



Universidad de Oviedo

Ana María Matute: Pequeño teatro.

Un análisis sintáctico.

Autora: Yolanda Hartshorne

Directora: Dra María del Carmen Bobes Naves

Tesina

Universidad de Oviedo

2004

Esta tesina fue presentada y defendida ante un tribunal de la Universidad de Oviedo para obtener el reconocimiento de *Suficiencia Investigadora* en junio 2004, como parte del título de *Diploma de Estudios Avanzados* (otorgado *Sobresaliente*).

Título: Ana María Matute: Pequeño teatro. *Un análisis sintáctico*.

Autora: Yolanda Hartshorne.

Directora: Dra. María del Carmen Bobes Naves.

Universidad de Oviedo.

ANA MARÍA MATUTE: PEQUEÑO TEATRO. UN ANÁLISIS SINTÁCTICO.

INTRODUCCIÓN

I. ASPECTOS HISTÓRICOS

I.1. ANA MARÍA MATUTE: UNA NIÑA DE GUERRA; BREVE BIOGRAFÍA

I.2. OBRA REALISTA (NOVELA)

I.3 FIGURA LITERARIA

- I.3.1 - Infancia en la Pleguerra.
- I.3.2 - Vida en el colegio.
- I.3.3 - Los amigos.
- I.3.4 - El síndrome de Peter Pan.
- I.3.5 - El afán por escribir.
- I.3.6 - Los estilos literarios.

I.4 ANA MARÍA MATUTE Y LOS CRÍTICOS LITERARIOS

- I.4.1 - La posguerra y la literatura española.
- I.4.2 - Década de 1940-1950.
- I.4.3 - Década de 1950-1960.
- I.4.4 - Década de 1960-1970.
- I.4.5 - Década de 1970-1980.
- I.4.6 - Los movimientos.
 - I.4.6.1 - La generación del medio siglo.
 - I.4.6.2 - La novela social/realismo (neo-realismo).
 - I.4.6.3 - El tremendismo.
- I.4.7 - Ana María Matute y Pequeño teatro.

II. ANÁLISIS SINTÁCTICO DE PEQUEÑO TEATRO

II.1. METODOLOGÍA

II.2. TRAMA Y ARGUMENTO

- II.2.1 - La historia.
- II.2.2 - Análisis del discurso.
 - II.2.2.1 - El Narrador.
 - II.2.2.2 - Los Personajes.
 - II.2.2.3 - Valor Iconográfico.
- II.2.3 - “Funciones” y secuencias.
- II.2.4 - El análisis funcional.

II.3. LOS PERSONAJES

- II.3.1 - Descripción del personaje.
 - II.3.1.1 - Personajes principales.
 - II.3.1.2 - Personajes secundarios/inventados.
- II.3.2 - Funcionalidad de los personajes.
 - II.3.2.1 - Valor emocional.
- II.3.3 - Funcionalidad resumen.

II.4. EL CRONOTOPO

- II.4.1 - El “Tiempo”: su interpretación.
 - II.4.1.1 - Funcionalidad del “Tiempo”.
 - II.4.1.2 - El registro del “Tiempo”.
- II.4.2 - El “Espacio”: un esquema.

III. CONCLUSIÓN

IV. BIBLIOGRAFÍA

IV.1 - Obras citadas.

IV.2 - Entrevistas consultadas: (en orden de apariencia)

IV.3 - Páginas web consultadas: (en orden de apariencia)

IV.4 - Obras de Ana María Matute.

IV.5 - Obras sobre Ana María Matute.

INTRODUCCIÓN

Al leer a Virginia Woolf y a otros autores ingleses de su época, (cuyas obras debo decir que admiro mucho), me fijé en que existe una cierta hostilidad de los autores hacia sus personajes y entre los personajes mismos. Esta hostilidad se manifiesta en forma del diálogo o en monólogos interiores, y de una manera más implícita en las narraciones descriptivas de los personajes. Los personajes buscan objetivamente la compañía de otros para que les den respuestas a preguntas o temas que suelen ser, por ejemplo, la vida, la propia existencia, la conducta o el sistema social; a la vez no pueden evitar sentir una repugnancia, un odio y un enfado hacia el otro y hacia todo. He vuelto a encontrar este factor en las primeras obras de Ana María Matute, y me preguntaba si esta presencia del odio en el argumento sería intencional, (una herramienta creativa funcional) o de pura coincidencia, que sería algo subconsciente por parte del escritor. Quizás era fortuito el hecho de que fueran – son – personas que han pasado por una guerra (o dos) y casualmente tienen el don de escribir y reflejan lo que la mayoría (que no escribieron) también sentían. Esto último lo apoya Ana María Matute al decir que para ella escribir es una protesta, es preguntar, es mostrarse inconformista.

Creo que sería interesante estudiar (más adelante, no aquí) la relación que los autores de guerras (digo, quienes escribieron en épocas de entre-guerras) mantienen con su obra, entre el ser y el subconsciente y como reflejos de su propia sociedad. Me gustaría poder comparar a Ana María Matute con Virginia Woolf en la tesis doctoral (de orientación de literatura comparada), para descubrir la existencia de factores comunes de ‘novelas de guerra’, o de una ‘literatura del resentimiento’ y averiguar si el efecto tremendo de la guerra sobre las personas sería la influencia directa sobre el argumento y del sentido de rabia contenida. Además, quisiera que este estudio no culminara en un simple reflejo de una sociedad en particular bajo los efectos de una guerra, sino analizar - con una metodología semiológica - cuáles son los argumentos, los temas, y los focos de ira de Ana María Matute en Pequeño teatro, para poder encontrar los que tiene en común en las obras de Virginia Woolf en un estudio posterior.

Estoy convencida de que la guerra influye en estos tipos de obras, sea cual sea la guerra, o dónde o cuándo fueron escritos. La época o estilo particular de cada autor carece de importancia en este foco de análisis (como elemento fundamental de estudio). El estilo es relativo, mientras lo que es importante, aquí, es sobre qué y por qué escribieron estos autores.

Cuando vemos que la violencia deja huellas de amargura, crea círculos viciosos de deseos de venganza que dura para generaciones, o crea sinsentidos o dolor o se intenta esconder la verdad detrás de una máscara de autoengaño como en Pequeño teatro, quizás un estudio como aquí planteada puede ayudar a entender mejor el impacto de las guerras, (en una sociedad como la nuestra que vive en paz y a mi generación que es incapaz de imaginarse lo horrendo de una guerra), y quizás conduce a encontrar un nuevo diálogo para que la evite en el futuro. Por muy ambicioso que suena, creo que es posible lograr descubrir qué nos enfada, qué nos hace feliz, y cómo lograr la paz, ya que todo se expresa a través de las palabras. Por esto me interesa la semiología ya que es una herramienta eficaz para este fin. Además, es una teoría, una filosofía aplicada de la literatura, y esto

siempre deja abierta la puerta a nuevos descubrimientos e ideas. Y esto me da la esperanza de que no sea imposible mi visión.

Aquí, el tema de examen será lo humano a través de una metodología semiológica para contestar lo siguiente:

1. ¿Cómo usa Ana María Matute el lenguaje para retratar el lado más oscuro de la humanidad? ¿Intenta ratificar, explicar lo que ella vio y vivió?
2. ¿Hasta qué punto son sus historias un reflejo de su historia personal?

Al iniciarse la Guerra Civil, (1936-1939) Ana María Matute tenía nueve años, y doce cuando acabó: una etapa crucial en la formación y crecimiento emocional e intelectual en un niño. Veremos cómo, a través de sus libros, intentó asimilar su infancia brutalmente arrancada, como Ana María Matute suele decir, al ser testigo de atrocidades.

Con la intención de seguir el desarrollo de Ana María Matute como escritora y como persona, he elegido su primera obra: Pequeño teatro. La escribió a los 17 años en 1944, pero no fue publicado hasta 1954. Había vivido la guerra civil y había soportado hasta entonces cinco años de posguerra. Esta (entonces) joven, sensible e imaginativa, en su particular estilo transmite en esta obra todo el enfado, las incomprendiones, y los amores que cualquier joven de su época pudo sentir. Puede que su juventud dé más vitalidad y fuerza a su obra, que, de hecho, es muy inmediata.

I. ASPECTOS HISTÓRICOS

Para que podamos situarnos en la época de Ana María Matute y antes de leer su obra, debemos tener en mente que Europa había salido de una guerra mundial, (1914-1918) y al terminar la guerra civil española, (1936-1939) entró en la segunda guerra mundial, (1939-1945). También quisiera tener en cuenta el aparente hecho, en mi opinión, que la literatura inglesa de la época de Virginia Woolf tiende a coincidir con algunos autores de su grupo en tener un hilo de irritación. Esta observación se hace más interesante al encontrarlo también en Ana María Matute y Pequeño teatro. El efecto de la guerra en los artistas, gente particularmente sensible, iba a acabar en un suicidio para Virginia Woolf, y en una depresión para Ana María Matute quien, sin embargo, ha logrado superarlo gracias a su talante imaginativo y a refugiarse en sus mundos fantásticos.

I.1. ANA MARÍA MATUTE: UNA NIÑA DE GUERRA; BREVE BIOGRAFÍA¹

A falta de fuentes autobiográficas o biográficas, (salvo la biografía de Marie-Lise Gazarian-Gautier, Ana María Matute: la voz de silencio, publicado en 1997, que es en forma de entrevista y el breve estudio de Alicia Redondo Goicoechea, Ana María Matute, 1926-, publicado en 2002) he encontrado detalles de la vida de Ana María Matute en varias entrevistas encontradas en artículos conseguidos a través del Internet; casi todos coinciden y repiten las mismas cosas y datos. Se sabe que Ana María Matute Ausejo nació en Barcelona, el 26 de julio en 1926 en el seno de una familia burguesa, dueños de una fábrica de paraguas. Su padre era catalán que viajaba mucho debido a su negocio, y sus viajes resultaban ser el fruto de historias que él contaba a su vuelta a la pequeña Ana María Matute. Se dice que la relación entre Ana María Matute y su padre era buena, y que le inculcó el hábito de leer desde muy pequeña gracias a su biblioteca inmensa. Sus viajes fascinaban a Ana María Matute, y quizás en estos reencuentros con su padre, (que pareció ser el único que le comprendía) creció su imaginación al imaginarse los lugares. En uno de sus viajes, le trajo a Ana María Matute un muñeco negro a que le pone el nombre ‘Gorogó’ que aparecerá más tarde en Primera memoria, (IV.3:ix).

Su madre, de origen castellano, era una mujer seca y poco afectuosa con sus hijos. Ana María Matute, una niña sensible que sentía marcadamente esta ausencia de amor, creció pensando que su madre no la quería. Hasta su boda, cuando su madre le entregó todos los cuentos que había escrito e ilustrado de niña, Ana María Matute no se dio cuenta que la había entendido mal y a partir de entonces su relación mejora y Ana María Matute intenta comprenderla. Pero se puede percibir en las entrevistas con Ana María Matute que aún siente un dolor grande de esta ausencia del amor de su madre. Por lo menos esto es lo que yo he encontrado. Quizás por ello se siente pesimista ante el sentimiento del amor, cuando dice que es ‘una equivocación’, (IV.2:vii).

¹ Toda la información y citas de Ana María Matute se encuentran en las entrevistas citadas en la BIBLIOGRAFÍA (IV)

Son cinco hermanos en su familia, dos chicos y tres chicas, de quienes dice que se llevaron bien. A los cinco años, Ana María Matute escribe e ilustra su primer cuento, a los ocho, enferma, y es enviada a Mansilla de la Sierra, Logroño, (donde solían pasar los veranos) con sus abuelos para recuperarse y a los diez años, escribe ‘Shibyl’, una revista con ilustraciones.

Cuando tiene nueve años, estalla la guerra civil que interrumpe y irreparablemente rompe el mundo idílico y protegido de la infancia de Ana María Matute. Aunque sea larga la cita que sigue, creo que es importante para situarnos en el mundo y la vida de Ana María Matute para entender mejor lo que le marcó para siempre:

‘...vivía completamente como en una campanita de cristal con mis hermanos, el mundo era inamovible al parecer, seguro, y se derrumbó. Aquellos niños que no salían a la calle si no era con la niñera o con los papás, de repente se vieron teniendo que hacer las colas para comprar el pan, porque estaba todo racionado. Había bombardeos, había muerte, vi el primer muerto de mi vida, pero un muerto “matado”. Eso fue para mí tremendo, pero además me descubrió el mundo, me abrió los ojos, y esos ojos ya no se pudieron cerrar. Después vino la posguerra, que fue de represión; crecí en un desierto espiritual donde todo estaba prohibido. Pero eso nos dio rebeldía, deseos de hablar, de decir, de explicar. Cuando terminó eso, empezó una España mucho mejor, hay libertad. Hay que haber pasado de niña y adolescente por una guerra y por una posguerra tan cruel para poder apreciar las cosas buenas y no solamente detenerse en las malas.’, (IV.3:x).

Tiene doce cuando acaba la guerra, una edad en que dice jamás ha pasado. Ana María Matute no fue a la universidad; era autodidáctica. A las veintiséis, 1952, se casa con Eugenio de Goicoechea y tienen un hijo en 1954, Juan Pablo. Sin embargo, el matrimonio no dura, y se separan en 1963 - cosa rara en aquellos tiempos. Como era costumbre entonces, y dado que era Ana María Matute quien había pedido la separación (muy atrevida por su parte y escandalosa en su época) Eugenio se queda con el hijo. Aunque en aquellas situaciones, afirma, el padre suele conceder que los hijos se quedan con la madre, Eugenio decidió quedarse con Juan Pablo. Era una época muy dura para Ana María Matute al verse separada de su hijo, pero dice en una entrevista que por lo menos su suegra le dejaba visitar a su hijo los fines de semana, (IV.2:iii). Se va a América, vuelve, y sigue escribiendo. Sin embargo, después de publicar El aprendiz en 1972 cae en una profunda depresión, que afecta a su obra para unos quince años (IV.2:iii). Vuelve en 1983 con Sólo un pie descalzo que gana el Premio Nacional de Literatura Infantil, y se anima a seguir escribiendo hasta hoy día. Sus obras suelen tener como protagonistas a niños, adolescentes, los humildes y los marginados, y no parece haber seguido ningún estilo particular de su generación. Sus historias realistas suelen estar llenas de aislamiento, sufrimiento e incompreensión, y también de fantasía.

1.2. OBRA REALISTA (NOVELA)

A los diecisiete, escribe Pequeño teatro, que fue comprado por Ignacio Agustí, director de Destino, por tres mil pesetas, (IV.3:ix). Sin embargo, no fue la primera en publicarse, ya que salió al mercado en 1954, y ganó el Premio Planeta. La primera en

publicarse fue Los Abel, en 1948, (semifinalista para el premio Nadal de 1947). Luciérnagas, 1949, también semifinalista para el Premio Nadal pero la censura impide que se publique, así que lo reedita y sale bajo el título En esta tierra en 1955. Sin embargo, a Ana María Matute nunca le gustó esta edición, y mucho después de la muerte de Franco, Luciérnagas vuelve a su formato original recuperado y se publica en 1993, y Ana María Matute desautoriza En esta tierra. Si Luciérnagas (o En esta tierra) es una historia situada en la guerra civil, Los hijos muertos, 1958, es una historia situada después de la guerra. Luciérnagas, y Los hijos muertos, (Premios de la Crítica 1958 y Nacional de Literatura, 1959) muestran el antes y después de la posguerra. En 1953 publica Fiesta al Noreste, (premio Café Gijón 1952). Luego sigue una trilogía, titulado Los mercaderes: Primera memoria, 1960 (premio Nadal 1959), y considerado como su mejor obra hasta ahora; Los soldados lloran de noche, 1964, (premio Fastenrath de la Real Academia 1969), y La trampa, 1969, (IV.3:ix; IV.3:x; Redondo Goicoechea, 2002:88).²

Le fue concedido el asiento ‘K’ en la Real Academia de la Lengua Española en 1996, y lee su discurso en 1998, dos años después del fallecimiento de Carmen Conde, es la tercera mujer que ha conseguido un asiento en la Real Academia. Sus libros han sido traducidos a varios idiomas, a unos veinte-trés; los originales de sus cuentos infantiles se encuentran actualmente en la biblioteca de la Universidad de Boston, (IV.3:ix).

I.3 FIGURA LITERARIA

I.3.1 - Infancia en la Preguerra.

A pesar de pasarlo mal debido a su tartamudez, Ana María Matute afirma que su infancia fue positiva y feliz aunque sufría a veces en el sentido moral. Vivía en un ‘mundo de cristal’ privilegiado y protegido. Creció creyendo en hadas, duendes, incluso pensó de haberlos visto. De ahí su afán por la Edad Media, que era una época donde todo el mundo temía y creía la existencia de estos seres mágicos, porque a ella le gusta crear y creer en estos mundos fantásticos. Pero su mundo particular se derrumbó, brutalmente arrasado:

‘...la posguerra fue mala, pero la guerra fue terrible, la violencia fue impresionante. Me sentí estafada, como si me hubieran engañado. Me quedó como un rencor: la vida no era como me la habían contado.’, (Fuente, 2002:130).

Al final de la guerra, dice Ana María Matute: ‘Salí rojo del todo’ (Fuente, 2002:130). Para Ana María Matute, ser rojo, era ser del lado de los débiles aunque afirma que hoy en día no se sabe de qué lado sea ésta, (IV.2:vii). Vivía lo mismo por otros niños y adolescentes de clase burguesa: la guerra les arrancó la venda de los ojos y les arrojó del paraíso, y al mismo tiempo les enseñó el rostro de la injusticia. Una niña sensible como Ana María Matute, jamás ha perdonado a los adultos, quienes aún sigue sin entender y aún le cuesta incorporarse a este mundo. Decidió escribir para vengarse de

² Para el resto de su obra, se puede consultar la BIBLIOGRAFÍA (IV).

los adultos, a quienes culpa de la pérdida de su inocencia, de su isla. La guerra era horrible para Ana María Matute, pero gracias a ello, y a los niños humildes y salvajes del pueblo de Mansilla, encontró material para escribir.

I.3.2 - Vida en el colegio.

Lo peor que Ana María Matute recuerda de las Damas Negras era ‘...reírse de que yo era tartamuda...’, (IV.2:iv) y saber que para las monjas, ‘...ser tartamuda era un pecado que habíamos heredado de Adán y Eva...’, (IV.2:v). Debido a que su tartamudez, (y asegura que era muy tartamuda), atrajo risas de sus compañeras de clase, las monjas, incluso de su propia familia, le hizo cada vez más introvertida, tímida, y temerosa.

Siendo incapaz de comunicarse verbalmente, se quedó siempre la última en responder, y por ello fue castigada. Al contrario a la mayoría de niños, deseaba que le encerrara en el cuarto oscuro, porque allí nos cuenta, ‘...me gustaba el cuarto oscuro, porque me lo pasaba muy bien...’, (IV.2:iv). Era donde descubrió la magia, la luz en la oscuridad, cuando un día un terrón de azúcar se deshizo entre sus dedos y asegura que vio una luz azul. Lo que empezó a hacer era inventar, escribir.

Su tartamudez le aisló de los otros niños, y le hizo sentir que no encajaba en este mundo. Decidió inventarse su propio mundo, al cual se retiraba cada vez más, con sus propias reglas; un mundo donde ella fue la dueña y así empezó a inventar historias. De pequeña como ahora le gustaban los cuentos románticos y sentimentales, sobre todo, Hans Christian Andersen. La literatura para Ana María Matute fue su ventana a la libertad, su salvación:

‘...encontré al gran amigo Andersen y todo cambió, me refugié en la literatura...’, (IV.2:v).

La imaginación, dice Ana María Matute, es lo mejor que tenemos, y su imaginación en particular se lo deba a una infancia donde leía mucho, veía los personajes y lo imaginaba todo

I.3.3 - Los amigos.

De niña, Ana María Matute se consideró mitad niña, mitad niño. Jugaba más con los niños que con las niñas porque la aceptaban más. Si la razón de que las niñas no la aceptaban tan fácilmente fuera debido a su tartamudez, Ana María Matute no lo dice. Aunque creo que podría ser no sólo debido a su tartamudez y consecuente aislamiento y timidez, sino que sus mundos imaginados, su carácter e sus ideales eran distintos a los de las niñas de entonces:

‘...las niñas no eran como ahora, las de mi estrato social eran espantosas, horribles, mujeres recortadas a tijera. Las madres eran imbéciles, pero las niñas imbécil supremo, porque encima eran ignorantes...’, (IV.2:vii).

Se puede ver en sus libros el desprecio que Ana María Matute siente hacia sus coetáneos y la injusticia que sentía por ser excluida evidentemente. Sobre todo estas niñas

de lazos burgueses de cabeza hueca que sólo pensaban en hacer una buena boda que se pueden ver reflejadas con todo sentimiento de venganza en Pequeño teatro, y hasta se puede ver a Ana María Matute reflejada en Zazu y en otra ocasión, en la inocencia de Ilé (dos protagonistas de Pequeño teatro). Pero además, estas niñas que no la aceptaron habrían sido de la opinión de que ‘...eso de que yo escribiera era una cosa rarísima...’ (IV.2:vii), y afirma que se vengó de ellas en sus libros. Sin embargo, confiesa Ana María Matute que siempre echó en falta una amiga, cosa que duró hasta tener unos veinte años.

Era una época donde los niños no tenían tanto contacto con los adultos, salvo que fuera la niñera o la cocinera, y quizás por esta falta de comunicación, Ana María Matute no logró entender los adultos: ‘Con las personas mayores no me entendía...’, (IV.2:i). De hecho, le es más fácil entender un duende que a la gente normal, quien, afirma: ‘Lo triste es que me he encontrado siempre con gente normal entre comillas...’ (IV.2:iv). De esto, nos da a entender que su mundo ficticio es más real, más sincero o normal que la mayoría de la gente. Y quizás ellos son los raros, (como dice Ilé de los demás que le toman por el loco del pueblo en Pequeño teatro) y no ella.

Ana María Matute cree que los adultos están empeñados en hacer del mundo una farsa y deja bien claro en varias entrevistas que nunca se fió de los adultos. Dice que los niños son fuertes, aguantan miedos o dolores, porque, como no se entienden con los adultos, prefieren no decir nada: ‘...los niños no cuentan las cosas...’, (IV.2:vii). Si el niño es un ser solitario, como ha sido Ana María Matute, es porque los adultos no entran en su mundo, no pueden porque no saben cómo:

‘...el niño no es un proyecto del hombre, sino que el hombre es lo que queda de un niño, que es un mundo total y cerrado y redondo, y ahí no entra nadie más que su fantasía y otros niños. Los adultos no entran, y por eso es un ser solitario; no porque no pueda expresarse, que lo hace perfectamente con los suyos...Hay gente que, aunque no lo parezca, no es niño nunca, y eso se nota después...’, (IV.2:vii).

Cuando Ana María Matute dice que se ha quedado a los doce, no es porque es tonta, o inmadura, sino porque mantiene esta habilidad para jugar, inventar y crear, cosa que los adultos no hacen. Y sólo los otros niños que saben sus reglas y mundos, puede compartirlos. Por esto los niños, entre ellos mismos, no son seres solitarios porque se comunican perfectamente, pero los adultos no pueden entrar porque son mundos cerrados y así se queda el niño solo. Creo que Eskarne en Pequeño teatro podría ser alguien que nunca haya sido niña en este sentido que dice Ana María Matute.

