conmemorativa de sus obras en Destino por el centenario de su nacimiento, en la colección ‘Biblioteca Ana María Matute’.

ANEXO 3: Premios y distinciones⁹⁸³

Finalista del Premio Nadal por *Los Abel*, 1947.

Premio Café Gijón de novela por *Fiesta al Noroeste*, 1952.

Premio Planeta por *Pequeño teatro*, 1954.

Premio de la Crítica de Narrativa en castellano por *Los hijos muertos*, 1959.

Premio Nadal por *Primera memoria*, 1959.

Premio Nacional de Literatura por *Los hijos muertos*, 1959.

Premio Fastenrath por *Los soldados lloran de noche*, 1965.

Premio Lazarillo de Creación Literaria por *El polizón de Ulises*, 1965.

Premio del Ministerio de Cultura al Libro de interés juvenil por *Paulina*, 1976.

Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por *Sólo un pie descalzo*, 1984.

Premio Ciutat de Barcelona de Literatura en lengua castellana por *El verdadero final de La Bella Durmiente*, 1995.

Premio Ojo Crítico especial, por la mejor producción cultural, por su obra *Olvidado Rey Gudú*, 1996.

Pluma de Plata del Club de la Escritura, 1997.

Premio Ojo Crítico de Narrativa por *Olvidado Rey Gudú*, 1997.

Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo, 1999.

Pluma de Oro del Club de la Escritura, 2000.

Medalla al Mèrit cultural i Mèrit artístic (Barcelona), 2001.

Premio “Ciudad de Alcalá de las Artes y las Letras”, 2001.

Premio Internacional Terenci Moix, 2006.

Premio Nacional de las Letras Españolas, 2007.

⁹⁸³ Elaborada por María Paz Ortuño e incluida en el volumen *La palabra mágica de Ana María Matute*. (2011).

Premio Extremadura a la Creación a la mejor Trayectoria Literaria de Autor Iberoamericano, 2008.

Premio Quijote de las Letras Españolas, 2008.

Creu de Sant Jordi, 2009.

Premio Averroes de Oro de Córdoba, 2010.

Premio de Literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes, 2010.