Ana María Matute admiraba mucho más un niño del pueblo de Mansilla que uno de la ciudad.; le impresionó mucho ver cómo los niños pescaron con las manos. Para Ana María Matute, Mansilla era ‘el paraíso’ (IV.2:vii), era el terreno medio entre Madrid y Barcelona, donde ni era la madrileña ni la catalana, simplemente una niña.

I.3.4 - El síndrome de Peter Pan.

Aunque a veces la idea que uno tenga acerca de Ana María Matute es que es una mujer ñoña, tonta en el sentido de inmadura, puede ser debido a sus reiterados comentarios en los que dice que no ha pasado los doce años. Sin embargo, la autora ha

enfaticado igualmente que no es por ser inmadura, sino por poseer una imaginación que dice es a veces ‘...una maldición que se paga tan cara como la inocencia...’, (IV.2:i), y que es tan fuerte como la de una niña de doce años, y no como un adulto que quizás haya perdido esta habilidad. Allí la diferencia que hay que corregir.

Su mundo es a la vez real e irreal, una mezcla de fantasía y vida diaria. Se considera como otra Alicia en A través del espejo, (la continuación de Alicia en el país de las maravillas). El otro mundo que se ofrece es a la vez igual y distinto al suyo:

‘...aunque a veces el espejo se haya roto, con... A través del espejo descubrí que mi mundo estaba al otro lado...las cosas no se atraviesen o se atraviesen; la imaginación es la que nos conduce.’, (IV.2:ii).

La infancia es una época muy importante en la formación de una persona, y Ana María Matute afirma que la infancia marca de forma radical tanto el carácter como ‘también en el aspecto literario’ (IV.2:ii). Hay algo en Ana María Matute, pienso, que es parecido al síndrome Peter Pan: no quiere crecer. No le importa envejecer, pero interiormente, sigue siendo, sigue queriendo ser, una niña. Ni siquiera las cosas tremendas que haya visto, como muertos, le haya hecho perder esta inocencia, o fuerza más bien, de su imaginación. Dice que el abandono de la infancia sucede repentinamente y sin saber realmente cómo ni cuándo sucedió. Sin embargo, a veces ella contradice esta idea diciendo que es un hecho que sucede a todo el mundo, pero luego en otra ocasión dice que sucede a algunos y a otros no. Por su parte, dice que ‘...hay viejos como yo que no la han abandonado nunca...’, (IV.2:ii).

Es algo pesimista a pesar de este eterno estado interior de doce años. Dice que siempre tiene alguna decepción o que le ocurre algo que no espera y estas decepciones le muestra que no ha crecido (o sea, que no ha aprendido):

‘...nunca creceré...por dentro todavía tengo aquella niña de doce años a la que le pegaba unas enormes tortas: morales, claro.’, (IV.2:iii).

Las bofetadas morales dice que enriquecen y ‘...te abre los ojos y te enseña a vivir...’, (V:viii). Para Ana María Matute, es importante sufrir en este sentido (no de manera masoquista) para entender la vida y seguir adelante. La infancia, que para Ana María Matute es la parte más larga e importante de la vida, fue en su conjunto positivo aunque sufrió mucho. Claro está que pasó por una guerra y posguerra, y esto le marcó por toda la vida. A pesar de ello, sin embargo, dice que ‘No soy tonta, pero no me creo la maldad...’, (IV.2:vii). No obstante, a pesar de no creer en la maldad, sí dice que ‘...un niño siempre lleva dentro la violencia...’, (IV.2:vii) y la crueldad evidente en sus libros lo deba a que lo ha vivido ‘muy de cerca’, (IV.2:iv), además de hablar de:

‘...esa crueldad, ese egoísmo, esa maldad contra cantidad de gente que no tiene voz para expresarse, para defenderse, eso me exaspera...’, (IV.2:iv).

Creo que aquí hay algo en que se contradice - no sé cómo ve la maldad. Porque aunque ella sigue creyendo en un mundo perfecto, uno creado por ella misma, no puede negar que no existe la maldad, cuando dice que ve la violencia, ve la maldad y es justo esto lo que más destaca en sus libros.

No es que esté loca, ni sea tonta. Sólo que para Ana María Matute la literatura, escribir, y la vida es todo uno, no es capaz de separarlo. O quizás no quiere. Como tampoco quiere crecer – interiormente, claro – porque la vejez no le importa y hasta le

gusta, ya que al parecer la gente se muestra más cariñosa con ella, le da más mimos. Ya mayor, y con varias operaciones, no le disgusta el hecho de envejecer. De hecho dice que ahora:

‘...quizá me tratan incluso con más cariño, lo cual me parece muy bien porque siempre he querido que me quieran, que me cuiden y me mimen, y no siempre lo he conseguido.’, (IV.2:iii).

Ana María Matute es todavía una niña con ansias de que alguien le quiera.

I.3.5 - El afán por escribir.

Su ‘rareza’ se resume en el hecho de que tartamudeaba, pues no podía comunicarse con toda facilidad ni hacerse amigas de las demás; y el hecho de escribir, cosa que era muy rara para una niña, aunque lo aceptaba su familia. Su familia respondió bien a su afán para escribir: ‘Todos veían que yo escribiera tan normal como que otra hermana acostara a sus muñecas...’, (IV.2:i). Su público entonces era su hermano pequeño, José Luis y sus padres se ‘asombraban’, (IV.2:i).

Me da la impresión que Ana María Matute le gustaría que el público le considerara como un ser prodigioso, con tanto repetir la palabra ‘rara’, ‘rarita’: ‘Siempre he sido una rarita y creo que, hasta cierto punto, lo sigo siendo’, (IV.2:iv) o con el hecho de decir frases como: ‘el asombro’ de sus padres. Que, al no ser como las demás niñas – usa su rareza no solo en el sentido de ser tartamuda y por sus hábitos de escribir, sino también por ser alguien rara en el sentido creativo, superior a las niñas tontas de su edad. Niega ser un prodigio por haber empezado pronto a escribir y a la vez dice que tampoco era una niña ‘...como las que yo trataba. Eso, seguro...’, (IV.2:i).

Quizás quiere imaginarse como una protagonista de su propio cuento cuando se describe como: ‘...introvertida y muy particular como se ve en los cuentos...’, (IV.2:i). Ya se saben que escribió su primer cuento a los cinco años, que tampoco es indicador de un futuro brillante, pero aquí Ana María Matute se reafirma su vocación por la temprana edad en que ocurrió: ‘he protestado, desde niña’, (IV.3:viii).

Escribir para Ana María Matute es una forma de ser y estar en el mundo. Desde pequeña pensaba que escribiría para vengarse de ‘las personas mayores que nos amargan la vida’, (IV.3:viii). Siempre ha tenido el mismo carácter de joven como de mayor:

‘...una mujer inconformista y, en mis épocas, rebelde. Ahora la rebeldía me da mucha pereza...’, (IV.2:iv).

I.3.6 - Los estilos literarios.

Ana María Matute no ha pertenecido a ningún movimiento literario en particular y por tanto es imposible intentar encasillarle. Según sus propias palabras, ha sido un ‘francotirador’, (IV.2:iv), y así ha sido libre de escribir lo que le daba la gana, y no ser una influencia sobre otros. Sus libros son realistas, con elementos de magia ‘y muy crueles. La imaginación y la fantasía viven tanto en ellos como en mí’, (IV.2:ii).

Es muy individualista, tanto que ha sido difícil asignarla un espacio en la historia de la crítica literaria, aunque se le suele encontrar bajo el titular de ‘*la generación del*

medio siglo'. Entonces había una tendencia hacia el realismo social, existía la escuela de Barcelona, pero Ana María Matute no pertenecía a ninguno de estos grupos:

‘...yo no, siempre he sido una francotiradora, siempre he sido la rarita...’, (IV.3:x).

Esta postura de Ana María Matute le ha dado la satisfacción de no ‘...haber claudicado nunca ante nada ni ante nadie, ni ante usos, costumbres, políticas y regímenes...’, (IV.2:iv). Le ha dado una libertad tener un estilo particular que ha sido difícil imitar. Su estilo es individualista, por tanto ha podido producir una variedad de narraciones, tanto realistas como fantásticas, tanto como para niños como para adultos. Si el tema no le sale de forma natural, no escribe: ‘...si no sale de mí misma escribir algo, lo que sea, no lo hago’, (IV.3:x).

Lo único que ha escrito que sea autobiográfico ha sido El Río, una colección de recuerdos de su infancia en La Rioja. Prefiere imaginar e inventar mundos que escribir sobre ella misma, (hecho que discrepo). Insiste que no hay nada de ella en sus libros ya que dice que:

‘Prefiero inventar, prefiero investigar el ser humano antes de ponerme yo en el centro...’, (IV.2:iii).

Ana María Matute se describe como una persona a quien es difícil hacer que se enfade, que no sabe odiar, ni sabe que es la maldad. Puede que sea esta ingenuidad lo que le salva de su pesimismo. Sin embargo, estos sentimientos sí están presentes en sus primeras obras, y nos preguntamos si los libros no eran una forma de ventilarse de sus enfados.

Quizás no es alguien que se enfada con facilidad, pero sí es alguien que protesta. Escribir para Ana María Matute es ‘...comunicar, para preguntar, para protestar, para reírme y para colaborar con el lector...’, (IV.3:x). Es una necesidad de ‘protestar por algo, y luego...darle una forma literaria’, (IV.3:x), y también es protestar contra el abuso del débil en cualquiera de sus contextos lo que le empuja a escribir. La falta de comprensión y comunicación que dice que aumenta cada día también le incita a crear. Sus fuentes creativas son varios, pero en particular son:

‘...el odio entre hermanos, el caínismo, que está en todos mis libros, que no sé si vendrá de la guerra civil. Creo que la revelación mayor fueron esos veranos en la finca de mi madre en Mansilla y el contacto con estos niños, y luego el choque brutal de la guerra...’, (IV.2:vii).

Está fascinada por la Edad Media y por la fantasía clásica donde existen duendes, hadas y por una época en que les creyeron reales. No dudaría en imaginarse como un caballero – o todos a la vez - de la mesa redonda de Arturo en busca del Santo Grial. Afirma que todos vamos en busca de algo, de un Camelote o un Santo Grial, o sea, un sueño, algo mejor. Este tema aparece en sus obras reiteradamente, como, por ejemplo, la huída, el sufrimiento o la muerte misma. Sin embargo, parece una manera psicológica de tratar a la muerte, ya que dice ser muy miedosa y de tener miedo a la muerte. No puede comprender que todo se acabe: ‘...nuestros sueños y deseos deben ir a alguna parte, porque si no es como si no hubiéramos vivido...’, (IV.2:v).

Sus libros ‘...se resumen en una pregunta o en una duda...’, (IV.3:viii) y sus personajes suelen perder su inocencia, donde saltan de la isla o se hunden en un abismo, como sucede en Pequeño teatro. Ana María Matute dice que esto es ‘...la isla. Perder la

isla...’, (V:iii). La isla representa para Ana María Matute la infancia. Para Ana María Matute el paraíso era su infancia, y perder la isla es pasar el umbral de Alicia: es perder la infancia y pasar a ser un adulto, con todas sus responsabilidades. Esta pérdida de la inocencia es el despertar y darse cuenta que todo ha cambiado; algo ha hecho que las cosas cambien, y ya no hay marcha atrás (como los sentimientos de Zazu por Marco en Pequeño teatro). Es darse cuenta que:

‘...hay algo que se ha acabado para siempre, y empieza otra que no te acaba de gustar...La pérdida de la inocencia es inevitable...A todo el mundo que ha sido niño, porque yo conozco personas que no han sido niños nunca...’, (IV.2:iii).

Esto, pues, es un ejemplo de contradicción: Ana María Matute acaba de contradecir lo que dijo bajo el apartado de ‘El síndrome de Peter Pan’, en la página 16, de que no ha abandonado la infancia. Para Ana María Matute, esta ‘pérdida de inocencia’ sucedió a los dieciocho, empezando a perderlo a los dieciséis, diecisiete, ‘con pequeñas pérdidas, claro’, (IV.2:iii) Dirá desilusiones y es una interesante fecha, ya que era a los diecisiete cuando escribió Pequeño teatro, una obra de fuertes emociones, resistencias emocionales, luchas internas, odios y rencores. Dice que la vida es perder cosas, y admite que echa de menos la inocencia, pero dice que si no se va perdiendo:

‘...te puedes convertir en un pequeño monstruo. Va con la vida, aunque algunos seamos más reacios a incorporarnos al mundo...me cuesta mucho incorporarme al mundo. Muchísimo...’, (IV.2:iii).

Lo que crea buenas obras, opina Ana María Matute, es el sentimiento, y los sentimientos son algo que no ha cambiado: el odio, el amor, el ansia de poder, la envidia (IV.3:viii). Ana María Matute fue capaz de escribir Pequeño teatro a tan temprana edad porque había leído a Shakespeare, Cervantes, Dostoievski, los clásicos griegos, y más tarde ‘...la vida me las enseñaría mejor, a bofetada limpia...’, (IV.3:viii). Por esto no entiende porqué la gente se asombraba tanto y dice: ‘...“¿pero cómo una niña...tiene ese desengaño de la vida, ese escepticismo ante el ser humano?”...’, (IV.3:viii).

Ana María Matute cree que el amor es siempre una equivocación ya que siempre es problemático aunque es maravillosa. Nos explica que:

‘Todos los grandes sentimientos son una equivocación, pero es lo que nos hace humanos; vivan las equivocaciones de ese tipo: enamorarse, amar, tener hijos, todo aquello que conlleva sentimiento y nos complica la vida...La vida es también una gran equivocación maravillosa...una equivocación muy maja, no sé qué es aburrirse...’, (IV.2:vii).

Ana María Matute sigue siendo tímida, miedosa, aún con un particular afán por contar historias, y una imaginación inagotable. Tiene un sentido de humor rápido y sarcástico: ‘El que no se sabe reírse de sí mismo va dado...’, (IV.2:iv).

‘Estaré muerta’, (IV.3:x) dice, cuando para de escribir y solo entiende este mundo cruzando el umbral del espejo de Alicia una y otra vez. Le cuesta mucho incorporarse en este mundo, donde Ana María Matute no está ‘...nada orgullosa de pertenecer al género humano...’, (IV.3:viii). Su literatura, su imaginación y su vida son inseparables. Ana María Matute es una especie de nómada:

‘Yo soy una desarraigada nata. Yo voy conmigo a todas partes. Mi mundo soy yo, mis sueños...’, (IV.2:iii).

Son parte de un único ser que es Ana María Matute. La rara, por no ser como los demás, por ser tartamuda, su aislamiento fue su portal a su libertad y a mundos nuevos. Y gracias a ello, a su sufrimiento, tenemos mundos tan variados, realistas como fantásticos y todo un estudio del ser humano observado. Quisiera añadir, que algo de Ana María Matute, de lo que aquí se ve de su vida, se encuentra en sus libros. Esto lo veremos a continuación.

I.4 ANA MARÍA MATUTE Y LOS CRÍTICOS LITERARIOS

I.4.1 - La posguerra y la literatura española.

Los críticos y estudios sobre la figura y obra de Ana María Matute son frecuentes, aunque muy a menudo breves que además forman parte de un estudio global de la historia y crítica de la literatura y por tanto son necesariamente breves. Brown *et al.* habla acerca los movimientos y la situación histórica, pero escasamente menciona a Ana María Matute, igual a Canavaggio *et al.*, (quien no nos aporta mucho más que los otros) y junto con Ynduráin³ se mantiene más en el tratado general de los movimientos literarios. Sin embargo, Villanueva⁴ trata más a la autora directamente, pero quien destaca entre todos por su extensa dedicación a la obra de Ana María Matute es la compilación de Pedraza Jiménez *et al.*, por lo que he podido verificar hasta ahora, quien dedica unas trece páginas a la autora y su obra enteramente, mientras los demás quizás una página como mucho. Era un alivio encontrarme con Pedraza Jiménez *et al.*, ya que solo me encontraba con críticas generales. No obstante, estos críticos son de interés acerca de la literatura de la época de Ana María Matute, y aunque frecuentemente coinciden en los hechos históricos, no siempre opinan lo mismo sobre Ana María Matute ni tampoco en cómo clasificarla, cosa que veremos más adelante. Para que podamos adentrarnos en el mundo de Ana María Matute, pensé que primero debemos enterarnos del mundo y movimientos literarios según la época, empezando con la década de los 1940 hasta hoy en día. A continuación se podría estudiar la obra de Ana María Matute en relación a esto y luego empezar el análisis de Pequeño teatro.

I.4.2 - Década de 1940-1950.

El ambiente posguerra era una de doctrinarismo, banalidad y hostilidad y existía una censura estricta que controlaba todos los medios de comunicación. La censura no sólo controlaba lo que los escritores españoles crearon, sino también todo acceso al exterior:

³ Rico, F. *et al.*, (1980). Historia y la crítica de la literatura española: VIII; Ynduráin, D. Época contemporánea: 1939-1980. Barcelona: Crítica.

⁴ Diez Borque, J.M. *et al.*. (1987). Historia de la literatura española 6/1: El siglo XX, del '98 a la Guerra Civil. Barcelona: Ariel.

los movimientos literarios y la producción literaria extranjera. Así, sus influencias eran muy reducidas.

Brown *et al.*, (Brown *et al.*, 1987:234) se refiere a la censura estricta que se estableció después de la guerra, dificultando así el acceso a los libros del extranjero y por lo cual, cualquier influencia desde el exterior. Pero esto no impedía que entrara o que se filtrara alguna obra y la censura no implicaba una prohibición de autores extranjero; sólo implicaba un obstáculo. Cuáles eran estas obras, no lo sé pero creo que sería importante averiguarlo, o por lo menos probar la existencia de autores por ejemplo como Virginia Woolf, D.H. Lawrence, o H.G. Wells, etcétera, en España y si estuvieron al alcance de la mano y los ojos de Ana María Matute, por si hubo alguna influencia en ella que se pudiera analizar para el posible estudio entre Ana María Matute y Virginia Woolf. Volviendo al tema presente, Brown *et al.* también corrobora la vivencia de Ana María Matute cuando dice que los años de posguerra eran malos. Sin embargo, Brown *et al.* los compara con la misma contienda, mientras Ana María Matute atestigua que aunque la ‘...posguerra era mala, la guerra fue horrible...’, (Fuente, 2002:130).

Según Brown *et al.*, los años siguientes a la guerra civil fueron pésimos en cuanto a la creatividad literaria española. Brown *et al.* considera los cuarenta como ‘flojos’. Pero Ynduráin nos deja saber que en 1940 y 1941 había ‘...cierta abundancia de títulos y una relativa diversidad temática...’, (Ynduráin, 1980:325, *ápu*d Rico *et al.*) y los autores que son mencionados son María Salaverría, Ricardo León, y Concha Espina entre otros. Más adelante encontramos que ‘...1944 fue año novelístico bastante aceptable...’, (Ynduráin, 1980:325, *ápu*d Rico *et al.*) ya con La familia de Pascual Duarte de Cela se lanzó, se piensa, la nueva ola de novela española, junto con las obras de Azorín y otros. Parece que los años cuarenta suscitan discrepancias entre críticos.

Brown *et al.* reitera que los cuarenta fue una época ‘de calidad notoriamente baja’, (Brown *et al.*, 1987:237), y añade que los lectores buscaban en la novela un ‘...inconsciente afán de zafarse de una realidad tan dura como la que se vivió a nivel colectivo (el auge de las traducciones ingleses, la renovada afición al humor o las reediciones de Galdós son un triple testimonio de esto)...’, (Brown *et al.*, 1987:237).

Es interesante notar la mención de Brown *et al.* acerca las traducciones ingleses – me gustaría saber cuáles eran. Quizás algo nos puede decir Ynduráin cuando nos aporta un dato importante acerca los editores de los cuarenta:

‘...se dedicaba casi exclusivamente a publicar traducciones de novelas anglosajonas o asimilables (es la boga de Baring, Somerset Maugham, Bromfield o Lajos Zilhaly)...’, (Ynduráin, 1980:327, *ápu*d Rico *et al.*).

Es de interés saber que en aquellos años si tenían acceso los españoles a las obras anglosajonas del momento. Este refuerza cada vez más mi deseo de comparar la obra de Ana María Matute con Virginia Woolf. Sigue diciendo Brown *et al.*, que aunque esto fuera lo que buscaron los lectores, la novela para los escritores era:

‘...el género interpretativo más idóneo...como imagen del presente o como recuerdo del pasado. Este primer aspecto tuvo poca importancia: sintomáticamente, casi todas las narraciones dedicadas a la guerra civil se refirieron a los padecimientos...sufridos por personajes muy poco heroicos en la retaguardia republicana,

y fueron realmente muy escasas las novelas que exaltaron directamente las razones del combate o su propia existencia...’, (Brown *et al.*, 1987:237-8).

Creo que los escritores, lejos de huir de la realidad que les rodeaba y en su recién pasado, indagaban en sus recuerdos para construir novelas que reflejaban la sociedad en que vivían, con aspectos que reflejaban el horror vivido en la guerra. Las novelas humorísticas, de actitud conformista, intentan evitar una confrontación directa con la situación política de entonces aunque a través del humor de algunos, se hace evidente ‘...los mecanismos sociales represivos que coartan la libertad del individuo, y esto conlleva una crítica implícita...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:156).

Brown *et al.*, opina que, debido a la muerte de varios escritores de la generación del ’27, los escritores sobrevivientes que vivían en un ambiente que era:

‘...tenso y generalmente hostil, preocupados por cuanto les rodeaba, tenían que empezar de nuevo entre vacilaciones bajo la atenta mirada de una censura todopoderosa. Los años cuarenta fueron, como era de presumir, años muy flojos para la literatura española...’, (Brown *et al.*, 1987:235).

Si son flojos porque escasean autores de cierto nivel intelectual como los del ’27, pues se puede comprender. Pero no estoy de acuerdo si refiere a que los cuarenta produjeron material flojo. Había pocos, pero había buenos también, añadiendo a los autores mencionados antes por Ynduráin, había Carmen Laforet y Nada, (un libro excelente y el primer ganador del premio Nadal, 1944). Ana María Matute escribió Pequeño teatro en 1944, Los Abel en 1948 y Luciérnagas en 1949, aunque el primero y tercero no fueron publicados en las fechas dadas. Son libros, incluyendo Nada, de gran fuerza vital, de sentimientos a flor de piel. Puede que sea debido a la opinión crítica como la de Brown *et al.* que sea razón el por qué el valor de estos libros ha sido en su mayoría, ignorados, a pesar de haber ganado premios, o haber llegado a los semifinales de premios. Puede que la muerte de autores de la generación del ’27 influyera en el éxito de la literatura de los cuarenta. Las guerras mundiales llevaron muchos jóvenes prominentes y prometedores para el futuro de Inglaterra. Puede que lo mismo sucediera con la guerra civil española. Muchos escritores en potencia quizás murieron luchando. Parece ser, de todas formas, que la literatura es más individualista a partir de las cuarenta, dentro de lo que la comercialización permite, claro.

‘Los intentos de presentar como un conjunto la novela del siglo XX no hacen sino poner de manifiesto la ruptura que se ha producido entre 1936 y 1939...’, (Ynduráin, 1980:319, ápod Rico *et al.*).

Creo que es de interés lo citado como explicación de la dificultad que los críticos encontraban a la hora de encajar o categorizar algunos autores y obras, y en nuestro caso, a Ana María Matute:

‘El caso es que la novela se ordena de acuerdo con la teoría de las generaciones...o por fecha de nacimiento de los autores...o por fecha de aparición de las obras...etc...’, (Ynduráin, 1980:319, ápod Rico *et al.*).

Es veraz, en mi opinión, Ynduráin cuando dice que hay que entender la novela en:

‘...la circunstancia social en que nace y respecto a la cual cobra sentido (por ejemplo...la inclusión o exclusión en los estudios generales de novelistas del exilio)...’, (Ynduráin, 1980:320, ápod Rico *et al.*).

I.4.3 - Década de 1950-1960.

No fue hasta el fin de la segunda guerra mundial cuando las relaciones diplomáticas internacionales se re-establecieron y fue permitido el desplazamiento de españoles al extranjero cuando empezó a haber un intercambio de influjos culturales. Los jóvenes en ésta época eran más afortunados, y pudieron, en sus viajes, tener acceso a material literario y cinematográfico que fuera censurado en España, (Villanueva, 1988:276, ápuđ Diez Borque *et al.*).

Brown *et al.* nos sitúa en la época de los años cincuenta con la guerra fría, la exclusión de España de las Naciones Unidas dado a su anticomunismo radical hasta 1950, cuando la decisión de excluir a España fue rectificada. Se podría considerar esta decisión como una estrategia para preparar el terreno para el año siguiente cuando los Estados Unidos negociaba con España para tener bases militares americanas ‘...a cambio de una ayuda económica sustancial...’ (Brown *et al.*, 1987:235). Este acuerdo (firmado en 1951) se puede ver satirizado en Bienvenido Mr Marshal, por José Luis García Berlanga, una alusión al plan Marshall, que era unos acuerdos económicos establecido por los Estados Unidos para ayudar a Europa, pero con intereses de por medio.

En 1955 España ‘...fue admitida incondicionalmente en la Asamblea General...’, (Brown *et al.*, 1987:235). Franco empezó a lanzar el turismo y bajo la imagen de toros y flamenco (ignorando así las culturas y costumbres regionales del resto de España que no fuera Andalucía, prohibiendo también los idiomas regionales) exportó así al mundo el imagen de una España uniformada e unificada y abrió las fronteras. Esto empezó a aumentar la economía y con el influjo de extranjeros cada vez mayor – y de españoles viajando al extranjero también, ‘...la atmósfera dentro de España empezó a cambiar...’, (Brown *et al.*, 1987:235).

El Plan de Desarrollo en 1959 afectó ‘...simultáneamente...el régimen político y madurez en la sociedad...’, (Brown, 1987:235). Ya desde 1955, con el aumento de riqueza económica, los universitarios, y la influencia del turismo, condujo a:

‘...una literatura de realismo social casi siempre de consumo interior, considerablemente importante para quien estudie la historia social de la España de la posguerra...’, (Brown *et al.*, 1987:235).

Dado que el libro de Brown *et al.* data de 1987, corre el riesgo de la proximidad en el tiempo para una perspectiva correcta de los hechos, pero afirma que:

‘...lo que si es seguro es que el periodo de la posguerra en España no ha producido una literatura que ni remotamente pueda compararse a la calidad de las mejores obras de los años veinte y treinta...’, (Brown *et al.*, 1987:236).

Continua afirmando que desde estas fechas, la literatura española ha sido más bien testimonial. No cree que haya habido ningún escritor ni obra que destaca desde entonces, lo que explica la clasificación de esta época por sus tendencias.

Estoy de acuerdo con Brown *et al.* aquí, quien además contradice lo que Villanueva⁵ dice más adelante, y corrobora mi opinión acerca las influencias de la guerra sobre Ana María Matute:

‘...el consciente testimonio de estos escritores, muchos de los cuales eran niños durante la guerra civil, pero que ahora habían llegado a una edad en la que podían denunciar sus consecuencias, fue como una bocanada de aire fresco para las letras españolas...los escritores que contribuyeron a este renacimiento menor de la novela española...sin duda figurarían los nombres como de Ana María Matute...’, (Brown *et al.*, 1987:241).

Brown *et al.* corrobora mi hipótesis de que la guerra sí era una influencia para algunos escritores, y para esta escritora en particular, y aunque ‘...el concepto de la novela como instrumento de protesta...’, (Brown *et al.*, 1987:241), tenga sus límites. La novela de Ana María Matute, como protesta, tenía a la España contemporánea como inspiración como lo tenía muchos otros escritores y por tanto no iba a interesar a todo el mundo (ya que, según nos informa Brown *et al.*, el público quería escaparse de la realidad, no recordarlo). Estas novelas en gran parte, no sólo las de Ana María Matute sino el resto de la generación de los cincuenta y sesenta, como estaba sucediendo en el cine español surrealista, intentaban informar y criticar sobre la sociedad, y así llamar la atención del resto de España.

Esto, si lograban pasar la censura. Estas novelas sustituían a los medios de comunicación que, según Brown *et al.*, ‘...asumió funciones informativas y críticas que en otra sociedad hubieran desempeñado los órganos de información...’, (Brown *et al.*, 1987:242), y porque los medios de comunicación estaban a la plena subordinación del caudillo. Franco, con los No-Do y películas falangistas, proyectaba al pueblo español una imagen de una España unida, con ciertos valores (cristianos), y que la voz del narrador se podía entender como la voz de Franco, el ‘padre’ de España. Estas novelas y películas de ‘protesta’ intentaban mostrar la verdad de la situación en España de entonces:

‘Su urgente sentido del deber como testimonio fidedigno, prácticamente les encadenaba a los procedimientos del realismo objetivo, en una época en que los escritores españoles del exilio y los hispanoamericanos se dedicaban a interesantes experiencias con otras formas literarias...’, (Brown *et al.*, 1987:242).

Sin embargo, no puedo decir que existen hilos políticos ni religiosos en Pequeño teatro. Es puramente social. A partir de 1951, parece ser fecha en que la narrativa española empieza a avanzar, a andar, dejando los comienzos difíciles de la primera década de la posguerra. Los jóvenes, como Ana María Matute, encontrarían menos dificultades a la hora de publicar – no en contra de su mérito – con las ayudas de premios como incentivo, y:

‘...la generación de la guerra o del medio siglo - , no partían ya del cero absoluto, sino de algunas positivas realidades...’, (Ynduráin, 1980:330, ápu^d Rico *et al.*). Y aunque

⁵ ‘motivo directo de preocupación para ellos (lo cual es lógico, pues sólo han vivido el conflicto armado en su infancia o primera juventud) y, al contrario, sus inquietudes se centran ante todo, en la descripción de las particularidades económicas, políticas y sociales de la posguerra’ (Villanueva, 1988:276, ápu^d Diez Borque *et al.*). Ve p36 aquí.

esto sea cierto, no olvidemos que Pequeño teatro se escribió en 1944, fecha en que Destino lo compró, pero sin embargo no fue publicado hasta diez años después, en 1954.

Los cincuenta, afirma Ynduráin, son una época ‘...de auténtico resurgimiento de la novelística de posguerra...’, (Ynduráin, 1980:331, ápod Rico *et al.*). Hay una nueva situación en la literatura, una que sigue hasta los ’70: ‘...una literatura realista, de corte objetivista, atenta a los condicionamientos socio-históricos del individuo...’, (Ynduráin, 1980:331, ápod Rico *et al.*), entre los cuales Ynduráin incluye a Pequeño teatro. También corrobora los mismos influencias para estos escritores que los demás críticos citados: la situación de España, el turismo, el aumento económico etc., (Ynduráin, 1980:332, ápod Rico *et al.*).

Para el estudio de Pequeño teatro, (siempre teniendo en cuenta que fue escrito en 1944) es de interés saber que la tendencia de entonces era que el ‘...espacio y el tiempo suelen concentrarse en un lugar y en una pequeña duración externa...para conseguir una historia no singular sino modélica...’, (Ynduráin, 1980:333, ápod Rico *et al.*). Y acerca de los personajes, nos dice que es:

‘...concebido desde supuestos muy maniqueos, poco analizado en su dimensión psicológica y con una fuerte tendencia a sustituir el protagonista individual por otro colectivo...’, (Ynduráin, 1980:333, ápod Rico *et al.*). Sugiere Ynduráin que el objetivismo fue usado como medio de evitar la censura. También diferencia entre dos ramas del realismo, el neorrealismo (donde coloca Ana María Matute) y el social.

I.4.4 - Década de 1960-1970.

Pedraza Jiménez *et al.* opina que la narrativa de la posguerra tiene tendencias variadas en sus tendencias y que evoluciona según cambia la sociedad que le rodea. Las épocas distintas varían desde ‘la autarquía de los años cuarenta a las primeras medidas liberalizadoras y la aceptación internacional de los cincuenta y el desarrollismo de los sesenta’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:153).

En los sesenta, parece ser que según Brown *et al.*, los novelistas de la novela social se hartaron de ver ningún cambio a pesar de sus críticas a la situación social contemporánea y que ‘...su realismo había limitado su evolución como artistas literarios...’, (Brown *et al.*, 1987:243). Algunos, nos dice, dejaron de escribir, otros temporalmente. Aunque no puedo evitar pensar que si han escrito en este estilo sobre estos asuntos por tanto tiempo será porque necesitaba hacerlo, no sólo como compromiso social, sino porque era el único modo de luchar contra algo que les pareció injusto.

Además, en los sesenta, como Brown *et al.* mismo y otros críticos aquí citados han indicado, la situación económica del país empezó a mejorar gracias al turismo, y esta libertad de viajar cambiará el ambiente dentro del país. Quizás no eran sus libros los que cambiaron (directamente) la nación, sino la vida misma, la historia: el acuerdo Marshall, las fronteras abiertas y el turismo, el aumento de la economía y bien estar de los españoles, el Plan de Desarrollo, etc. Si no tenían nada de que protestar, se desvaneció su inspiración creativa. Puede que sea una explicación. Ana María Matute, en 1971 escribió La torre

vigía, y luego cayó en una depresión de unos diez años. Cada uno reaccionaba a su manera. Dice Brown *et al.* que a partir de 1965:

‘...se ha postulado el abandono de la novela social y han proliferado los experimentos formales, la vuelta al autobiografismo, la ruptura con el tiempo lineal y la presencia de complicados – ya a veces muy banales autoanálisis de la alienación del individuo...’, (Brown *et al.*, 1987:246).

Y Brown *et al.* termina concluyendo que a pesar de ello, aún está esperando un nombre, una obra de peso importante, aunque deja margen por Juan Marsé y Juan Benet y sus últimas obras.

Con los sesenta, llega un cambio para los del medio siglo con Tiempos de silencio (1962) de Martín Santos, el cual marca el comienzo de un estilo nuevo y surge ‘...hacia finales de los sesenta un movimiento antirrealista que se autodenomina metafísico...’, (Ynduráin, 1980:338, *ápu*d Rico *et al.*). Parece ser que después de 1962, ya hay un decaimiento del realismo quizás empezado por Martín Santos, pero el realismo sigue hasta por lo menos los ’70.

Es interesante saber que, aunque Los mercaderes de Ana María Matute es una trilogía, no era el primero: José María Gironella (1917) publicó una trilogía sobre la guerra civil: Los cipreses creen en Dios (1953), Un millón de muertos, (1961) y Ha estallado la paz (1966). Es interesante la cercanía de sus fechas: Primera memoria, 1960, Los soldados lloran de noche, 1964, y La trampa, 1969. La trilogía de Ana María Matute como la de Gironella, también trata de la guerra civil.

La nueva novela empezado con Martín Santos, iba ‘...hacia el formalismo y expresivismo lingüístico que se manifiesta en...una manera poemática...’, (Ynduráin, 1980:347, *ápu*d Rico *et al.*). Creo que Ana María Matute escribió de ‘manera poemática’ ya desde el principio, y que surja ahora en los sesenta o después no creo que sea algo ‘nuevo’ para ella.

I.4.5 - Década de 1970-1980.⁶

Dice Ynduráin que a partir de 1970, existen dos formas literarias – los que siguen con la novela social y otros de la novela ‘experimental’ o incluso un tercer grupo de ‘estructural’, (Ynduráin, 1980:347-8, *ápu*d Rico *et al.*).

Estas fechas están muy lejos de Pequeño teatro, pero creo que es de interés ver un panorama general de la evolución de la novela, sus tendencias y estilos, para luego apreciar y entender mejor Pequeño teatro sabiendo el contexto histórico y literario en que fue escrito.

⁶ Dado que las obras de los críticos sólo abarcan hasta 1970, y algunos como Ynduráin hasta los finales de 1970, es porque datan de los ochenta.

I.4.6 - Los movimientos.

I.4.6.1 - La generación del medio siglo.

Esta generación que publica en los años cincuenta es llamada por los críticos como los del medio siglo, cuyos autores hayan nacidos entre 1926 y 1939, como es el caso de Ana María Matute, (Diez Borque *et al.*, 1988:277). Dice Villanueva que esta generación ‘...trae consigo una problemática distinta, una interpretación del mundo diferente y una personal concepción del fenómeno literario...’, (Villanueva, 1988:277, *ápu*d Diez Borque *et al.*).

Sin embargo, discrepo con Villanueva cuando dice que la guerra no es para Ana María Matute un:

‘...motivo directo de preocupación para ellos (lo cual es lógico, pues sólo han vivido el conflicto armado en su infancia o primera juventud) y, al contrario, sus inquietudes se centran ante todo, en la descripción de las particularidades económicas, políticas y sociales de la posguerra...’, (Villanueva, 1988:276, *ápu*d Diez Borque *et al.*).⁷

Aunque Villanueva tenga razón en parte, no se puede ignorar el efecto tremendamente devastadora que una guerra tiene sobre los niños. Y en el caso de Ana María Matute, una niña particularmente tímida y sensible que, por casualidad, tiene el don de escribir. ¿Cómo no va a escribir teniendo la guerra en su fondo, de manera patente como no? ¿Qué hay de las obras de Ana María Matute como Los Abel? No se puede simplemente ‘aparecer’ en otra época a la edad adulta sin que la anterior no traiga consigo sus memorias y experiencias. Al parecer, Villanueva, a pesar de esto, quiere dar a entender que los jóvenes escritores de la posguerra se centraban en lo que les rodeaban en aquel entonces. Esto no se lo niego, pero creo que no se ha explicado muy bien la vivencia de estos escritores en su infancia. Además, se contradice cuando trata el *tremendismo* (vea p39 aquí). O quizás no le haya entendido.

‘...los cuarenta no eran propicios para el experimentalismo narrativo y...solían acogerse al realismo...’, (Ynduráin, 1980:328, *ápu*d Rico *et al.*).

Con la venida de la posguerra, la iniciativa literaria buscó su salida en varios estilos: había un *realismo tradicional*, que tenía sus raíces en la preguerra de los años treinta. Los que siguieron en esta línea se aferran, según críticos, al pasado en vez de mirar al futuro. Algunos críticos los califica como ‘retrasados’ por esta razón, y que suelen coincidir en tener una ‘ideología conservadora’ o ‘moderadamente liberal’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:155). Hay otros escritores que decantan por un ‘lirismo esteticista’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:156) que rompe con lo realismo. Tienden a lo fantasioso, la magia, el mito, el juego intelectual elaborado con una gran facultad

⁷ Ve p30, cita de Brown *et al.*: ‘...el consciente testimonio de estos escritores, muchos de los cuales eran niños durante la guerra civil, pero que ahora habían llegado a una edad en la que podían denunciar sus consecuencias, fue como una bocanada de aire fresco para las letras españolas...los escritores que contribuyeron a este renacimiento menor de la novela española...sin duda figurarían los nombres como de Ana María Matute...’ (Brown *et al.*, 1987:241).

imaginativa. No encontramos a Ana María Matute entre estos escritores, quizás porque, aunque es muy imaginativa, y siempre hay elementos de magia en sus libros, no dejen de ser realistas en esencia.

Ana María Matute aparece escasamente entre los libros de la historia literaria. Donde más esperaba que constara era en la edición de Cátedra, pero apenas tiene dedicada mucho más que una breve alusión:

‘Ana María Matute, con sus tres novelas sobre la guerra (*Los mercaderes* 1960-1969) y *Los hijos muertos*, es considerada a la vez como novelista ‘social’ y como ejemplo del buceo introspectivo en el mundo lírico y mágico de la infancia y la adolescencia, que otra vez remite a la joven novela norteamericana de entonces. Poco después su novela *El vigía* era clasificada entre los intentos de renovación de la ‘novela gótica...’, (Alberich *et al.*,1990:1196).

Realmente, Alberich *et al.* no nos hace más que un resumen. Intenta encajar a Ana María Matute en el movimiento de historias sociales, cosa a que Ana María Matute ha negado pertenecer, igual que a la escuela de Barcelona. Quizás el único dato interesante es que lo compara con la novela norteamericana de entonces, respaldando mi hipótesis de la posibilidad de comparar Ana María Matute con Virginia Woolf.

I.4.6.2 - La novela social/realismo (neo-realismo).

Nos informa Villanueva de que en esta generación fueron mal informados acerca los estilos literarios que estaban surgiendo en otros países, desconocían la literatura crítica de los '30, por lo cual iban hacia una novela más bien social, y Villanueva califica Pequeño teatro como tal. Puede que tenga razón, ya que según el estilo de novela social, tiene como fin denunciar la situación social, las injusticias:

‘...que oscilará entre un simple compromiso moral y un claro sustitutivo de una actividad política perseguida...’, (Villanueva, 1988:277, ápod Diez Borque *et al.*).

Esta tendencia tenía sus influencias en varias cosas – lo que había – el compromiso sartreano, el neorrealismo italiano, el objetalismo francés, ‘...el descubrimiento de la generación maldita norteamericana...’, (Villanueva, 1988:277, ápod Diez Borque *et al.*). En este sentido Pequeño teatro sigue varias líneas, y logra su fin utilitario con denunciar la situación risible de un pueblo lleno de injusticias, de malentendidos, de envidias, de orgullo, de engaño, de ambición egoísta, de todo lo peor del hombre. Su obra es una descripción de una verdad escondida, de una realidad de un pueblo español cualquiera (incluso, de un pueblo cualquiera). Solo que lo realista en esta obra a veces se mezcla con lo fantasioso y esto dificulta ver la realidad en sí (aunque esto también, es algo de lo que veremos más adelante el por qué).

Acaba Villanueva diciendo que la mayoría de los escritores del medio siglo ‘...estaban más preocupados por la eficacia política de sus libros que por los valores artísticos...’, (Villanueva, 1988:278, ápod Diez Borque *et al.*). Aquí, está claro que Ana María Matute no pertenece a este grupo. Comparte algunos rasgos de la novela social, sí, pero no es pesada en cuanto a la política. Sus libros son más bien estudios del comportamiento del hombre que un intento de cambiar el mundo.

La novela social para Canavaggio *et al.* muestra una urgencia y ‘eficacia militante’, (Canavaggio *et al.*, 1995:264) que es retratada en diversas maneras. Entre esta divergencia de estilos, nombra a Ana María Matute:

‘...escribió, entre 1948 y 1971, una obra abundante y bastante controvertida...prácticamente no han variado ni el universo cerrado que construye en torno a algunas temas obsesivos, ni su escritura: niños sometidos a la incomprensión y a la hostilidad de un mundo de adultos gangrenado, hermanos enemigos que se desgarran y se fascinan (Los Abel, 1948) en una especie de conflicto homólogo de una guerra civil rememorada con frecuencia (Los hijos muertos, 1958; Primera memoria, 1960;... 1969: Los mercaderes). Resulta significativa que, tras una última novela de caballería, ajena a toda referencia contemporánea (la torre vigía, 1971), Ana María Matute se haya encerrado voluntariamente en el muy particular mundo, relativamente ahistórico y asocial, de la literatura para niños, género que ya había cultivado antes...’, (Canavaggio *et al.*, 1995:264).

En su crítica, Canavaggio *et al.* indica que la generación del medio siglo, al llegar al final de la dictadura, empieza a escribir con más libertad de expresión, (algo lógico, a mi parecer). Algunos escriben para revelar la verdad acerca del pasado (según cada uno, claro), ahora que ha desaparecido la censura. Con la dictadura acabada, Canavaggio *et al.* declara que Ana María Matute se ‘retira’:

‘...entregada ahora a su ámbito predilecto, la infancia, y galoneada con el Premio Nacional de Literatura Infantil en 1984...’, (Canavaggio *et al.*, 1995:318).

Villanueva, por su parte, sigue con Ana María Matute bajo el foco de la novela social, que es un producto del objetivismo, donde lo testimonial era frecuente en este género:

‘Su testimonio es más contenido y se realiza desde concepciones humanitarias antes que políticas...’, (Villanueva, 1988:278, *ápu*d Diez Borque *et al.*).

Todos los aspectos de ‘...soledad, humillación, frustración, impotencia...’, (Villanueva, 1988:279, *ápu*d Diez Borque *et al.*), están en las obras de Ana María Matute. Pero ella, como otros pocos dentro de la generación del medio siglo, serán más neorrealistas que sus contemporáneos de la novela social estricta:

‘Este sentido humanitario – sin implicaciones religiosas, sin ninguna clase de mesianismo cristiano – junto a una actitud crítica y una técnica objetivista permite distinguir un grupo – dentro de la generación del medio siglo – de novelistas neorrealistas...’, (Villanueva, 1988:279, *ápu*d Diez Borque *et al.*).

Afirma Villanueva que Ana María Matute posee una ‘...singular fuerza narrativa y de peculiares dotes imaginativas...’ (Villanueva, 1988:279, *ápu*d Diez Borque *et al.*). Es debido a estas calidades de Ana María Matute que, para Villanueva, ha sido difícil encajarla con las novelistas neorrealistas o sociales. Porque, aunque sus novelas a primera vista:

‘...coinciden con esa mencionada actitud cívica...su propensión a posturas novelescas subjetivistas – forzadas por su inclinación a lo fantasioso – le alejan de las formas artísticas de sus compañeros...’, (Villanueva, 1988:279, *ápu*d Diez Borque *et al.*).

A pesar de esto, Villanueva se decide por incluirla en el grupo neorrealista, debido a lo citado en el párrafo anterior. Ana María Matute, según Villanueva, a lo largo de su

carrera de escritora ha sido muy variado, a veces de estilo crítico, de ‘conciencia histórica’, (Villanueva, 1988:279, ápuđ Diez Borque *et al.*) y a veces trata ‘temas humanos’, (Villanueva, 1988:279, ápuđ Diez Borque *et al.*) intemporales y principales. Reconoce el mérito de Ana María Matute de ser:

‘...facultada como pocos de nuestros narradores actuales por su gran capacidad de fabulación y en posesión de una prosa rica de recursos, sin embargo no ha dado todavía un libro de valor indiscutible...’, (Villanueva, 1988:279, ápuđ Diez Borque *et al.*).

Discrepo una vez más con este crítico: si la obra de Ana María Matute ha sido otorgado tantas veces, pues, entre todos estos premiados, debe haber uno que destaca o uno que destaca por ser una novela individual. Quizás las obras de Ana María Matute son peculiares en estilo, y hay que saber valorarlos por lo que las valora Ana María Matute, pienso. Quizás por ser individualista en estilo y tema, no solo ha sido difícil asignarla algún ‘ismo’ sino entenderlos en su conjunto es dificultado por su prosa poética y fantasía:

‘...ha sabido crearse un orbe novelístico con una temática centrada en unos cuantos núcleos (el mundo de los niños, el caínismo, la incomunicación humana, el paraíso imposible...) que proporcionan a su producción una coherencia de pensamiento de la que, por lo general, carecen otros muchos escritores. Sin embargo, una fantasía desbordada, o mal contenida dentro de los cauces de un determinado argumento, y una prosa potente pero muy dada a la retórica y al énfasis, han impedido la consecución de esa gran obra para la que está dotada...’, (Villanueva, 1988:279, ápuđ Diez Borque *et al.*).

I.4.6.3 - El tremendismo.

El tremendismo sucedió en los años siguientes a la guerra. Es un estilo de realismo crudo, macabro, que revela los horrores de la guerra. Este estilo despertó el interés del público en los años cuarenta, con libros como La familia de Pascual Duarte, Cela 1942; Nada de Laforet, 1945 y Los Abel de Ana María Matute en 1948. Y añadiría a Pequeño teatro por haber sido escrito en 1944 (aunque no sea tan crudo pero si cruel). Las obras tremendistas tienen como foco no el trama sino adentrar en ‘cómo son sus personajes, a través de sus acciones o de sus palabras’ (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:158). Esto me parece muy importante al considerar Pequeño teatro, donde sucede justo esto. Sus personajes nos interesan:

‘...por su desgracia, por su anormalidad, por su energía, por su angustia, por su miseria, por elementos ligado a preocupaciones de la vida contemporánea...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:158).

El realismo tremendista se caracteriza principalmente por sus elementos de extremismos o violencia. Pedraza Jiménez *et al.* llega a dudar que el *tremendismo* haya sido muy consistente ‘tal vez no llegó a existir’ (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:158). Este comentario indica que o eran muy pocos los que siguieron en este línea de narración, o que no se ha indagado más allá. Sería de interés ver si existía este *tremendismo* en Inglaterra; creo que si al saber que Pedraza Jiménez *et al.* opina que este ‘...realismo

expresionista y truculento...con una exquisita elaboración formal...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:157). me informa que:

‘...no es ajeno a modelos extranjeros muy próximos en el tiempo, en el marco concreto que surgen, estas historias violentas y desgarradas, que ofrecen una visión degradante de la vida y el hombre, provocan una gran conmoción...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:157; el subrayado es mío). En la medida que avanzo, veo cada vez más instancias y pruebas de que mi hipótesis va cobrando fundamento.

El *tremendismo* es ese ‘...desquiciamiento de la realidad en un sentido violento...sistemática presentación de hechos desagradables e incluso repulsivos...’ (Ynduráin, 1980:328, *ápu*d Rico *et al.*) y que se puede encontrar rasgos de *tremendismo* también en la obra de Ana María Matute en Los Abel y su ‘sangrienta historia rural’, (Ynduráin, 1980:329, *ápu*d Rico *et al.*).

Según Pedraza Jiménez *et al.*, Los Abel, (1948), es la obra ‘...que la autora considera – y no sin razón – el peor de todos...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:604).

Me gusta ver que Ynduráin ha considerado la posibilidad de que la razón por este *tremendismo* o violencia presente es quizás:

‘...las crueldades de la guerra civil, tan recientes y difícilmente olvidables para quienes las habían conocido de cerca, contribuyan a explicar semejante moda tremendista...’, (Ynduráin, 1980:329, *ápu*d Rico *et al.*).

Esto también contradice lo que dice Villanueva. Para Brown *et al.*, las novelas de Laforet y Cela, con su *tremendismo* empezó una nueva dirección en la literatura posguerra española, con sus detalles de miseria, sangre, brutalidad y sordidez de la sociedad más oscura de la posguerra. Brown *et al.* hace referencia, en un largo apartado, a Cela y el llamado *tremendismo* de 1942 con La familia de Pascual Duarte, (libro que yo considero excesivamente – innecesariamente - grotesco). Dice que Cela:

‘...ha sido uno de los escasísimos novelistas verdaderamente experimentales de la España de la posguerra, y no hay dos de sus libros que se parezcan...’, (Brown *et al.*, 1987:237).

Yo diría que uno de estos escritores sea Ana María Matute, experimental en el sentido distinto a los otros escritores de entonces, y variado debido a su increíble capacidad para imaginar. Aludimos brevemente a otros estilos – el *realismo existencial*, que, según Pedraza Jiménez *et al.*, debe ‘...ser entendido como actitud o sensibilidad, no como sistema filosófico...’, (Pedraza Jiménez, 2000:159). Es, en resumen, la angustia ante la situación en que se enfrentan los personajes, que ‘...tropieza...con esa insuficiencia de la vida en su país para el desarrollo de las posibilidades humanas...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:159). O sea, no es la idea filosófica de existencialismo, lo metafísico. Y además, si se compara ‘...con otras producciones europeas, se advierte en ella una mayor preocupación por los conflictos sociales...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:159). Existe también, el *realismo social*, la novela *metafísica*, y la novela *experimental*, pero debido al límite de espacio, volvamos a lo que nos interesa: Ana María Matute.

I.4.7 - Ana María Matute y Pequeño teatro.

En 1954, se publica Pequeño teatro, junto con otros cuantos libros del mismo tipo de realismo social. Pedraza Jiménez *et al.* coincide también con los otros críticos al decir que estos escritores tenían el afán de describir o retratar la verdad de la vida española, con influencias desde el cine italiano neorrealista, la novela americana y otros influjos extranjeros (de nuevo, subrayo en cursiva los hechos importantes para una posible comparación entre Virginia Woolf y Ana María Matute). Los rasgos que comparten según Villanueva, y creo en gran medida Pequeño teatro, son: ‘...la desaparición de la fábula y la desmitificación del héroe...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:162). También ‘...surge la obra de estructura abierta, la antinovela...la figura del héroe individual se diluye en un protagonismo colectivo...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:162).

Creo que esta observación nos sirve para entender mejor Pequeño teatro, que parece tener muchos protagonistas, y no solo uno o dos, como sucede en La colmena de Cela: ‘...los personajes han escalado puestos hasta colocarse en el mismo nivel...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:162). Creo que dentro de este realismo social, Ana María Matute cae en el *objetivismo*, o como otros críticos han llamado *neorrealismo*. Lo digo, porque, como en Pequeño teatro, Ana María Matute se limite a ‘dar cuenta de los hechos, sin emitir juicios de valor’ (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:163), tal como describe Pedraza Jiménez la “Función” del *objetivismo* aunque también opina que su trilogía (Los mercaderes) es de un realismo social, un ‘enfoque más intimista a la hora de reflejar el entorno’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:164).

Es curioso que aunque Ana María Matute niega seguir los estilos de la escuela barcelonesa, Pedraza Jiménez *et al.* le cita junto con Mario Lacruz y Juan Goytisolo como otros miembros ‘del grupo barcelonés’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:526). O sea, que perteneció al grupo, pero es difícil pensar que no fue una influencia ver los estilos de los demás, sobre todo se trataba con ellos, como de hecho es el caso de Ana María Matute. Es curioso también que el término que usa Ana María Matute para autodefinirse, ‘francotirador’, también es la que Pedraza Jiménez *et al.* dice que usa Lacruz:

‘Se autodefine como un “francotirador”, ajeno a cualquier escuela, poco dado a enarbolar otra bandera que no sea la del discernimiento...De ahí lo más acertado sea considerarlo independiente...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:526).

Aquí, podríamos estar hablando de Ana María Matute, según lo que he encontrado acerca de ella de los críticos y de sus propias palabras en las entrevistas. Hay una diferencia sin embargo entre Lacruz y Ana María Matute: encontrar que Lacruz es considerado como ‘...más alejado de los temas sociales...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:526), mientras Ana María Matute, a su manera, trata lo social - lo humano. A diferencia a Ana María Matute, su amiga, ya difunta, Carmen Martín Gaité decantó por un realismo intimista.

Pedraza Jiménez *et al.* confirma la fecha de su depresión después de la publicación de La torre vigía, (1971) ‘...que le lleva a abandonar la literatura y a retirarse de la vida pública...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:605), y que confirma mis datos en su biografía. Sólo hay dos datos que difieren a los míos: la fecha del premio Nadal de Primera memoria: Pedraza Jiménez *et al.* lo cita en 1959, mientras Destino lo coloca en 1960; la

fecha de su ingreso en la Real Academia lo tengo como 1998, y Pedraza Jiménez *et al.* en diciembre 1997 aunque coincidimos en que fue elegida en 1996, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:605-6).

Pedraza Jiménez *et al.* cita a varios críticos, entre los cuales hay Alborg, García-Viñó y Fuentes, quienes consideran a la narrativa de Ana María Matute como un estilo personal, libre de influjos de estilos contemporáneos y que tiene presente un:

‘...implacable fatalismo, derivado de una visión pesimista del hombre y de la sociedad...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:606), cuyo ‘pesimismo’ ya ha confirmado más de una vez Ana María Matute ella misma en el transcurso de entrevistas. Sus obras tratan en resumen de: lo social, lo humano, la persona. Según Pedraza Jiménez *et al.*, invita a la ‘autoreflexión’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:607), mientras yo opino que invita a una reflexión sobre una sociedad y unos hechos en particular, y las cualidades que saca del hombre bajo tales circunstancias. Ana María Matute ha sido criticada por su exceso palabrería de adjetivos, por su ‘...énfasis, imágenes insostenibles, imprecisión, redundancia...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:607) y su obra ha sido calificado como ‘novelería’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:607).

Quisiera ver hasta dónde este ‘exceso’ llega a ser negativo, si es así, en Pequeño teatro. No creo que estos aspectos de su novela, - tampoco puedo negar su existencia – sea negativo. De hecho, creo que su exceso, y colorismo, su plasticidad tiene su razón en la novela de Ana María Matute, y no es por ser una escritora mediocre o menos eficaz. Ana María Matute no es precisamente fácil de leer a primeras justamente por tener tanto de todo: color, imágenes, adjetivos, movimiento...todo lo que bien puede marear. Pero veremos que todo esto tiene su propósito, aunque también tendremos en cuenta que es su obra primeriza, con todo lo que conlleva – la inmadurez, (tanto como escritor como persona) aunque una guerra hará crecer a cualquiera.

Villanueva clasifica a Pequeño teatro como de ‘...poca contención imaginativa y de un elemental simbolismo...’ y lo resume como una ‘...trágica historia de un contrabandista...’, (Villanueva, 1988:280, ápod Diez Borque *et al.*). Ana María Matute nos dice que esta obra era un:

‘...enfurruñamiento adolescente. 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...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:608).

Puede que Pequeño teatro no debe ser calificada pues como novela, sino un relato largo. Porque tiene todo los temas y las características que Pedraza Jiménez *et al.* usa para describir sus narraciones breves:

‘Frente a los enfoques realistas que interesan en las narraciones extensas, las cortas se mueven a menudo en las coordenadas de lo irreal y fantástico...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:615).

Bueno, más bien diría que Pequeño teatro tiene una mezcla de los dos, e inclinado más hacia el realismo que lo fantasioso. Confirme su interés por los niños como tema central, donde ‘...la infancia se ve agotada por presiones externas, entre otras la guerra civil...’ (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:615). Sus niños son ‘...solitarios, encerrados en su propio universo, a menudo inquietos y atormentados...’, (Pedraza Jiménez *et al.*,

2000:615). Esto nos recuerda lo que nos dijo Ana María Matute mismo de los niños solitarios en su FIGURA LITERARIA (ve p14). Ana María Matute hace que vuelve al pasado casi todos los protagonistas que son adultos de Pequeño teatro.

Los niños sin embargo, miran hacia el futuro. Ana María Matute es capaz de retratar el sufrimiento para que sea casi palpable, pero no creo que conmueva al lector, como afirma Pedraza Jiménez *et al.*:

‘La novelista sabe tocar la fibra emotiva del lector al mostrar el sufrimiento de esas criaturas inocentes’, (Pedraza Jiménez, 2000:615) aunque si estoy de acuerdo que sabe reflejar lo que era evidente para ella entonces con ‘una sensibilidad a flor de piel, incompatible con la realidad de los adultos...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:615) y como sucede en Pequeño teatro: ‘Suele rondar en torno a ellas la sombra de la muerte...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:615). Ana María Matute quiere ‘...contribuir a mejorar el mundo, haciéndolo más justo, por la vía de la emoción...’, aunque, afirma Pedraza, sin ‘...que descuide los aspectos formales...’, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:615).

En fin, que todo esto que creo relevante a Pequeño teatro, Pedraza Jiménez *et al.* lo reserva para sus relatos cortos. Creo que Ana María Matute es una idealista pesimista según lo que escribe Pedraza Jiménez *et al.*: sus obras realistas muestran el lado pesimista de Ana María Matute, de su visión del mundo, que casi no se puede arreglar, y sus obras infantiles con sus finales felices que muestran su lado idealista – lo que le gustaría que pasara; invitan a la esperanza y a un mundo ideal, (Pedraza Jiménez *et al.*, 2000:615). Es más fácil para Ana María Matute crear mundos que cambiarlos.

II. ANÁLISIS SINTÁCTICO DE PEQUEÑO TEATRO

II.1. METODOLOGÍA

II.2. TRAMA Y ARGUMENTO

II.3. LOS PERSONAJES

II.4. EL CRONOTOPO

II.1. METODOLOGÍA

He elegido Pequeño teatro, como dije en la INTRODUCCIÓN de este trabajo, porque, al estar interesada en los años treinta de Inglaterra y sus escritores, quería saber si había una coincidencia con el tono de las obras de, por ejemplo Virginia Woolf, o D.H. Lawrence, y los autores españoles de la misma época.

El campo de posible estudio es muy amplio, por ello lo reduje a un autor, o autora: Ana María Matute. Ya había leído sus obras más recientes y creí encontrar en sus obras de entreguerras algo de la hostilidad evidente en los autores ingleses. Además, hay pocos estudios sobre Ana María Matute y su obra, - los que no sean encontrados en la Biblioteca Nacional de España- en las librerías. Este ‘vacío’ en las librerías y bibliotecas locales y las dificultades que tuve para encontrar algunas ediciones de sus obras me chocaba con el hecho de que Ana María Matute haya sido premiada tantas veces. Incluso sus biografías escasean – quizás tres como mucho, por lo que pude averiguar. Por esto me vi obligada a compilar una FIGURA LITERARIA a partir de páginas web y entrevistas de periódicos, e incluir al final de la Bibliografía las obras sobre Ana María Matute que existe en la Biblioteca Nacional de España. De este modo, puede haber constancia en un mismo sitio de su vida y de su obra, además de un análisis sintáctico, que será la base troncal de este trabajo de investigación y me servirá, además, como una herramienta de referencia rápida para futuros trabajos sobre Ana María Matute.

Elegí, pues, la primera novela escrita por Ana María Matute, no porque sea la más conocida ni siquiera la mejor escrita, sino por la fecha en que fue escrita, 1944, y porque quería ver qué impacto había sobre una obra escrita por una niña de diecisiete años que había sido testigo de una guerra. Tenía curiosidad por saber si reflejaba algo de su ser en Pequeño teatro, cómo era su contenido y cómo estaba estructurado y si los tiempos en que vivía influía en su obra, (tema que me interesa particularmente) y quería poder comparar a Ana María Matute con Virginia Woolf bajo un contexto de ‘obras de guerra’ en un próximo estudio. En vista de todo esto, pensé que la semiología podría aportar un análisis neutral y claro, que podría presentar la novela a sus partes y unidades y de ahí sacar un análisis que indagara directamente el núcleo de la estructura, de la palabra, del discurso.

Pequeño teatro es un relato relativamente corto, pero muy apto para un examen semiológico. Pensé que la semiología me podría informar mucho más precisamente sobre la obra y la autora que cualquier otro método de análisis, y una de las razones por qué lo elegí fue por su lógica, y cuál mejor que uno que tiene la lingüística como su base, como destaca Barthes para tal análisis:

‘Para descubrir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita...una “teoría”...parece razonable tener a la lingüística mismo como modelo fundador del análisis estructural del relato...’, (Barthes, 1970:11).

Hay que tener una ‘teoría’ como dice Barthes, y el esquema para analizar a Pequeño teatro será el que propone el método semiológico; es decir, se reconocen tres niveles de análisis: sintáctico, semántico y pragmático, según los define C. Morris (1946=1962)⁸. Sin embargo, debido a la densidad de la obra, y el límite de espacio concedido a este trabajo, sólo podré abarcar el análisis sintáctico de la obra. No obstante, se podría seguir este análisis con un estudio de las unidades sintácticas en su conjunto para determinar un ‘sentido’ a la obra, es decir, encontrar su significado dentro de la obra relacionando los signos entre sí (estudio semántico), y se podría continuar el estudio analizando las relaciones de las unidades sintácticas con sus significados, en referencia con mundo real de la autora (estudio pragmático), y también lo signos literarios con el mundo real (o mundo literario) ambos independientemente el uno del otro, ya que cada grupo posee sus propios sentidos, (estudio pragmático), (Bobes Naves,1998:247). Estos aspectos se podrán ampliar en la tesis doctoral.

El estudio sintáctico comprende tres categorías: la *Trama* y *Argumento* (“Funciones”), los *Personajes* (“Actantes”) y el *Cronotopo* (el “Tiempo” y el “Espacio”), es decir, un análisis de las categorías literarias como unidades para construir un relato estructurado; pretendemos descubrir cómo se estructura Pequeño teatro como obra literaria. Barthes, hablando del discurso al referirse a Levi-Strauss dice:

‘...las unidades constitutivas del discurso mítico...solo adquieren significación porque están agrupados en haces y estos haces mismos se combinan; y Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la *historia* (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una “sintaxis” de los personajes, y el *discurso* que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato...’, (Barthes, 1970:14).

Según lo que dice Barthes, estamos muy cerca en nuestros métodos de análisis, pero prefiero seguir a Bobes Naves, por ser el más actualizado. De todas formas, entre los semiólogos, encuentro que la mayoría de los estudios datan de 1970, cuando empezó a florecer la teoría, a mi parecer, ya que hasta entonces no se ven muy seguros de qué camino tomar o incluso cómo definir su método. Por esto Bobes Naves ha sido el único hasta ahora que conozco que ha reunido todos los datos y conocimientos de la semiología y lo ha recompilado y explicado de manera clarísima. Sus explicaciones hacen que la aplicación de un análisis semiológico parezca muy simple y muy fácil, pero os aseguro que la sencillez aparente de la semiología engaña. Requiere tiempo para pensar y considerar cada movimiento posible. Exige concentración y dedicación, pero resulta un método muy eficaz por ello. Destaca los fallos o los logros en la estructura de la novela sin querer.

⁸ Morris, C. (1962). Signs, Language and Behaviour. NY. 1946. (Traducción español: Signos, lenguaje y Conducta. Buenos Aires: Losada).

El modo como afronto cada categoría es en primer lugar general, seguido por unos análisis más precisos de cada unidad. El aspecto sintáctico comprende el análisis de tres categorías:

1. El Trama y Argumento (“Funciones”)
2. Los Personajes (“Actantes”)
3. El Cronotopo (“Tiempo” y “Espacio”)

Lo semántico comprende, según nuestra idea, también tres partes:

1. El mundo ficcional de la novela: relaciones internas (intención)
2. El mundo real: relaciones referenciales
3. Signos, metáforas, símbolos literarios

Finalmente, lo pragmático relacionaría todas las unidades sintácticas y los conceptos semánticos con el contexto personal y social de la autora:

1. Los signos y sus significantes relacionados con la vida de Ana María Matute.
2. Los signos y sus significantes relacionados con el contexto literario y social.

Empezaremos por el análisis del discurso, a través del cual se irán descubriendo las técnicas que la autora ha usado para plasmar la palabra sobre papel, qué *acciones* y “Funciones” ha decidido elegir donde ‘...una función solo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante...’, (Barthes, 1970:15), y cómo se van revelando los personajes. Pasaremos luego a examinar a los personajes: hay que ver cómo se dibujan, cómo son, qué papel juegan, y si son o no “Actantes”, “Sujetos” o “Objetos” de acciones, y si son personajes principales o secundarios. Finalmente, se pasa a estudiar el Cronotopo, es decir, el “Tiempo” y el “Espacio”, que sirven de coordenadas vitales para todos los personajes y el argumento en un mundo cerrado, la historia.

Las acciones son la conexión entre el Cronotopo y los personajes. Enlazan nuevas situaciones, y son ejecutadas por los “Actantes”, o *personajes funcionales* que influyen a otros a reaccionar de un modo u otro e influyen en el argumento. Los “Actantes” también son cruciales para el movimiento de la obra, y suele ser que la relación acción/”Actante” sea coexistente, aunque no todos los personajes son “Actantes”. Algunos personajes son *funcionales*, otros son *acompañantes, auxiliares, pintorescos*, etc. Y puede haber varios actores/personajes para un solo “Actante” (como es el caso de las niñas de la Kale Nagusia. Son tres niñas, cada una con su personaje, pero son juntas un “Actante”: la de representar los valores de la sociedad, pero esto lo veremos mejor explicado más adelante). Empezamos con el discurso para averiguar cuáles son las “Funciones” (*acciones funcionales*) y los “Actantes” (*personajes funcionales*). Usaremos como guía general los esquemas encontrados en el libro Teoría general de la novela⁹, de Bobes Naves.

⁹ Bobes Naves, M.C. (1993). Teoría general de la novela. Madrid: Gredos. [1ª ed.1985].

II.2. TRAMA Y ARGUMENTO

El análisis sintáctico divide el texto en unidades: “Funciones” (que constituyen la trama), “Actantes” (que son los *personajes funcionales*) y “Cronotopo”. Las unidades sintácticas permiten establecer la estructura y composición del texto:

‘La sintaxis literaria, al analizar el orden de los hechos y al comprobar el espacio que toman en el conjunto, descubre simultáneamente el valor relativo que tienen en el desenlace...’ y ‘...hay unas relaciones de funcionalidad que pueden ser la clave de su valor en el conjunto...’, (Bobes Naves, 1993:60).

II.2.1 - La historia.

Pequeño teatro se abre con una descripción de Oiquixa, ‘...una pequeña población pesquera...’, (Matute, 2001:9). Los primeros dos capítulos se dedican a la descripción de este pueblo, y a sus personajes más importantes mientras el “Tiempo” es inmóvil:

‘El tiempo del discurso es...un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero en el discurso debe obligatoriamente ponerlos unos tras otro...’, (Todorov, 1970:174).

Vemos lo que dice Todorov es cierto: el discurso, como palabra escrita, como la palabra misma actúa en la boca de los protagonistas como una ilusión al “Tiempo” ‘real’, de nuestro mundo, y donde los protagonistas no pueden evitar el avance del “Tiempo” como tampoco podemos nosotros, en este intento de hacer de la literatura ‘realista’, ‘creíble’ para sus lectores. Sólo se puede detener el “Tiempo” en las narraciones, en las descripciones, en los *flashbacks*. Así que al comienzo del relato, el narrador detiene el “Tiempo” a la vez que pretende situar al lector en los hechos, y lo logra al adoptar una voz distante y omnisciente. Nos presenta un pueblo tranquilo, quizás incluso triste, callado – no hay sensación de ruido ni de movimiento. Kale Nagusia es la calle principal del pueblo, y es el centro de la novela. Es lugar de encuentro, cotilleo, de codicia y de ambición de los personajes. El narrador también presenta de forma omnisciente, en tercera persona, a los personajes: Ilé Eroriak, el pobre loco del pueblo, y a Kepa Devar, el rico del pueblo y al dueño del teatro, Anderea, que parece ser más un espectador que un personaje; ellos son el ‘ambiente’ donde se encaja la historia de amor entre Marco y Zazu y la muerte de ésta. Un salto al pasado de Kepa Devar, y nos enteramos de que él había sido tan pobre como Ilé, y que había vivido en el mismo barrio que Ilé, y los sueños que Ilé fomenta también los tuvo Kepa; Kepa los simboliza en una perla, e Ilé en Kepa. Más adelante ni Kepa quiere su perla ni Ilé quiere ser como Kepa. Se darán cuenta de la inutilidad de sus sueños y de sus ambiciones.

La ambición despertó en Kepa el deseo de enriquecerse después de haber oído a un marino que le había contado una historia de perlas y que éstas le haría rico solo con tener unas cuantas. Esta historia le quita el sueño a Kepa, que sueña con ser el dueño del mundo. Y lo logra, aunque sea de su mundo, el pueblo Oiquixa. Con el pasado de Kepa, nos enteramos de que se había casado con Aránzazu Antía, de familia bien en el pueblo,

y que se había muerto poco después de haber dado luz a una niña, a quien se puso el mismo nombre, pero ‘...todos la conocían por su feo diminutivo de Zazu..’, (Matute, 2001:19).

La ambición de Kepa no culmina al enriquecerse, sino al casarse con un Antía, Aránzazu, cuya fortuna ya no existe. Lo que sí existe, y es igualmente valioso para Kepa, es ser relacionado con su nobleza, su nombre, ya que los Antia son una de las familias más conocidas y acomodadas del pueblo. Así, Aránzazu Antía, es el personaje “Ayudante” que le ayuda lograr su objetivo (enriquecerse/ambición).

Sin embargo, fracasa, porque muere la mujer y nadie le acepta como otro Antía, sino como quien es, o más bien, quien era: un pobre muchacho del viejo barrio pesquero. El “Oponente” para lograr sus riquezas es su propio pasado, con el cual no logra nunca reconciliarse, hasta que muere su hija y prescinde de la perla (su símbolo de riqueza que llevaba siempre en su corbata). No logra ser aceptado por sus logros. Kepa quiere entender a su hija, a quien no entiende, pero a la vez, Kepa es su propio “Oponente”: ‘no osaba comprenderla’, (Matute, 2001:19). Entonces fracasa también aquí. Sintiendo solo, bebe mucho para reconciliarse consigo mismo, contando historias de su pasado que no menciona cuando es sobrio.

Ilé también es presentado en el primer capítulo; tiene un sentimiento de admiración por Kepa, a quien le gustaría parecerse – y puede que Ilé sea el único que logra algo: al final del relato pues Ilé ha aprendido algo de los desastres de la humanidad, y pensamos que a él le ha vuelto a suceder la misma historia que a Kepa:

‘No precisó Kepa...llegar tan lejos..(ni)..tampoco fue necesario extraer perlas de las ostras. Kepa tropezó con debilidades humanas, con pequeñas y sucias cosas, más estúpidas que la historia de las piedrecitas redondas y brillantes...’, (Matute, 2001:17).

Ilé desea ser comprendido y busca a Anderea porque es el único que le comprende y le hace caso, y por tanto Anderea es su mejor amigo. Sin embargo, cuando Marco aparece en su vida y le dice que quiere ser su amigo, Ilé le cree. Hasta tal punto que sustituye Anderea por Marco y éste hasta le hace dudar que Anderea sea realmente un buen amigo, ya que no le compra ropa como Marco. Es al final del relato cuando Ilé se da cuenta de que Marco es un mentiroso, y que Anderea ha sido siempre su amigo, y uno de verdad. Marco ha usado a Ilé para conseguir sus fines: robar al pueblo. Ilé ha sido simplemente su “Ayudante”.

Está claro que esta amistad, basada en el engaño, acabará con la amistad y fracasará: ‘...si le encuentro un día, le mataré...’, (Matute, 2001:260).

Los muñecos son una “Función” constante en toda la novela. Hay una escena, al principio de la novela, (Matute, 2001:13) donde el narrador nos dice que Ilé a menudo duerme con ellos, sueña con ellos, y le daban miedo. También las olas que clamaban vidas le daban miedo. A menudo Ilé se despierta, asustado ante las caras de los muñecos de Anderea, y para quitarse el susto sale fuera. Paradójicamente, les considera sus amigos, igual que a las olas que, aunque les tiene miedo, se ríe de ellas. Cuando ya está tranquilo y reconcilia el sueño, Ilé sueña con Kepa y le ve las manos de Kepa extendidos hacia él. Puede que esta información nos adelanta algo de lo que pasará: puede que las manos de Kepa signifiquen aceptación – puede que sea una anticipación de lo que sucederá.

Anderea es motivado por el deseo de contar historias de amor y odio que hace a través de su teatro. Es un personaje muy callado, pero muy presente a la vez. Parece que sabe lo que va a suceder, y hasta podemos pensar que todo Pequeño teatro no es más que una función (es decir, una obra de teatro) suya.

El *segundo capítulo* rompe la serenidad y el silencio del pueblo con la llegada de un hombre rubio y misterioso. Es primavera. Su llegada será la “Función” de todo lo que sigue – altera todo el pueblo y es foco de atención de todos. Para llamar más la atención, el forastero se aloja en el único hotel del pueblo, Hotel Devar. Sabemos por el capítulo anterior que este hotel es una ruina económicamente, pero que el orgullo de Kepa lo mantiene abierto. El narrador -también a través de Ilé- levanta sospechas en el lector de que Marco no puede ser rico si su traje está gastado, ya que lleva el mismo día tras día y nunca paga por nada. Pero la gente empieza a llegar a sus propias conclusiones y creen que es adinerado e inventan su pasado por él. Algunos dicen que tiene tierras, otros que es hijo del gobernador de algún país.

El forastero no ha dicho nada sobre su procedencia ni sobre su identidad, nada que sea verdad. Inventaba continuamente historias de su vida. Marco, el forastero, se presenta directamente a Ilé, el día después de su llegada, sin hablar antes con otra persona. Es una acción con un propósito: quiere algo de Ilé. ¿Qué hace un forastero, supuestamente rico, con el tonto del pueblo? Las malas lenguas del pueblo creen al principio que el forastero está riéndose de Ilé. Luego, intrigados por la prolongación de este encuentro, esta amistad, cambian el foco de su atención hacia Ilé: ¿qué tiene Ilé que atrae tanto a Marco? Este es el comienzo del plan estafador de Marco y usará a Ilé para conseguir sus fines: robar al pueblo y escapar con todo en el velero. Y mientras los hechos se van desarrollando, se encuentra con Zazu y llega a enamorarla, éste será otro argumento dentro de la historia. Marco es motivado por la avaricia y el egoísmo de robar a todo el pueblo y también a enamorar a Zazu. El “Destinatario” es tanto su propio egoísmo como su bolsillo. Nadie se opone al engaño, hasta parece que todos ayudan a creer el engaño. Su amistad con Ilé también es un engaño, y su amor por Zazu es también un engaño (trataremos este punto en más detalle más adelante). En esto Zazu, el “Objeto” de su amor, es el “Oponente”, aunque no muy convincentemente.

Zazu es la rebelde del pueblo, inconformista y crítica de todos. Está comprometida con un ‘buen partido’ del pueblo, y se siente atrapada en sus sentimientos por Marco, a quien intenta rechazar. Marco sigue con su juego, demasiado melodramáticamente, y demasiado confiado en su propio encanto. Tan envuelto en sí mismo que no espera la acción drástica de Zazu: ella se suicida como el único modo de salir de esta situación imposible: de su amor por Marco. Zazu es empujada por el deseo para lograr paz interior, conseguir huir del pueblo y también ahora de Marco. Augusto, su prometido, iba ser su “Ayudante” para huir del pueblo. Ahora que está enamorada, busca huir del pueblo y de Marco. Logra escapar, pero fracasa, porque implica su propia muerte, al suicidarse. El argumento no acaba con la muerte de Zazu: todo el mundo se entera de su muerte, incluyendo el dueño del velero, que impide que Marco suba para marcharse del pueblo, y así, sin posibilidad de huida, Marco es descubierto y es arrestado. Así, Zazu con su muerte ha sido también “Oponente” a que Marco se escapa con su botín.

Ilé, quien en todo momento ha estado al margen de todos los planes de Marco, es víctima del engaño tanto de Marco como de Zazu y de todo el pueblo. Después de la muerte de Zazu, no se siente capaz de ver a su viejo amigo Anderea hasta que pasa una estación, (que en el discurso es girar la página). El argumento acaba con Anderea que dice a Ilé que pronto él sabrá cómo manejar los muñecos. La historia se cierra con Kepa Devar murmurando ante el cuadro de su difunta esposa, Aránzazu, sin la perla en su corbata, signo de ambición y riqueza para Kepa.

Pequeño teatro empieza en un presente que sigue una línea cronológica de sucesos, con retrocesos en el “Tiempo” y recuerdos de los personajes para explicar la situación presente. El argumento de la novela es el robo de Marco, el engaño y la estafa a todo un pueblo, que concluyen en un fracaso final. Mientras tanto, hay un sub-argumento que es la relación entre Zazu y Marco, igualmente importante aunque no implica tanta gente, pero que quizás se utiliza para presentar a los demás personajes.

El discurso transcurre en un año, de primavera a primavera, con la llegada de Marco hasta la muerte de Zazu, y termina en el verano con el regreso de Ilé al taller de su amigo Anderea. Sin embargo, estamos volviendo continuamente al pasado en la historia, gracias a los recuerdos de algunos personajes o por las observaciones hechas por un narrador omnisciente, que explican la situación presente de los personajes, las ambiciones de cada uno y la educación de algunos de ellos.

El discurso de Pequeño teatro se realiza a través de un narrador omnisciente, que describe a los personajes muchas veces a través de los diálogos o monólogos interiores – ‘*flashbacks*’. Sobre los personajes hablaremos con más detalle en su propio apartado. Aquí veremos cómo se presentan en el discurso. El “Tiempo” del pasado es reflejado en los recuerdos de los personajes, y el presente en los diálogos, y esto también lo veremos en más detalle en el apartado de Cronotopo. Los recuerdos y ‘*flashbacks*’ nos van dando información sobre la sociedad en que viven, cómo son los personajes – tanto cómo ellos se ven a sí mismos como cómo ven a los otros- y las expectativas de cada uno. Estos datos hacen destacar a Zazu, con su rebeldía, antipatía por todos y por toda conducta social y moral. Esto también explicaría cómo un pueblo ha sucumbido a un estafador como Marco. Y también por qué Zazu sólo encuentra su salida a través del suicidio. Es una novela que critica la hipocresía de una sociedad, la falsedad, pone de relieve un amor fracasado y ambiciones frustradas. Nos encontramos con una novela social (y sobre esta conclusión llegaremos al tratar el ESPACIO), si hemos de entender que según Bobes Naves dice:

‘El significado general que puede tener un relato se manifiesta por medio de los personajes, las acciones, los tiempos y los espacios.’, (Bobes Naves, 1993:26).

Por un lado, tenemos el pueblo, sus prejuicios, envidias, codicias, cotilleos, orgullo e hipocresía. Por otro lado tenemos a Marco y a Zazu, e Ilé en el medio. Marco usa todos los defectos del pueblo en su ventaja, manipulando su hipocresía y orgullo a su antojo, usando Ilé como su “Ayudante” para conseguir su objetivo. Pensamos que como mero entretenimiento, y para alimentar su ego, Marco seduce a Zazu. Puede que vea en Zazu una alternativa al robo; ella es en efecto, la hija del rico del pueblo, y casarse con ella podría suponer tener acceso a la riqueza sin mayor esfuerzo. Además, sería una

opción duradera, no como lo que supondría el botín que piensa robar, que se agotará en nada. Por esto no se entiende por qué sigue con la estafa y no se concentra en Zazu.

Marco seduce también a Mirentxu, pero aquí están claras sus intenciones: ganarle su confianza con el fin de que le ayude en su objetivo: robarla a ella y a la colecta de la fiesta anual para los huérfanos. Zazu no tiene parte en su robo. Es parte de su propia ambición egocéntrica de que Zazu fracasará. Zazu es solitaria, es anti-todo, está enfadada, resentida, amargada. Se siente sola, y resignada a un matrimonio sin amor, con rutina. Va contra la norma, es rebelde pero a la vez es presentada como el único personaje que es sincero, sin falsedades. Lucha contra su amor por Marco, y esto, si lo pensamos, no cuadra con su rebeldía. No puede ser que luche por las normas de la sociedad, ya que rebela contra ellos. Entonces, supongamos que es el orgullo lo que le conduce al suicidio, o a la desesperación ante la situación.

Las causas de su aventura con Marco son varios. También había otras salidas. La aventura entre Marco y Zazu dura todo el año del argumento, hasta su muerte en la siguiente primavera. La aventura es un motivo constante en esta obra – está lleno de aventuras y amores fracasados: Mirentxu, Aránzazu, Kepa, Patxika. Incluso el amor que siente Ilé por Zazu es un fracaso; ella ni siquiera lo reconoce, y creo que tampoco creo que Ilé se dé cuenta de sus propios sentimientos. La pregunta que tenemos que hacer es: ¿por qué Zazu se siente atraída por Marco? ¿Cuáles son las causas de su aventura? Según el personaje, vemos un núcleo de relaciones entre los personajes distintos. La mayoría rodea a Zazu o a Marco, dado que son los que se mueven más por el “Espacio” del pueblo, quienes entablan más relaciones con los otros y quienes enlazan a los demás entre sí. Vemos que la historia, pues, no es de Zazu sino la historia de un amor fracasado, que refleja a todos presentes en la novela que han tenido historias de amor fracasadas. Y si lo vemos desde Marco, es un plan fracasado, una ambición de enriquecerse fracasada. Quizás podemos incluso imaginar lo que sucede después del verano. Qué le sucederá ahora a Kepa, a los habitantes -¿cambiarán sus actitudes? ¿o se repetirá la historia del engaño? Pero la historia se cierra antes, con Kepa mirando el cuadro de su difunta esposa, con un importante detalle: sin su perla, signo de riqueza lograda. Pequeño teatro es un mundo cerrado, donde Marco enlaza a todo el pueblo. Es el protagonista principal. Podemos trazar un esquema desde su centro, que es una “Secuencia de Fracaso”: 1) Pretensión, 2) Desarrollo, 3) Fracaso y se relata en el argumento en siete puntos:

1. Pasado ausente – mentira
2. Llegada en velero – cambia situación en el pueblo.
3. Marco se hace amigo de Ilé, para conseguir sus fines.
4. Logra desarrollar su plan de engaño
5. Logra enamorar a Zazu
6. Fracasa en el amor
7. Fracasa en el plan.

Todo lo que sabemos de Marco, nos lo cuenta él mismo, y resulta ser todo mentira, según él mismo también. Carece, por tanto, de pasado narrado. Esto conduce a que la gente inventa un pasado para él, y Marco les deja, porque esto forma parte de su plan. Si tomamos a Zazu, tenemos un plan algo más detallado en una “Secuencia de Fracaso”

también: 1) Rebeldía, 2) Amor, 3) Suicidio que se relata en una anécdota o argumento de seis puntos:

1. Antecedentes familiares (matrimonio de los padres – herencia, riqueza)
2. Infancia (ausente)
3. Adolescencia – presente: rebeldía, anti- todo
4. Matrimonio – futuro enlace con Agustino, sin amor que la alejará del pueblo que odia (pero a otro igual, y está resignada).
5. Búsqueda de huida (del pueblo): Marco/ amor
6. Búsqueda de huida (del amor): suicidio/muerte.

Podemos reducir ambos protagonistas:

Marco:

1. Llegada
2. Engaño (relación con pueblo)
3. Fracaso

Zazu:

1. Situación rebelde, anti todo
2. Se enamora de Marco (relación con Marco)
3. Suicidio

El deseo de Marco, el “Destinatario” es de enriquecerse. Para Zazu es de huir. Podríamos decir que si Marco no hubiera intentado enamorar a Zazu, hubiera logrado su plan de robo, y hubiera escapado tal como había planeado. Y podríamos decir que si Zazu se hubiera mantenido fiel a su prometido, si se hubiera conformado con su vida y no hubiera sido rebelde, no se hubiera dejado tentar por Marco, y no se hubiera enamorado, este amor no le hubiera conducido a su desesperación y suicidio. Pero no ha sido así. La autora ha decidido elegir ciertos motivos, “Funciones” y acciones que son determinantes para sus personajes.

La historia de Zazu informa más sobre la sociedad en que vive, que la de Marco, que creo que es puramente funcional, con el fin de destacar al pueblo y a Zazu. La sociedad trata la aventura entre Marco y Zazu casi como si fuera un adulterio, con sus tres personas implicadas: Zazu, Marco y Agustino, que está ausente. Si Agustino está ausente, y no hay lazo de amor, ni de matrimonio, ¿qué impide a Zazu romper la relación, estando aún a tiempo, e irse con Marco? Zazu tiene la “Función” de joven prometida, pero no lo cumple. Elige otro camino, que es dejarse llevar por Marco y por su carácter rebelde, y elige la escapada que es la huida que le conduce al suicidio.

Marco cumple con su papel de “Seductor” y “Engañador” desde el principio hasta el fin. Podemos decir que ha sido “Engañador” incluso en la seducción, en el enamoramiento, porque no le interesa Mirentxu ni espera que Zazu le acompañe. Es, como Marco mismo, todo una farsa.

La obra presenta los sucesos del pueblo, agitado por la presencia de este forastero misterioso y también la lucha de Zazu para alejarse de Marco. Toda la obra gira entorno de Zazu, Marco, y sus acciones.

II.2.2 - Análisis del discurso.

Empezamos por una presentación del relato en su discurso: La narración puede que se efectúa muchas veces también a través de la mirada de un personaje, por ejemplo, a través de los ojos de Mirentxu, cuando admira a Marco y vuelve a su pasado; o Kepa, a través de cuyos ojos ve un imagen de su hija que no existe; o la mirada que busca Eskarne de admiración y de ‘quedar bien’ ante el pueblo; o Zazu ante la mirada crítica de las niñas o sus tías, o ante la mirada del amante, Marco. Ana María Matute ha usado la mirada como herramienta para desarrollar la historia. El discurso nos revela las siguientes etapas:

1. Presentación del pueblo (escenario de toda la historia) y la llegada del forastero (catalizador de todo el argumento).
2. Presentación de los personajes por el narrador omnisciente, a través de los personajes mismos.
3. Conocimiento de los valores y actitudes de la sociedad a través de los personajes.
4. Encuentro entre Zazu y Marco – desenlace de la aventura.
5. Encuentro de Marco y pueblo – desenlace del engaño.

Para analizar cómo se desarrollan estas etapas, hemos elegido algunos aspectos que consideramos los más importantes, y los hemos dividido en los siguientes apartados:

II.2.2.1 - *El Narrador*: nos sitúa en la historia.

II.2.2.2 - *Los Personajes*: referencia al lenguaje y a las actuaciones

II.2.2.3 - *Valor Iconográfico*: imagen.

II.2.2.1 - El Narrador.

Pequeño teatro es un relato que realiza un narrador, en tercera persona quien es distante y omnisciente. Pequeño teatro abre con el nombre del pueblo Oiquixa, donde sucederá toda la historia. Este nombramiento de la población le da una identidad con que podemos identificar el lugar. Además, exceptuando a Oiquixa, durante la novela, Ana María Matute nos ofrece nombres geográficos reales, ya que existen varios lugares en el país vasco como ‘Kale Nagusia’; ‘San Telmo’; faros hay en abundancia por la costa y algunos con este nombre, así que es muy fácil imaginarnos que el sitio existe de verdad:

‘El significado de la obra depende también de las relaciones que el discurso establece entre los diferentes motivos y hasta las palabras concretas...’, (Bobes Naves, 1993:35-6).

Una vez situados, somos presentados a los personajes cuyo modo de ser y de actuar y el papel que representan son revelados a través del discurso, de la palabra. Debido al límite del espacio, nos centraremos principalmente sobre Marco, Zazu y brevemente nos referiremos a Ilé y a los demás. En el apartado de LOS PERSONAJES (II.3), trataremos de implicarlos a todos en el relato. Pensamos de antemano que todos

sobreactúan, como si fueran de verdad personajes, o muñecos, de alguna obra de teatro, y no personas reales, debido a la exageración de su habla y a sus manierismos.

El lenguaje en esta obra refleja un intenso odio. Hay casi una sobrecarga de adjetivos negativos, de desprecio, humillación pero sobre todo de puro odio. ¿Qué genera este odio en la novela? ¿Es una intención por parte de Ana María Matute? Gran parte de ello proviene de Zazu y esto también lo veremos ahora.

II.2.2.2 - Los Personajes.

Kepa es un ente casi fantasmal, flotando por aquí y por allí, tan ensimismado, tan alejado de su hija y del mundo. Esto se refleja en su nombre inscrito por todas partes, pero él no parece existir. Vive en un estado lejos de los demás. No ve la realidad de las cosas.

Ilé es presentado como un sucio, pobre e ignorante mozuelo del barrio pesquero. Andreea le compara al viejo faro porque ‘...también estaba en medio de las olas furiosas o acariciantes...’, (Matute, 2001:22), como si Ilé estuviera solo entre los personajes amargos, hipócritas y ambiciosos. También implica su particularidad, su originalidad cuando el narrador nos dice que Ilé ‘...hablaba a menudo con las ruinas, con un lenguaje especial que sólo él entendía...’, (Matute, 2001:22). El pueblo entero le toma por idiota. De ahí la fascinación del pueblo cuando ve a Marco dirigirse a Ilé y sólo a él. Ilé es un personaje inocente, toma el sentido literal de las palabras, es incapaz de ver más allá de lo que le dicen. Ilé ríe sin saber muy bien por qué ríe, y habla a las gaviotas y a las olas.

‘-¿Por qué te ríes?’, (Matute, 2001:47), le pregunta Marco, y así se presenta a Ilé y al lector. Su modo de cautivar a Ilé es fingiendo asombro, con expresiones de admiración, hasta que Ilé le cree:

‘...Ilé Eroriak! ¡Cuánta envidia despiertas en mi!’

-¿Envidia?

- Sí...¡Si yo tuviera tu fe!

-¿Fe...?- empezó a preguntar Ilé confuso.’, (Matute, 2001:49).

Y así le convence de que quiere ser su amigo, después de confundirle con palabras que jamás le habían sido dirigidas. Le cree cuando le llama ‘hermano’, y por tanto el comportamiento de Marco hacia él, que es contrario a su palabra, confunde a Ilé. También dice a las tías Antía lo inteligente que es, y le creen.

Marco es presentado como un don Juan, y actúa como tal, - pensamos que a propósito - para conseguir sus fines. Su modo de hablar afectado, exagerado y teatral hace patente a los lectores que es toda una farsa. Hasta lo admite él mismo que es un mentiroso en más de una ocasión: ‘Sí, es terrible tener que ir inventándose la vida.’, (Matute,2001:56). Miente una vez tras otra sobre su pasado, sobre su familia, sobre su ex-novia, sobre su profesión de pianista...todo lo que cuenta es mentira.

‘-Una vez amé a una hermosa mujer, y cuando más grande era mi amor, la abandoné.’, (Matute, 2001:113). Esto es la historia que le cuenta a Zazu, pero a Ilé le cuenta otra distinta, que los dos se iban a tirar al agua, hasta que el portugués, el dueño del velero que espera, les aparto, y mandó lejos a Marco, y se casó con la chica:

‘...decidimos poner fin a aquella vida...decidimos arrojarnos al mar abrazados...alguien nos separó...un portugués...me trajo aquí...el canalla...se quedó con mi dulce Kermina...’, (Matute, 2001:74).

Por tanto, no sabemos nada del pasado de Marco. El narrador no nos dice nada al respecto. Todo lo que sabemos de Marco es a través suyo.

Hacia Mirentxu intercambia miradas y le dice piropos; a Eskarne le habla de forma rotunda, cortante, igual que ella misma. A Kepa le trata y le habla de igual manera que es Kepa, formal, rígido, y con fingida admiración. Parece que Marco imita el carácter de quienes seduce con su palabra, les dice a todos lo que quieren oír. Incluso con Zazu. Zazu quiere amor, y se lo da pero ella no sigue su juego como hace el resto del pueblo. Destaca particularmente el modo en que Marco habla cuando hay diálogos entre él y Zazu. Casi siempre Zazu permanece en silencio, mientras deja que hable Marco –que habla, por cierto, larga y tendidamente, enamorado de su propia voz, nos parece. Además, sus diálogos son demasiado afectados:

‘-¡Oh, Zazu, Zazu! Una tarde te vi sobre el fondo del cielo y del mar. Parecía que el mundo ardía a tus pies.’, (Matute, 2001:109).

-Si me quisieras – dijo Marco – nuestra vida parecería una leyenda. ¡Oh, Zazu, ...hermosa Zazu...pero tu seguirías mis pasos, besando las huellas de mis pies...Zazu, tu sabes que mis ojos no se parecen a los demás ojos. Zazu, no tengas miedo de mis ojos...’, (Matute, 2001:111).

Esto es solo un par de ejemplos del diálogo algo ridículo de Marco: ¿Cómo es posible que Zazu le tome en serio? Pensamos que es una ironía de parte de la autora, ¿o cree que la gente enamorada realmente habla así? Pensamos que no, que es todo parte del ‘pequeño teatro’ que se desarrolla dentro de la obra. Es parte de su papel de don Juan: *tiene* que hablar y actuar así, datada, afectada, engolada. Sus palabras pastosas contrastan fuertemente con las de Zazu:

‘-Déjame...No es obligatorio besar a una muchacha, bajo la luna.’

-‘¡Qué absurdo eres! ¿Contra qué he de luchar? Nada merece la pena.’, (Matute, 2001:109).

‘¿No te das cuenta de lo ridículo que me pareces? ¡Ojalá pudieras deslumbrarme!’,
(Matute, 2001:110).

‘-¡Cállate! No digas más estupideces. Nadie puede entender lo que tú dices...’,
(Matute, 2001:112).

Marco sigue hablando, y ‘...procuraba dar a su tono un timbre efectista...’. (Matute, 2001:112), lo cual nos confirma que su tonalidades son a propósito de su papel: el de un don Juan, y no debido a la joven edad de la autora. Se ve de nuevo su tono al hablar con Anderea: ‘¡Oh mi buen anciano!...Vos entendéis de estas cosas¹⁰, puesto que vuestra especialidad es inventar corazones.’ (Matute, 2001:122), que indica que este ‘don Juan’ es sacado de la edad de oro, como si estuviera imitando el ‘don Juan’ de Tirso de Molina. Pero Anderea le responde del mismo modo, y puede que esto sea el factor que irrita a Marco, ya que es él quien se adapta y copia a los demás:

¹⁰ El subrayo en los diálogos es mío.

‘-No llores, buen muchacho-dijo Anderea con sonrisa maliciosa – No llores...Además, ¿por qué es la mujer de tu vida? No comprendo bien qué quiere decir eso...

-...Debes comprender que he sido defraudado en lo más querido.

-¡Bah, no mientas, buen muchacho! No existen estas cosas para ti, no existe ‘lo más querido’, para ti.’, (Matute, 2001:123).

Zazu tiene su *rôle* como prometida e hija de una familia acomodada, pero no actúa como tal, o como se espera. Zazu es presentado como un rebelde, en fuerte contraste con las niñas de buena familia de la Kale Nagusia. El resentimiento de Zazu está presente en todos sus diálogos, y también está presente en el narrador. Es un ataque constante contra la sociedad del pueblo y los que representan a la sociedad. No quiere rizar su pelo, maquillarse ni vestir vestidos de colores como ellas, ni flirtear para hacer una ‘buena boda’.

Zazu usa un lenguaje que su sociedad considera como impropio para una ‘señorita’. Esto es comentado por las hermanas Antía, y de las niñas de la Kale Nagusia como algo negativo en Zazu e impropio.

Zazu es hostil y agresiva en su habla y en sus maneras, está siempre a la defensiva y se ve apartada de los demás no solo físicamente sino también psíquicamente. Ataca a todos y a Marco sobre todo, porque todo es mentira. ¿Por qué se enamora de él, pues? Quizás podemos pensar que podría ser un sentimiento idílico de adolescencia, (pero no cuadra con su carácter cínico) o porque ve en él algo de ella misma: también Marco ve la hipocresía del pueblo – y lo va a utilizar; quizás porque ella sabe muy bien quién es, que no le ha engañado en este aspecto. Sabe muy bien cuáles son sus intenciones, y no las impide. No nos queda del todo claro, francamente, el ‘por qué’ se enamora de Marco.

Es el narrador, con palabras negativas, quien transmite una violencia, un malestar, un aire deprimido, una mala relación entre Zazu y el pueblo:

‘Era el mismo sentimiento que otras veces la hizo abandonar aquel lugar, como en una huida llena de terror.’, (Matute, 2001:25).

‘Una gran soledad se ceñía enteramente a ella...Toda ella era entonces un gran hueco, un hueco de deseo desmedido y brutal.’... ‘Zazu estaba presa en Oiquixa...porque ella encontraba en cada peldaño...sus pecados. Sus feos pecados...’, (Matute, 2001:26).

Desde la página 25 hasta la página 42, el narrador describe a Zazu y su entorno: ella misma, ser hija de Kepa, su relación con las chicas de Kale Nagusia, cómo se ve en el espejo, cómo se siente en su propia casa, cómo las chicas y mujeres de Kale Nagusia le ve, o Zazu cree que le ven: con desprecio y cierta envidia, y son páginas cargadas de adjetivos, la mayoría despectivo, negativo forman contrastes constantes:

‘Y esta voz le recordaba que era distinta, que no era como las otras muchachas... “la hija de Kepa, la nieta del borracho...”...tenía manos de ladrona’. (Matute, 2001:27)
‘Ella amaba su cuerpo y sentía piedad por él...Zazu odiaba su cuerpo, porque era cruel e indiferente...’, (Matute, 2001:28-9).

‘...las lenguas ácidas del práctico del puerto...las espesas lenguas de los tenderos...en cuyos ojos una lujuria retenida y reprobativa. Zazu, en la envidia y la curiosidad de las muchachas virgenes y castas, en la maligna y escandalizada mirada de las hijas del capitán...’, (Matute, 2001:29).

Así sigue la descripción de las niñas por el narrador, con palabras ‘desprecio’ ‘maldades’ ‘crueldades’ etcétera. El narrador nos presenta a las tres niñas en claro contraste con Zazu, y nos inclina a simpatizar con Zazu y a despreciar a las superfluas niñas de Kale Nagusia:

‘A los pocos pasos, encontró a tres muchachas...de familias acomodadas...de mirada incierta y pequeñas bocas movibles, chillonas, como agujerillos malignos e inocentes. Con sus tremendas horas vacías, sus largos aburrimientos de hijas de Kale Nagusia. Dentro de sus vestidos de colores vivos, como gritos en el aburrimiento largo de las casas confortables...Como violentos chillidos amarillos, rojos, verdes...Desgranando palabras, desgranando pequeñas envidias ignorantes....’, (Matute, 2001:32-33).

Nos hace pensar que Zazu es el alter-ego de Ana María Matute, por su modo de describirse, y su ‘protesta’ que tantas veces se ha visto decir en la primera parte de este trabajo, contra estas chicas, sus valores y modos de actuar y vestir.

El carácter Zazu sale de nuevo en su diálogo con Marco en el *capítulo diez*. El habla mientras Zazu ‘...seguía en silencio...’, (Matute, 2001:145) hasta que ya no se contiene ante sus palabras afectadas:

‘Zazu, pequeña tonta...Vengo a confesarme contigo. Escúchame. Te lo ruego.’, (Matute, 2001:145).

Y así sabemos que le confiesa su intención, insinúa que va a robar el pueblo, se lo dice literalmente:

‘-Tú sabes muy bien que yo me marcharé un día...en deuda con tu padre, y, si puedo, con media población.’, (Matute, 2001:146).

Zazu, hasta ahora callada, le interrumpe con una risa, y nos informa que sabe perfectamente como es en realidad:

‘...¡Oh Marco, yo sé también que te tiñes el cabello, que no tienes fortuna ni la tuviste nunca!...Claro que para ti...en el fondo tus mentiras no son mentiras. Tus mentiras son globos de colores, que el viento lleva lejos...¡Bah! Simplemente, eres infantil.’, (Matute, 2001:147).

Y así se hablan Zazu y Marco. Y de nuevo, no entendemos por qué se enamora Zazu de él, si sabe que es todo falso. O quizás allí está la respuesta: quería engañarse también, pero la realidad era más fuerte y por esto se suicida. Marco no era lo suficiente real para ella. El engaño no pudo durar para ella, como hizo para el pueblo entero. Sin embargo, no nos resulta muy claro.

II.2.2.3 - Valor Iconográfico.

Esta obra no tiene muchos indicios de signos figurativos iconográficos en la manera que se refiere Bobes Naves:

‘Estos indicios suelen utilizarse como final de capítulos, y el corte puede resultar ambiguo...los indicios iconográficos, si no son completos, se confirman o se rechazan por lo que sigue y, por esta razón, constituyen uno de los recursos más interesantes de unificación y coherencia del discurso narrativo.’, (Bobes Naves, 1993: 91).

La complejidad de Pequeño teatro reside más en las relaciones entre los personajes que en técnicas cinematográficas. Hay algunos, sin embargo, en el sentido no de continuación, sino de *'flashbacks'*. Por ejemplo, cuando Kepa está observando a Zazu mientras le habla y recuerda; es una forma de simultaneidad; o cuando Marco está hablando a las hermanas Antía y Mirentxu, fascinada por su presencia, vuelve a su pasado. Esto lo veremos con más detalle cuando tratamos al Cronotopo.

No obstante, existe un signo iconográfico principal a la historia: el cuadro de la madre de Zazu, ante cual se encuentra frecuentemente a Kepa 'rezando', como si le consultara. Es la escena o 'toma' con que cierra la novela, y pensamos que Aránzazu Antia era el foco de muchas relaciones en el pasado: con las hermanas Antía, y con Kepa, y parece que su historia se repite en Zazu, y tampoco sabemos las circunstancias de la muerte de su madre: ¿era al dar a luz a Zazu? ¿Era debido a una enfermedad? O ¿se suicidó como su hija? No lo sabemos y no lo podremos saber. De todas formas, el cuadro puede representar todos los sueños no realizados, tanto como la perla representaba para Kepa su ambición.

II.2.3 - "Funciones" y secuencias.

Pequeño teatro muestra tres "Funciones" generales que se cumplen en las dos protagonistas Marco y Zazu:

1. Carencia - de amor
- de riquezas
2. Medios - para conseguir ser amado/amar;
- para conseguir enriquecerse: matrimonio
: trabajo/esfuerzo
: engaño/robo
3. Fracaso

La autora ha tenido en mente varias opciones a la hora de construir las "Funciones". Rechaza muchos caminos y va hacia un desenlace de "Fracaso" inexorable. Pudo haber decidido que Kepa hubiera conseguido sus riquezas y que hubiera realizado su sueño de tener un manzano en el jardín de atrás y que su mujer estuviera viva y apreciase todos sus logros. Pero no ha sido así. Kepa pudo haber conseguido sus perlas, pero no fue así. Algo nos dice que aprendió de la naturaleza humana, quizás como hará Ilé.

Zazu pudo haberse resistido a Marco, y casarse en otoño con su prometido, como estaba previsto. Pero no fue así. Se dejó seducir y decidió suicidarse. Marco pudo haberse contentado con otra niña más frívola, o pudo haberse concentrado en conseguir su robo, pero no fue así. Es otro camino rechazado: en todas estas opciones, la autora ha ido definiendo el camino que cada uno tomará y que por necesidad anula otras opciones para la autora y también para los personajes, conduciéndoles hacia un final elegido. Sin embargo, al final, podemos preguntarnos si era posible que terminara de otro modo. ¿Y

si Ilé, amante silencioso, se hubiera lanzado al agua a rescatar a Zazu? Quizás entonces estarían juntos, y la historia de Kepa y Aránzazu se repetiría.

Dado que las elecciones son unas y no otras, examinemos el proceso. Naturalmente varía según el personaje desde el que enfocamos el relato. Los dos protagonistas, Zazu y Marco, siguen el siguiente esquema: 1) Carencia, 2) Medios para superarlo 3) Fracaso. En el caso de Marco, también hay Castigo.

1. Marco. Marco tiene *Carencia* de dinero. Los *Medios* que usa para conseguir dinero son a través de una estafa, y con sus “Ayudantes”: Ilé y las tías. *Fracasa* porque se orienta a Zazu y es descubierto. Su final es el *Castigo*: vuelve a la cárcel (suponemos).

2. Zazu. Zazu sufre *Carencia* de amor. Le faltó el amor maternal, y el amor paternal está ausente, aunque Kepa viva y esté presente. El amor de su prometido es inalcanzable, ya que no está presente y tampoco le quiere. Los *Medios* para alcanzar el amor están falsamente en Marco, pero su falta de amor está canalizado en la furia, resentimiento, rebeldía, y desprecio hacia los amores de las otras niñas, por lo cual *Fracasa*, porque está en conflicto con su propio orgullo.

Estas secuencias vitales de los personajes están simbolizadas en los muñecos del ‘pequeño teatro’ de Anderea. Creo que es importante destacar la “Función” de muñecos, que está presente a través de toda la novela y su reiteración destaca más que nada la falsedad de todos personajes y las situaciones en la novela; como si fuera una mera actuación y no hechos reales que se acentúan al nombrar a los protagonistas como Colombina, Pierrot y Arlequín. Veamos:

Familiares) Zazu es hija única, y proviene de una familia rica, gracias a las ganancias de su padre, de origen pobre, y de una familia noble por parte de su madre, aunque no tenía fortuna. Riqueza por su padre, nobleza por su madre aunque en los límites del pueblo. Cuando las tías ven a Zazu pasar, la llaman la hija de Kepa, como manera de achacarle a Kepa la responsabilidad de tener una hija rebelde, ya que si hubiera salido como las demás niñas ‘tontas’ del pueblo, estamos seguros de que le llamaría la hija de Aránzazu. Las tías no dicen ni permiten que se diga nada en contra de la memoria de su prima Aránzazu, ni abiertamente contra Zazu, como si se tratase de atacar igualmente a su prima.

La madre de Zazu, sin embargo, parece haber vivido una vida rebelde semejante a la de su hija: tenía novios y ‘andaba por allí’. Esto es recordado a través de Mirentxu, quien recuerda su juventud compartida con Aránzazu, quien le contaba sus aventuras. A Mirentxu, le fue negada cualquier libertad por Eskarne y mucho menos tener un novio:

‘Mirentxu tuvo un pretendiente...Eskarne opinó que “no convenía”. Nada más...’, (Matute, 2001:170).

Aunque idealizan a Aránzazu ahora que está muerta, en vida parece que era toda una rebelde; Mirentxu que era su mejor amiga, admiraba o envidiaba su libertad y sus romances. Mirentxu vivió a través de su prima y llegó al fin de su ‘vida’ cuando su prima Aránzazu se casó. Por esto dice repetidamente “‘Mi tiempo se ha retenido en algún lugar. Mi tiempo quizás regrese...’”, (Matute, 2001:171). Y ahora ve en Zazu a su rival, mitad real, mitad soñado. Mirentxu sabe que toda la situación es poca realista, pero se deja llevar por los sueños y se deja engañar, porque es todo lo que tiene.

No hay niños más que Ilé y los mencionados pero ausentes del Orfanato, y el hijo de Joxé que ayuda a Anderea en el teatro. Los tres jóvenes son Marco, Zazu e Ilé; Mirentxu es vieja ya a los cuarenta, porque está cansada y resignada.

No hay madres presentes, solo las que están muertas o ausentes. Kepa, como padre, está vivo pero ausente, ensimismado durante todo el argumento, en su mundo de fantasía, donde idealiza a su difunta esposa, cuyo cuadro trata casi como si fuera el de la Virgen María, ante cual se le encuentra ‘como si rezase’, (Matute, 2001:95).

Kepa en su papel de guardián lejano y padre místico, se deja engañar por Marco. ¿Cómo es que un hombre de negocios se deje engañar? Quizás no se deje engañar en los negocios, pero parece que está dispuesto a engañarse en lo aparente, como con su hotel. Quizás por la pura imagen externa que proyecta el estar relacionándose con un rico extranjero, según comentan en el pueblo. En los negocios quizás no se deje engañar, pero sí en todo lo demás. Y es que estamos ante un hombre y una sociedad que aparentan continuamente. Kepa no tiene educación humana o social mínima, es un “Actante” de su papel funcional sin matices. Este papel también lo desarrolla Eskarne, en su afán de beata y protectora. No hay lazos de familia acogedores, no hay escenas cariñosas.

El matrimonio) Zazu está prometida pero es infiel a su prometido. A Mirentxu le hubiera gustado enamorarse y casarse. Tuvo un pretendiente pero acabó en nada, ya que Eskarne no lo aprobó. Aránzazu está muerta, y presente sólo en el cuadro que es casi objeto de adoración por parte de Kepa, a pesar de no le quería.

La sociedad) el núcleo de la sociedad es simbolizado por las tías y las tres niñas en su falsedad y hipocresía. Puede que sea debido a cómo es esta sociedad en particular que empuja a Zazu a tomar la decisión de huida en forma de suicidio. Si no fueran hipócritas, si no fueran tan superficiales en sus máscaras, quizás Zazu hubiera sucumbido a Marco y le hubiera seguido al velero. Pero es la sociedad que existe en el mundo de Zazu, y es esta sociedad que es el “Actante” que provoca la respuesta de Zazu en su forma de ser y en su suicidio, aunque sea Zazu su propio “Actante” en cuanto al suicidio mismo. Es la razón por la que Zazu destaca como la rebelde, como la ‘rara’. Contra ello lucha Zazu, y Marco lo usa en su ventaja. Eskarne se siente reflejado como la “epitomé” de la sociedad y sus expectativas y es su propia personificación. Funcionalmente Eskarne y las tres niñas son la sociedad, y contra su “Función” se rebela Zazu.

Personales) Las niñas del pueblo son el estereotipo de jóvenes con el pelo rizado y caras pintadas con vestidos de colores. Esto contrasta claramente con Zazu, que tiene ‘manos de ladrona’ que intenta esconder, lleva el pelo liso y descuida su apariencia; todo lo cual se añade a su “Función” de rebelde. No se entiende por qué Marco es atraído por ella, si es fea, con sus ojos de dos colores, pero pensamos que es porque es diferente a las otras; y quizás por su dinero. También su rareza es envidiada por su tía Mirentxu, y las otras niñas, porque es ella quien atrae a Marco, y él no mira a nadie más. Entonces, su apariencia, opuesta a la norma, acaba siendo una “Función”.

Estas “Funciones”, estos estereotipos en la novela parecen ser sacado de una novela de otro siglo. La autora misma admite en sus entrevistas que fue capaz de escribir

Pequeño teatro gracias a los autores que leyó: Shakespeare, Cervantes etc. Quizás esto podría explicar la exagerada manera de Marco de cortejar a Zazu, los melodramas y crisis de enfermedad de Marco y la crisis de Zazu:

‘Las enfermedades indican siempre una crisis profunda en el ánimo de la protagonista...’, (Bobes Naves, 1993:74).

Esto, con vista a una novela como La Regenta, nos puede ayudar a entender a Marco y sus crisis reiterativas – quizás lejos de ser verdaderos son parte de su papel de “Engañador”, como es su manera de hablar tan exagerada y teatral. Zazu se aleja y vuelve a Marco continuamente, hasta marear al lector.

Estas son las “Funciones” que forman la situación en que se encuentran los personajes, y particularmente los que afectan a Zazu y Marco y que servirán para el desenlace del argumento.

II.2.4 - El análisis funcional.

Siguiendo el esquema secuencial de Greimas y teniendo en cuenta lo que nos dice Bobes Naves seguidamente, podemos llegar a concluir que el cuadro actancial que mejor explica Pequeño teatro es el de “Fracaso”:

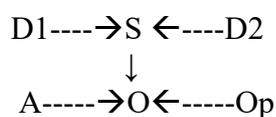
‘El análisis funcional de una novela...puede iniciarse desde varios ángulos, según el personaje que tomemos como sujeto, el Seductor o la Seducida, el Engañado o el Engañador...’, (Bobes Naves, 1993:71).

Greimas creyó necesario ‘...corregir la formulación ternaria, coja, substituyéndola por dos categorías actanciales, en forma de oposiciones:

Sujeto vs. Actante
Destinador vs. destinatario...’, (Greimas, 1976:265).

El cuadro actancial se basa en un “Destinador” (un sentimiento, o un deseo que surge) un “Sujeto” (que es el “Actante” – quien/que va a realizar este deseo) un “Objeto” (que es el fin de este deseo) y un “Destinatario” (quien va a beneficiar de la consecución del deseo por parte del “Sujeto” – suele coincidir que el “Sujeto” y “Destinatario” sean la misma entidad). Para conseguir su “Objeto”, el “Sujeto” puede tener un “Ayudante” (que/quien ayuda en el proceso de obtención del deseo) y/o un “Oponente” (que/quien intenta impedir que se obtenga el objetivo). El “Ayudante” puede ser tanto negativo como positivo. Es un esquema con que se puede llegar a un cuadro claro de la estructura de la novela y donde se encajan los personajes, las acciones y sus relaciones entre sí.

El cuadro que lo esquematiza puede ser así, considerando la esfera del “Sujeto” y del “Objeto” en paralelo:



donde D1 es el “Destinatario”; S = “Sujeto”; D2 = “Destinador”;

A= “Ayudante”; O= “Objeto”; Op= “Oponente”.

Con esto, podemos reducir los motivos y “Funciones” de cada personaje para llegar al fin al cuadro actancial que mejor estructure la novela. Según Greimas:

‘...los actantes presuponen acabado...el análisis funcional, es decir, la constitución de las esferas de acción.’, (Greimas, 1976:268).

Elegimos el cuadro de Marco, porque es el más amplio y enlaza a más personajes, pues es el eje alrededor de quien giran los demás y esto lo matiza Greimas:

‘...el análisis funcional...podía servir para describir los contenidos de los actantes y dar lugar...a la construcción de un modelo actancial...’, (Greimas, 1976:295).

En resumen, Pequeño teatro es explicado en el cuadro de “Engaño”/”Engañador”, y “Fracaso”.

Sujeto: Marco

Objeto: Robar al pueblo/enriquecerse

Destinador: riqueza/Marco

Destinatario: avaricia/deseo de enriquecerse

Ayudante: Ilé / Kepa / las tías

Oponente: La moral, la Razón

Sujeto: Marco

Objeto: Enamorar a Zazu

Destinador: Riqueza, poder/Marco

Destinatario: egoísmo/ambición/ deseo de enriquecerse

Ayudante: Ilé

Oponente: Zazu/orgullo

a) Marco llega con el objetivo de robar al pueblo, aunque no lo sabemos al principio. Lo que si es más claro es la atención que Marco provoca le hace centro de atención y cotilleo entre las niñas como posible ‘partido’. Es guapo, aparenta ser un forastero rubio y esto le añade un aire misterioso. Una primera escena breve, los dos protagonistas, Marco y Zazu se cruzan, aunque sea ya de noche y no se ven muy bien. Anuncia este encuentro un “Objeto” de Marco: enamorar a Zazu, y que acaben casados y felices. Pero Zazu actúa como “Oponente” en esta posibilidad, y su propio carácter rebelde e inestable afecta también la relación. Ya no estamos seguros de que acabarán juntos. Si Marco se hubiera concentrado solo en Zazu, puede que hubiera acabado todo bien. Pero no fue así.

b) Marco seduce a Mirentxu con el propósito de conseguir sus planes, pero aquí se puede ver que Zazu actúa como “Oponente” también en esta relación. No le quiere, pero tampoco quiere que seduzca o presta atención a nadie más que a ella. Entre todo esto está Ilé, “Ayudante” de Marco para atraer la atención de todo el pueblo. También es utilizado como mensajero entre Marco y Zazu. Ilé también es “Oponente”(aunque pasivo) a la relación entre Zazu y Marco, porque Ilé también quiere a Zazu, pero auténticamente y sin darse cuenta se revela a través de sus celos – pero Marco ni Zazu se dan cuenta.

c) Zazu y Marco mantienen esta relación cambiante durante todo el año. Aunque no parece que haya pasado ya un año, esto se manifiesta por referencias al “Tiempo” o fechas.

Hay un descanso en la relación cuando Marco está seduciendo a las tías; mientras tanto Zazu refleja sobre su situación. Es en este momento cuando Zazu involucra a su padre para tomar la tutela de Ilé, porque si tiene a Ilé, atraerá a Marco y así le alejará de la casa de las tías. Así que por motivo de los celos, Zazu cambia la situación de relativa tranquilidad. Si no se hubiera dejado llevar por sus celos, y hubiera dejado a Marco, puede que se hubiera casado en otoño con su prometido, y que Marco hubiera escapado con lo suyo.

Marco también se revela a través de sus ‘crisis’, cuando se encierra por días en su habitación. No se explica el motivo de esto muy bien, pero pensamos que la primera era parte de su actuación, para llamar la atención. Y de hecho, funciona – atrae a Kepa que viene a hablar con él, su único huésped, y el episodio termina con una cena con Kepa, las tías y Zazu. Pero las siguientes crisis son más cortas, y suceden siempre después de una discusión con Zazu, lo cual nos hace pensar que quiere llamar la atención de Zazu.

De todas formas, su modo de actuar no es, pensamos, típico de un hombre y más bien acentúa su actuación. Podemos creer que Marco está fingiendo, manifestando el estereotipo de crisis decimonónico de lo que referimos antes. Marco es todo teatral, como su modo de hablar tan afectado y exagerado.

d) Marco avanza en su plan para estafar el pueblo y hasta Ilé le cree. Pero mientras tanto, sigue el conflicto romántico entre Zazu y Marco. Los dos son orgullosos, y Marco es además frívolo. En su juego con Zazu, está perdiendo, y es mal perdedor y cruel. Zazu es la única que no aparece en la gran fiesta anual. Su distancia se nota. Zazu no logra conciliar su corazón y su orgullo, y Marco no está enamorado de verdad. Si Zazu hubiera sido como las otras niñas, hubiera acudido a la fiesta, y hubiera prestado mucha atención a Marco en cada instante y cuando Marco hubiera huido, habría acudido al muelle a despedirse, como Marco dice a Ilé, ya que Marco no tiene intención de llevarla consigo. Y hubiera añorado a Marco siempre, como una niña. Pero Zazu ya no es una niña. Si Zazu no hubiese caído, no habría historia de tragedia. Marco hubiera conseguido su robo y la historia habría terminado aquí. Pero no fue así. Zazu no quiere abajarse por temor a parecer como las demás niñas ante los demás (como cuando le da una bofetada, Marco ríe y le dice que es como Ana Luisa). Por otro lado le incita la tentación de ser seducida por Marco. Podemos ver una conexión entre Zazu y el modo de actuar que Bobes Naves observa en Ana en La Regenta, y una posible explicación de su comportamiento hacia Marco:

‘Ana como personaje se define por poseer unos principios morales que la apartan de don Álvaro: no quiere caer en la tentación de un amor adúltero. Como actante, Ana es el sujeto del adulterio, función central de la anécdota, y quiere ser tentada; adopta una moral de “ten con ten”, harto peligrosa y rechazable a juzgar por la ironía del narrador.’, (Bobes Naves, 1993:45).

Tomando esta cita sobre La Regenta de Bobes Naves, se puede concluir que Zazu como personaje no tiene principios morales, y es orgullosa. Debido a ello y por no querer ser como las demás niñas, lucha contra la tentación de Marco. Zazu es “Sujeto” de un cuasi-adulterio, una aventura, un escándalo para el pueblo, aunque nadie dice nada (curiosamente; los demás solo cruzan miradas o reflejan pensamientos propios sobre su conducta). Es una “Función” que va en paralelo con la “Función” de la estafa.

e) El desenlace es trágico. Llega el velero un par de días después de la gran fiesta, y Marco, siendo tesorero (por casualidad, mencionado en la fiesta), tiene todos los fondos recaudados en una maleta en su cuarto. Hasta aquí su plan ha tenido éxito. Le cuenta todo a Ilé, algo imprudente, pensamos, si es el tonto del pueblo y se lo cuenta con toda naturalidad. Podríamos pensar que Marco quiere ser delatado pero no es así. Creemos que se lo cuenta para que el lector sepa lo que pasa y qué pasará. Marco podía haberse quedado callado en su habitación, y desaparecer sin más. Pero no podía resistir provocar a Zazu otra vez, para ver si acudiría a despedirle. El mensaje que envía a Zazu con Ilé provoca la tragedia. Ilé no quiere ir, pero no nos queda muy claro el porqué – suponemos que es porque no quiere tener que despedirse de ella, de quien está enamorado. O porque sabe que es para provocarla y teme la reacción de Zazu. Al llevarle el mensaje, es “Ayudante”, y quizás por esto también se siente incapaz de ver a Anderea hasta que pase tiempo, por haber creído todas las mentiras de Marco y de no haber hecho caso a su amigo verdadero, Anderea. Quizás si Ilé no hubiera llevado el mensaje, Zazu no hubiera reaccionado y al día siguiente, Marco hubiera marchado sin saber si no acudía porque no quería o porque no le llegaba el mensaje.

Pequeño teatro tiene unos desenlaces que empiezan y paran el flujo del argumento: Marco y Zazu, la cantidad de personajes y sus historias nublan el argumento y es a veces difícil seguir el hilo principal de la historia. Sin embargo, se ve que los celos, los romances, la ambición, y el egoísmo son motivos principales que aquí conducen a la tragedia. Los amores son el fuente principal de todos los *‘flashbacks’* y material de cotilleo del presente en el pueblo. Quizás podríamos llegar a concluir que la secuencia aquí (aunque estamos de acuerdo de que es como hemos citado, “Carencia-Engaño-Fracaso”) es “Carencia-Engaño-Castigo”. Marco quería dinero, lo robó por engaño y al final recibe su castigo: no se escapa con lo suyo. Pero es castigado porque se hace pública la noticia de Zazu ¿cómo llegaron a enlazarse los dos sucesos? Sólo el dueño del velero, nos dice Ilé, le negó subir por no querer estar involucrado en un asesinato. ¿Quién le acusó de asesinato? ¿Ilé? Puede que fuera Ilé, si Marco no respondió, no fue a rescatar a Zazu. Pero parece que aunque paga indirectamente por la muerte de Zazu, Zazu es el “Actante” no sólo de su muerte, pero también del fracaso de Marco.

Su suicidio es una forma de escapar. Pensamos que la autora, proyectándose sobre Zazu, podría identificarse con Zazu, la ‘rara’ del pueblo, y puede que intentase destacar los peligros de tratar al amor como un juego, y también se manifiesta contra las presiones o expectativas de una sociedad cerrada: empujan a muchos a un estado de desesperación. Quizás Zazu es castigada por ser rara: su castigo es la muerte, aunque paradójicamente es también su huida, y su paz. El discurso final de Ilé es poderoso; es un fuerte contraste

con su figura tranquila y débil durante toda la obra. Ahora aparece enfadado, vengativo, capaz de matar a Marco; todo esto se ve como una protesta contra las mentiras – cosa de que acusa la autora a los adultos varias veces: la mentira. Pero dejemos esto para un estudio semántico y volvamos al sintáctico y lo aquí observado se verá mejor en los siguientes capítulos sobre LOS PERSONAJES (II.3) y EL CRONOTOPO (II.4).

II.3. LOS PERSONAJES

II.3.1 - Descripción del personaje.

La segunda categoría del relato es el personaje, que puede ser “Actante” (“Sujeto” de “Funciones”) o no. En Pequeño teatro, hay una continua comparación entre los protagonistas y los muñecos de Anderea. Se auto-definen como muñecos o se definen a otros como tales, o es el narrador quien los define como muñecos. Este paralelismo está constantemente presente a lo largo de la obra. Y dentro de la obra, está la obra de teatro de Anderea; al final no sabemos si estamos comparando los personajes con los muñecos de Anderea, o si los personajes son los muñecos de una historia de Anderea contada en su teatro y el lector – o Ilé - es el público del espectáculo. Se tiene la sensación de que es una historia que se repite, pero con pequeños cambios: Kepa consigue su ambición de riquezas e incluso nobleza con la ayuda de Aránzazu, al casarse con ella está emparentado con una familia acomodada, aunque sin fortuna. Ilé, también pobre, instruido en la lectura por Zazu, puede que se llegue a casarse con ella y hacer su fortuna gracias a haber aprendido a leer; pero no resulta así. Puede que se repite la historia con Marco pero él roba para enriquecerse y Zazu muere. Son tres historias semejantes pero con distintos finales.

Cada personaje en la novela revela el concepto que tiene de otros personajes, a la vez que manifiesta su estado presente como resultado de un pasado particular que les hayan hecho como son hoy. El pasado que recuerdan es el verdadero, según ellos. El presente, su vida tal como es en el presente, es una falacia, es fingir, actuar, según nosotros, los lectores. Pero, como en el caso de Mirentxu, se mantienen callados, no protestan, se resignan. Kepa quiere engañarse con sus riquezas, porque no parece estar contento con su posición aunque haya conseguido salir de la pobreza de su pasado. Los monólogos interiores (que detienen el “Tiempo”) de dos personajes (Kepa y Mirentxu) no sólo describen sus pasados sino los de otros personajes también; el pasado - falso - de Marco dicho a través del diálogo por él-mismo (que sigue el dinámica del “Tiempo”) y los pensamientos de Zazu. Marco no convence ni a Zazu ni al lector de su pasado, obviamente inventado. Kepa y Mirentxu miran al pasado. Zazu recuerda su pasado (‘Zazu recordaba su infancia en la casa de Kale Nagusia...’, (Matute, 2001:26)) aunque brevemente, ya que principalmente piensa en el presente, y en el futuro. El narrador cuenta la vida de Ilé, y hace referencia así a Anderea.

II.3.1.1 - Personajes principales.

En esta obra, hay muchos personajes que a veces distraen al lector de seguir el hilo principal del argumento, pero constituyen el panorama del pueblo donde transcurre la historia de los protagonistas. Los protagonistas son Zazu, Ilé y Marco y los tres son nombrados, aunque brevemente, como Colombina¹¹, Pierrot¹² y Arlequín¹³ respectivamente y son nombres bien conocidos en la Comedia del Arte, en la historia del teatro. Puede que tenga o no importancia, pero es interesante saber quiénes son estos personajes por si realmente tienen algo que ver con los protagonistas de Pequeño teatro.

Pierrot tiene su origen en el teatro francés, y después de pasar por varios cambios en su personaje, al final se queda como una figura romántica. Según la enciclopedia Salvat¹⁴, Pierrot era el ‘criador del “signor Pantalone”’ y siempre fue rechazado por Colombina. Esto podría encajar fácilmente con la figura de Ilé, además enlaza a Kepa como su amo, ya que es quien le lleva a vivir con él, así que Kepa podría ser ‘Pantalone’¹⁵.

Arlequín tiene su origen en el teatro italiano, e igual que a Pierrot, es un personaje cómico. Es más bien una figura de payaso, y es interesante encontrar que la enciclopedia Salvat tiene como definición informal ‘persona informal, ridícula y despreciable’, todas las cualidades con que Zazu y Marco, él-mismo, se describe.

Colombina también es una figura del teatro italiana, pero aunque de la comedia italiana, no creo que sea una figura cómica, sino cruel y frívola. Es interesante que la enciclopedia Salvat le describa como ‘hija de Casandro’¹⁶ o Pantalone’, (Enciclopedia Salvat, 1942:318) – hecho que enlaza perfectamente con Kepa, y que es la ‘esposa o amante de Arlequín, que con su liviana conducta da desazones a Pierrot’ (Enciclopedia Salvat, 1942:318). Es perfecto. Zazu nunca responde al amor de Ilé, no lo ve, e Ilé nunca se lo dice. Sin embargo su amor por ella se hace obvio al lector, y es por tanto aún más cruel el trato de Marco que no ve que Ilé le ama.

Casandro es una figura de la comedia italiana y es ‘viejo, ridículo e imbécil, engañado por todos’, (Enciclopedia Salvat, 1942:7), y Pantalone que procede también de la comedia italiana ‘encarna el carácter del mercader avariento y miserable’, (Enciclopedia Salvat, 1942:108). Yo creo que Kepa encaja más en la figura de Casandro que Pantalone, aunque tiene rasgos de ambos.

No creo que podamos tomar estos nombres como algo sacado del azar, sino que Ana María Matute los eligió precisamente porque los personificó en sus personajes. Se ve una línea clara de comparación entre estas figuras y los personajes principales de la novela. Y estoy segura de que si insistimos, encontraremos equivalentes para los demás personajes de la historia. Con esto Ana María Matute da énfasis a la manipulación, a la historia repetida, de la falta de originalidad, de un pueblo aislado, olvidado en sí-mismo tal vez y sujeto a aspiraciones básicas del Hombre y su peor aspecto: el deseo del poder

¹¹ (Diccionario-Enciclopedia Salvat, 1942: CAS-CHV IV;318)

¹² (Diccionario-Enciclopedia Salvat, 1942: P-RIZ;442)

¹³ (Diccionario-Enciclopedia Salvat, 1942: ANT-BEK II;297)

¹⁴ Diccionario-Enciclopedia Salvat, 1942; segunda edición, Barcelona.

¹⁵ (Diccionario-Enciclopedia Salvat, 1942:P-RIZ:108)

¹⁶ (Diccionario-Enciclopedia Salvat, 1942: CAS-CHV IV:7)

y dominación sobre los demás, y cuando no se logra, a despreciar y a criticar a los que lo hayan conseguido.

Marco no sólo quiere robar a todo el pueblo, también quiere enamorar a Zazu. Bien podría ser Marco cuando el narrador habla de Kepa y su búsqueda de riquezas:

‘Kepa tropezó con debilidades humanas, con pequeñas y sucias cosas, más estúpidas que la historia de las piedrecitas redondas y brillantes’, (Matute, 2001:17).

Esta cita parece reflejar la manera de obrar de Marco para robar el pueblo. Zazu sin embargo quiere la paz, y hasta está dispuesta a resignarse sin amor a un matrimonio arreglado por su tía Eskarne. Enamorarse de Marco le supone un dilema; sabe que se va a casar en breve, pero en vez de irse con Marco su orgullo se lo impide y ve el suicidio como única solución. Es una decisión que sorprende, ya que Zazu es el personaje que cuestiona la sociedad, y no le hubiera supuesto nada huir con Marco en el velero.

Ilé busca la amistad de Marco, y el amor de Zazu. En ambos casos fracasa. Creo que es importante que Marco llegue del mar, como un forastero. Como el mar supone para el pueblo esperanza, (Kepa marchó y volvió rico; el hijo de Joxé quiere marchar al mar; Ilé sueña de marchar en un barco). ¿Por qué eligió Ana María Matute un forastero? Sin embargo, al final del libro, nos damos cuenta que Marco era bien conocida antes – entonces ¿por qué se auto-engañaron? Quizás es debido a una necesidad de inventar un nuevo presente (después de una guerra, o porque no les gusta la realidad del presente) es justo lo que utiliza Marco para su provecho. Pero esto lo dejamos para el estudio del semántico.

1). Zazu es independiente, una niña a la que faltó amor y cariño. Se vuelve fría, silenciosa e indiferente ante un padre soñador y poco realista y ante una madre ausente idealizada. Kepa la imagina con rizados dorados, cuando ella tiene el pelo liso. Como no la comprende, piensa que es así como debe ser la juventud – por esto exclama varias veces ‘...hemos logrado una juventud perfecta...’, (Matute, 2001:20), recordando cuando él tenía veinte años. Zazu, por su parte, desprecia las apariencias de sus tías y las chicas de su edad. No tiene paciencia para idioteces, hipocresías, y conversaciones superficiales, y, como no sigue el juego de los demás, es odiada en el pueblo y es “Objeto” de murmuraciones y envidias. Puede que Marco no contara con que era en efecto la única chica sincera, y quizás por esto se suicidó – porque no era tan superficial como otras de su pueblo o simplemente era demasiada orgullosa. Zazu es la ‘hechicera’ para Ilé, mientras que para Anderea es ‘Colombina’, ‘estúpida y falsa’, (Matute, 2001:46). Zazu es una figura trágica.

Zazu rompe con los moldes que se esperan de una joven bien acomodada: no riza su pelo liso, no se viste vestidos coloridos y femeninos; contesta; es una ‘bruja’. Hay que compararla con las otras chicas del pueblo que solo piensan, (como dijo Ana María Matute de las chicas de su estrato social), en hacer una buena boda y que eran imbéciles. Zazu es foco de envidia, de desprecio y de secreta admiración por las demás chicas por ser indiferente, por decir lo que piensa, por no seguir el juego. Zazu manda, un rasgo asociado con los hombres; ordena a su padre, Kepa, y también le contesta delante de Ilé. Zazu es una mujer que intenta romper el molde de madre, hija, hermana, etc., y esto confunde al hombre, como confunde a Kepa y a Ilé y sorprende a Marco.

Ana María Matute hace de Zazu y de Marco iguales. Se entiende mutuamente, saben cómo son y quiénes son. Por lo menos, podría ser una explicación de su enamoramiento. Los dos ven cómo son realmente los demás. Sin embargo nadie parece entenderla a ella: Kepa tiene una imagen equivocada de ella, (Matute, 2001:86); es un proyecto para Eskarne, (Matute, 2001:104) y aunque ella ve a Marco por lo que es, (Matute, 2001:146), parece que Marco cree entender a Zazu cuando en realidad no la entiende, porque le sorprende su suicidio. Sorprende además a Ilé con sus caricias y gestos bondadosos repentinos, que tan pronto se olvida.

2). Marco está muy seguro de sí mismo. Sabe lo que quiere, y como es un sinvergüenza, se aloja en el Hotel Devar, el más caro del pueblo, donde no piensa pagar y tampoco puede hacerlo. No pasa desapercibido, y cuenta con ello. Por la apariencia, todo el mundo cree en lo que ve, no en lo que saben de él. Marco sabe que en un pueblo, cualquier forastero es notado. Y si se aloja en el hotel más caro, aunque viste todos los días con el mismo traje, sabe que su lógica les conducirá a pensar que es rico.

El misterio conduce al cotilleo, y Marco deja que se inventen por él su pasado. Es foco de curiosidad, de cotilleo. Y como es supuestamente rico todas las personas del pueblo quieren ser íntimos amigos de él. El único que ve quién es, aparte de Zazu, es Anderea, a quien no engaña. Pero Anderea le dice que no va a delatarle, que ‘...solamente hablan los muñecos...’, (Matute, 2001:251). Marco tiene muy claro desde el principio cuáles son sus objetivos, el de estafar al pueblo y robarles. Marco es egocéntrico y no sabe ser responsable en sus acciones, ni en las consecuencias. Para él es todo un juego. Marco, ciego a su propio encanto, no ve que su juego con Zazu, si es un juego, (y no un “Objeto” que quiere poseer), acabará mal. Ilé le admira, porque se siente querido y necesitado por Marco, pero a Marco no le interesa la amistad de nadie.

A veces Marco duerme en peldaños de la iglesia, cosa que extraña a Ilé, teniendo una cama en el hotel. Cree por inocencia, mientras el pueblo se deja engañar, por sus vanidades y envidias. Marco es el Arlequín, con una ‘cabeza de oro, pies de barro’, (Matute, 2001:124), según Anderea. Marco mismo se describe como algo vulgar, un muñeco ‘presumido’, (Matute, 2001:146) con cabellos ‘teñidos de amarillo’, ‘mal pintado’, ‘ladrón’, ‘tramposo’, ‘sueco gitano’, (Matute, 2001:147). El narrador le llama ‘muñequillo de papel’; Zazu le describe como una ‘cabeza de paja’, (Matute, 2001:228) y le dice ‘...pareces un pobre polichinela con los hilos rotos...’, (Matute, 2001:127). Marco es descrito como ‘repulsivo’, ‘estúpido’, (Matute, 2001:75), ‘caja de mentira’, ‘sueños que envenenan’. Ilé le llama ‘tonto y loco’, (Matute, 2001:259), mientras Marco, en su orgulloso auto-estima dice a Ilé que no le haga ‘Tu dios’, (Matute, 2001:49). Es ‘un muñeco de madera’, (Matute, 2001:43). Zazu le advierte: ‘...no imites a los muñecos de Anderea...’, (Matute, 2001:110). Marco llora - cuando llorar es femenino y gritar es masculino - y así es una figura tragicómica, alguien a quien Ilé no entiende, porque no actúa como los demás hombres. Marco es “Actante” porque es el “Sujeto” que enamora a Zazu en la “Función” *Medios* de la Secuencia de “Fracaso”.

3). Ilé es tomado por el idiota pobre del pueblo. Nadie cuida de él más que Anderea. Cuando Marco, un forastero, empieza a tenerle como amigo, todo el pueblo se

interesa por Ilé. Primero, piensan que Marco se está riendo de él. Luego, se interesa por su bienestar en una especie de competición, y se convierte en “Objeto” de curiosa envidia para lograr la amistad de Marco. Ilé es el único, como dice Anderea, que no pinta nada en todo el cuento. Es el único que muestra sentimientos de verdad. Ilé observa y comenta. Admira a los pescadores que le tiene como un mal agüero, ama el mar; ama a Zazu, tiene celos cuando Marco le seduce, y le extraña el afecto que le muestra Zazu cuando busca a Marco. Se enfada con Anderea cuando se despide y no le hace caso, (Matute, 2001:130). Todo porque son sentimientos de verdad, y todas las reacciones y acciones de los demás le confunden y le extrañan, porque es el único sincero, aparte de Anderea. Marco dice con ironía que es un genio, un sabio, y de hecho al final Ilé aparece con más sensatez que cualquiera de los protagonistas.

Ilé es el ‘faro antiguo y derruido’, (Matute, 2001:22) y para Anderea ‘de ninguna manera se parece a Pierrot’, (Matute, 2001:250), pero esto podría ser discutido. No es romántico, pero sí ama a Zazu que ni le ve. Es un personaje trágico porque va con el corazón por delante. Quizás Anderea cree que un tonto no puede sentir...no sé. Ilé es ‘...menudo y despeinado, apenas mayor de los muñecos...’, (Matute, 2001:93); Dice el narrador que ‘...ningún personaje se parecía a Ilé Eroriak. En aquella farsa no había sitio para él...’, (Matute, 2001:97). El narrador nos dice algo interesante aquí: Ilé es el único inocente en toda la obra. Cree de verdad, siente de verdad, dice la verdad de sus sentimientos. Por esto no entiende a los demás. Es un ‘muñeco olvidado’, (Matute, 2001:140) nos dice el narrador. Pero Ilé tiene un mal concepto de sí mismo, y siente que es un ‘muñeco inútil, que salió mal’, (Matute, 2001:140). Puede que sea el único de la obra que salió bien parado. De él dice Marco irónicamente ‘mente despreciada’, (Matute, 2001:176). De hecho podría ser un personaje más trágico por su modo de ver el mundo, porque Zazu no percibe el amor que Ilé siente por ella, y porque Marco no se da cuenta de que está celoso de él. Nadie percibe su mente, como él ve el mundo. Al final Ilé ve que él no está loco, no es un loco, sino al contrario, todos los demás lo son. Es el único que cambia:

‘...yo antes no odiaba a nadie. Pero ahora sí: ahora le odio a él. Y te juro que, si le encuentro un día, le mataré.’, (Matute, 2001:260).

Hasta entonces, Ilé ha sido pasivo, un mensajero, sumiso. Ilé ve a Marco como una mezcla de ‘Arbaces’, hechicero y un dios, (Matute, 2001:44). El abandono de Ilé por Marco, (Matute, 2001:138) le llena de amargura porque quiere creer es su amigo, pero no se comporta como tal. Marco usa a Ilé para causar distracción de sus reales motivos – causa envidia, y usa este ‘entusiasmo’ para recordarles de la colecta. Mirentxu y Zazu usa Ilé para atraer la atención de Marco. Kepa usa a Ilé para sus propios fines de orgullo y egocéntricos. Saber que Kepa le haya llevado a su casa hace pensar a Ilé que es su sueño cumplido, pero una vez allí no está seguro de que lo quiere. Ilé se da cuenta que no son sus amigos, (Matute, 2001:219) y huye, y se despierta en San Telmo. Kepa tiene que ir hasta allí para buscarle. Ilé pregunta por el manzano, (Matute, 2001:226) así Kepa ve en él su deseo cumplido, como soñó Patxika de plantar uno en el jardín. Dice que puede plantar uno si quiere.

II.3.1.2 - Personajes secundarios/inventados.

Hay cuatro personajes que se puede considerar como invención de los personajes mismos: Augusto, el prometido de Zazu - el mejor partido del pueblo, un marino que estará ausente para toda la novela, y cuyo enlace Eskarne ha arreglado principalmente para alejar a Zazu de Oiquixa; Patxika, la hermana mayor difunta de Kepa - representa los sueños frustrados de Kepa; Kermina, la ex-novia de Marco es una historia estereotipada para convencer a Zazu de su amor; y Aránzazu Antía, en vida un rebelde, en muerte una santa y la relación que tiene Kepa ahora con ella es mejor que cuando vivía.

Tres personajes menores son Joxé, que alquila un barco a Marco e Ilé; el hijo de Joxé que ayuda en el teatro y sueña con ir al mar con su padre; y el sobrino de la tienda del bazar.

1. Kepa tiene una doble personalidad: la de su pobre infancia, que sólo recuerda cuando está borracho, y su *rôle* como el rico del pueblo, el patrón. El lado rico es el lado que quiere aparentar, y su vanidad le lleva a construir un hotel que es un fracaso total, y poner una perla ridícula en su corbata. Sin embargo, las hermanas Antía no olvidan sus orígenes, y por lo cual llama a Zazu la ‘hija de Kepa’, y no de su madre, Aránzazu (que es prima de las hermanas Antía). El único que le compara con algo referido a un muñeco es Ilé, que dice de él que seguramente tendrá la ‘cabeza llena de cajoncitos’, (Matute, 2001:24). Kepa es el patriarca: ‘posee’ el pueblo, construye edificios, el Hotel, y tiene negocios. Piensa en la grandeza, en poseer una casa, todo que se puede pensar propio de un hombre. Es un hombre solitario y triste, objeto de admiración y de desprecio, (Matute, 2001:78) y tiene miedo a la soledad, de morir solo. No encaja en el pueblo – los ricos le ven como el pobre, y los pobres le ven como el rico. Invita a Marco a cenar y así da ocasión a las hermanas a hablar con él, y a que Zazu también esté presente, (Matute, 2001:105); (Matute, 2001:17). La casa de Kepa es grande, oscura ‘de algún deseo frustrado’, (Matute, 2001:38), dice Zazu. Puede que represente todo lo que deseaba Kepa, pero ahora ve que no tiene nada. Zazu no le gusta. Kepa observa a Zazu, (Matute, 2001:188) cómo cambia, pero no logra entender por qué- es ciego a lo que es obvio para todos. Zazu quiere que Kepa consiga tener a Ilé bajo su tutela, porque quiere la atención de Marco y usa el deseo de gloria de Kepa para persuadirle, y funciona, (mismo truco que Marco; Matute, 2001:189). Motivado por la gloria, Kepa busca a Ilé- y las calles le recuerdan de su infancia. Se da cuenta de que no hay lugar para él, (Matute, 2001:192).

Su padre era un borracho y su madre era ciega. Su hermana, Patxika, se enamora de un titiritero tuerto, que le abandona. El deseo de Patxika de tener una casa con un manzano se convierte en el deseo de Kepa. Pero Aránzazu no compartía el mismo deseo. Su deseo de enriquecerse de entonces, (Matute, 2001:198) es ahora tener bajo su tutela a Ilé, instruirle como había hecho Patxika con él. Kepa quiere ser aprobado, tener sus méritos reconocidos; busca alguien que pueda apreciar todo lo que él valora. Así que Ilé le servirá para satisfacer sus propias necesidades y egocentrismo. La ambición de Kepa es un fracaso, porque no tiene sentido – Patxika murió antes de verle hecho un hombre rico, y no tiene nadie con quien compartirlo.

Kepa recibe las exigencias de su hija para cobijar a Ilé, y declara rotundamente en la fiesta anual que Ilé irá a vivir a su casa. Kepa busca reconciliarse consigo mismo, y quiere entender cómo no quiere a Zazu – es tan egocéntrico que el deseo de entender a su hija se da solo por momentos.

2). Eskarne: tiene la imagen de sí misma de ser misericordiosa, por tener el Hogar de Huérfanos, engaña a su madre haciéndole creer que era muy buena con su hermana pequeña Mirentxu cuando en realidad (lo sabemos por Mirentxu) era mala. Disfrutaba con quitar cualquier placer o paz que tenía Mirentxu quien, al final se sometió a su hermana y a sus órdenes. Es fría y sin corazón. Hace todo por pura apariencia y esto no puede ser más patente que cuando entra en el bazar y el sobrino de los dueños le cuenta que Marco ya había estado por la mañana comprando para Ilé. Su orgullo no aguanta este hecho al saber que Marco, un forastero, tiene que llegar para cuidar a Ilé y no los del pueblo. Quiere controlarlo todo. Tanto Eskarne como Mirentxu son ‘...dos marionetas de cartón, viejas, pálidas, inservibles...’, (Matute, 2001:205), nos dice el narrador. Eskarne domina a Mirentxu. Es la matriarca, controladora, hace obras caritativas, se ocupa del cuidado de niños huérfanos que son labores propias de la mujer, de la feminidad. Arregla la boda entre Zazu y Augusto, no por el bien de Zazu, sino la suya, para no tener que oír más cotilleo sobre ella o soportar sus contestaciones y miradas penetrantes. Es celosa de Marco cuando entra en su terreno, de la caridad, y logra hacer por Ilé lo que ella no ha hecho – porque no le interesaba. Solo ahora cuando el sobrino del bazar toca su orgullo y envidia es cuando empieza a mirar por Ilé. Eskarne corre detrás de Ilé y le lleva a casa para medirle para un jersey. Ilé sale corriendo y busca a Marco. Marco busca a las hermanas y usa Ilé para su plan. Acusa a Anderea de haber robado a Ilé las ideas para sus historias y así, probando la genialidad de Ilé, consigue convencerlas, (Matute, 2001:172).

Este cambio brusco en Eskarne lo nota mejor Ilé mismo: ‘...antes me pegaban, y ahora, en cambio, me están haciendo un chaleco de punto...’, (Matute, 2001:186). Eskarne no es “Actante” de ninguna “Función”, es un personaje con carácter dominante que hace que Mirentxu haga lo que ella quiere y como lo siguiente: hace que el pueblo le admire, aunque forzosamente; su propia envidia le conduce a caer en la trampa de Marco; es foco de engaño/burla por Marco; es foco de desprecio de Zazu.

Eskarne es otro personaje que mueve el ritmo del argumento. Su objetivo es que la vean como la bondadosa del pueblo, mientras que su bondad es egoísta, es cruel y mala. Manda sobre su hermana Mirentxu, que actúa como receptor de todas sus exigencias. Eskarne parece ser uno de estas personas que Ana María Matute dice que existen que ‘nunca han sido niños’.

3). Mirentxu: Zazu tenía razón al pensar que era como una muñeca muerta. Es sumisa, triste y resignada a Eskarne. Su silencio y falta de protesta es una rotunda resignación ante su vida perdida, que solo existe en su memoria. Frente a los demás, parece que está contenta con su papel de solterona que obedece sin más protesta a su hermana mayor. Se pueden disculpar las razones de no ver la verdad de Marco, porque querría ser engañada, porque así podría escapar de la verdad que vivía, aunque de manera fugaz. Su victoria sobre Zazu (aunque sea imaginaria) a final del *capítulo once*, es ‘un

triunfo imposible’, (Matute, 2001:181) porque Zazu representa para ella su juventud perdida y en realidad sabe que Marco no le va a querer, pero se enamora de la esperanza, de la idea. Además, este silencio suyo también le ha condenado a ser considerada por el pueblo como hipócrita igual que Eskarne. Nadie ha conocido su pasado infeliz. Solo Aránzazu. Para Mirentxu es una excusa para soñar, recuperar su vida. Los piropos y miradas de Marco funcionan con Mirentxu, (Matute, 2001:180) – le hacen sentir bien y así Marco consigue lo que quiere. (Esto hace celosa a Zazu, quien decide por celos que le quiere de vuelta). Es una ‘muchacha envejecida’, (Matute, 2001:90). Parece haber reconocido a Marco, (Matute, 2001:94), pero no pregunta, solo quiere las atenciones de Marco. Mirentxu es ‘una muñeca muerta’, (Matute, 2001:67) para Zazu. Y el narrador es aún más explícito:

‘Enorme muñeca, monstruosa; ojos – insistencia untuosa, fijeza de vidrio...’, (Matute, 2001:68); ‘...muñequillo de papel...que recortan los niños el día de los Inocentes...’, (Matute, 2001:177); y cuando está en presencia de Marco es ‘transportada a otro mundo’, (Matute, 2001:180).

4). Aránzazu Antía, prima difunta de las hermanas Eskarne y Mirentxu, se parecía a Zazu, su hija. Era atrevida y precoz. Era fría y no amaba a Kepa. Se casó con Kepa y murió poco después de dar a luz a Zazu. Las hermanas Antía guardan una memoria idealista de su prima, una imagen de su ‘pureza’ y nunca dicen nada públicamente en contra de su hija. Kepa también hace lo mismo. Hace de Aránzazu una figura imaginaria, como a él le gustaría que hubiera sido en vida, pero que no lo fue. Se lleva mejor con ella ahora que esté muerta:

‘La mujer del cuadro era un oyente muda, atenta, comprensiva y dulce...’, (Matute, 2001:39).

Todos moldean o intentan moldear a los demás como a ellos les gustaría que fueran. Aránzazu Antía representa la muerte, y los sueños frustrados.

5). Anderea: dice Marco de él que es ‘un viejo farsante’, (Matute, 2001:176) acusándole de haber robado las historias de Ilé, pero creo que es el único en toda la novela que sabe lo que sucede y lo que va a suceder. Es otro personaje, aparte de Ilé y Zazu, que es sincero. El narrador le describe como un ‘polichinela jorobado, impasible, sonriente’, (Matute, 2001:12). Marco percibe que a Anderea no le puede engañar, siendo él maestro del teatro: ‘creáis hombres de madera y luego os reís de ellos...’, (Matute, 2001:99). Pero a Marco no le puede contestar: ‘no puedo opinar...soy un muñeco...’, (Matute, 2001:99) ‘...nunca hablo...sólo hablan los muñecos...’, (Matute, 2001:99) dice Anderea.

Anderea no interviene como “Actante”, ni es manipulado – no es “Objeto” de nada ni de nadie. Es un silencioso observador, alias de Ilé. Se mantiene al margen, cuidando su teatro y preparando las funciones. Da vida a los muñecos con su voz, (Matute, 2001:96). Se le puede considerar como otro narrador o personaje funcional. Anderea es un personaje alejado del argumento. No sabemos mucho de él, ya que nadie dice nada sobre él, menos Marco, y tampoco hay ‘*flashbacks*’ sobre su pasado.

6) Las tres muchachas de la Kale Nagusia cotillean y envidian y desprecian a Zazu porque es ‘diferente’. Las niñas son comparadas con gaviotas, (Matute, 2001:58) y despreciadas por Marco, (Matute,2001:60). Son puramente funcionales: las tres son el “Actante” del cotilleo, aburrimento, envidia, del pueblo – representan el estado social de Zazu, (Matute, 2001:.32) mientras Zazu cuestiona este estado social continuamente.

7) Los muñecos de Anderea también figuran mucho en la historia: ‘...estaban muertos, monstruosamente sonrientes, mientras silbaba el viento...’, (Matute, 2001:13). Son un paralelismo a los personajes – como si ellos no fueron nada más que muñecos, siendo manipulados no solo por Marco, sino por ellos mismos en un continuo estado de autocontrol y autoengaño.

8) Los pescadores: Ilé es mal agüero para ellos. Son personajes silenciosos, alejados del cotilleo del pueblo.

9) Los camareros del Hotel Devar: tienen otros trabajos en otras épocas del año. Son marionetas listas para acción cuando entran Marco e Ilé.

10) Kerima – la ex-novia de Marco, ausente en el argumento, (Matute, 2001:73), puede que esta historia de Kerima, la de que ambos iban a lanzarse al mar, influyera a Zazu. El portugués, dueño del velero, impide el desastre, se casa con Kerima y manda a Marco lejos. Es una historia que utiliza Marco para ganar la simpatía de Ilé y de Zazu.

11) Augusto: ausente de la historia, prometido de Zazu. Parece que la historia se repite: se va a casar sin amor, como la madre de Zazu hizo con Kepa, por dinero, y Kepa por ‘hacer una buena boda’. Representa lo que podía haber sido el futuro de Zazu.

12) El hijo de Joxé: quiere salir al mar, pero no como Kepa ni Marco, sino para ir con su padre. Su ambición es humilde pero no quiere estar en el teatro. Es uno que rebela contra tales ‘historias’.

13) Joxé: posee un barco – sueños, y hace verosímil la ilusión de Ilé de salir a la mar. Es un personaje que crea ambiente.

II.3.2 - Funcionalidad de los personajes.

‘Los personajes son en el relato unidades funcionales en torno a los cuales se estructura el discurso.’, (Bobes Naves, 1993:87).

Con los personajes como unidades funcionales, pues, se revela la estructura de la novela. Los personajes nos proporcionan información acerca la estructura según su importancia al relato:

‘Suele haber una correspondencia, al menos parcial, entre la cantidad de información que se da y el valor funcional de cada personaje. El estudio descriptivo está justificado por este paralelismo...’, (Bobes Naves, 1993:87).

Los personajes funcionales son:

1. un hombre avaricioso, sin dinero, egoísta.
2. un pueblo hipócrita, falso, parado en el “Tiempo”. Fácilmente engañado porque quieren creer lo que ven, no lo que saben. Las sensaciones de amores o ambiciones fracasadas, insatisfechas, deja el campo abierto a Marco.
3. una joven ‘rara’, rebelde, prometida, insatisfecha.

El hecho que los personajes funcionales sean todo el pueblo contribuye a que la lectura de esta obra sea algo difícil, denso, que molesta a la ‘vista’ del lector. El Engañado, es un “Actante” pero con varios personajes, y dos papeles: el pueblo y Zazu, que se alternan en la novela. Tanto el Engañador como el Engañado fracasan. El Engañador es descubierto y recibe su Castigo. El Engañado, todo los demás personajes, es descubierto en su falsedad, al saberse que conocía quién era su Engañador, y por tanto su Castigo es vivir cara a ello. De algún modo es responsable de la muerte de Zazu y de su propio robo. Zazu, la otra Engañada, fracasa, porque se suicida, y por tanto renuncia a luchar contra la sociedad en que vive.

II.3.2.1 - Valor emocional.

Sentimos lástima de Mirentxu, pero también nos repulsa su patética resignación ante Eskarne: no lucha, no habla, no protesta:

‘Los personajes fundamentales de la historia se presentan de forma que, independientemente de su actuación, pueden ser valorados positiva o negativamente a través de expresiones que mueven los sentimientos del lector...’, (Bobes Naves, 1993: 92).

Eskarne, con su carácter dominante, nos parece una manipuladora sin corazón; es mala persona, y cruel en su trato con su hermana menor y con Ilé. Nos choca leer que ‘Eskarne amaba a Zazu, aunque jamás, ni aun de niña, le prodigara la menor caricia...’, (Matute, 2001:67). Contrasta con su carácter duro. Menos nos sorprende la actitud de la otra tía hacia Zazu:

‘Hubiera deseado ganarse su confianza, a costa de cualquier precio, y saber la verdad de todas aquellas murmuraciones que, a veces, le impedían conciliar el sueño.’, (Matute, 2001:67).

Marco, con su modo de hablar tan exagerado, no hace más que repulsarnos, nos repele. Y sus diálogos llegan a cansar al lector, son largos, casi soliloquios. No sentimos pena por su pasado, porque es todo mentira. Es un farsante desde el principio, y un cobarde al final por no haber ido, por lo menos, a intentar rescatar a Zazu.

Zazu, un alma atormentada, casi logra que simpaticemos con ella, pero es demasiado ego-céntrica y melodramática. Desprecia a todo el mundo, está enfadada con todos y es cínica.

Los papeles de cada uno son demasiados recortados, pulidos para ser realmente creíbles. Kepa es claramente una representación del clásico éxito de la nada. No tiene sentimientos, parece que si lo pinchamos, no sangrará. Es un personaje de cartón piedra – funcionalmente como padre de Zazu, y símbolo de éxito sin humanidad. Está solo.

Anderea se nos escapa, no aporta nada más que ser el dueño del teatro, casi como si fuera un narrador extra, pero no logra evocar ningún sentimiento en nosotros. Es el refugio para Ilé, y contador de cuentos.

Ilé, sin embargo, evoca nuestra simpatía, por ser el inocente en toda la historia; entendemos su confusión, su alegría, su tristeza, y por último, su ira. El tonto del pueblo parece que es el más emocional. Toma todo literalmente, cree literalmente, y por esto, sufre. Es el único personaje que ha cambiado al final. Ahora siente odio, y hasta nos parece que ha aprendido una lección de la humanidad: se presenta como más lúcido, menos inocente, más enfadado, quiere protestar. Al reflexionar, la novela en su conjunto da la impresión de que cada uno parece haber sido un muñeco dentro de alguna historieta de Anderea, y que Ilé ha sido el público.

II.3.3 - Funcionalidad resumen.

Parece ser que los personajes de Pequeño teatro siguen las pautas de una novela realista: ‘...permanecen fieles a su diseño inicial de su fachada...’, (Bobes Naves, 1998:153). En cambio, diría que Ilé sigue los rasgos de la novela existencialista, ya que es el único que ha cambiado al final de la historia:

‘En la novela existencialista los personajes...van haciéndose...’, (Bobes Naves, 1998:152-3).

Bajo la categoría ‘*constancia*’, (Bobes Naves, 1998:158) la mayoría de los personajes no cambia. En la categoría de ‘*bondad*’, (Bobes Naves, 1998:158), encontramos la bondad de Marco frente la de Eskarne ante los pobres. Los dos son superficiales y ambos usan su ‘bondad’ para fines propios: Marco para engañar y así robar; Eskarne para lograr admiración del pueblo, mientras es dominante sobre Mirentxu. Pero diríamos que Marco es más bondadoso hacia Ilé, porque aunque le está usando, intenta ser bueno con él y hacerle su cómplice.

La categoría de ‘*conveniencia*’, (Bobes Naves, 1998:158), la encontramos en Eskarne: su modo verdadero, de ambición personal, de envidia, de deseo de controlar, que es su modo de ser, actúa exteriormente al contrario: intenta mostrarse bondadosa, caritativa con los pobres. Pero los pobres son fáciles de dominar y controlar. Kepa tiene un conflicto interior que no logra conciliar: por esto aunque su modo de actuar es de afluencia y apariencias, cuando bebe revela su estado interior y recuerda su pasado. Zazu, al contrario es como es y actúa como tal: tiene ideas claras, y no tiene miedo de decir lo que piensa. Por ser así, es rebelde, porque rompe con los moldes de las niñas de su edad. Marco es como es y actúa como es: es falso interiormente y así actúa exteriormente también.

Ya que hemos descrito a los personajes, podemos pasar a analizar del mismo modo el Cronotopo.

II.4. EL CRONOTOPO

II.4.1 - El “Tiempo”: su interpretación.

Pequeño teatro se abre en primavera y se cierra en un verano, y todo dentro de un año. El “Tiempo” es dividido entre días, sol y noche, mañanas y tardes, pero nunca es nombrada ninguna fecha en concreto. Solo sabemos que Zazu nació en primavera, y muere en primavera; va a casarse en el otoño siguiente a la llegada de Marco en un día cualquiera, con su prometido ausente de la historia, Augusto. Marco llega en primavera, y el final de su plan llega en primavera. Sabemos a través de Marco que era primavera cuando llegó, y no por el narrador.

Estos hechos dan un aspecto cíclico a la historia, y no podemos negar la sensación de que es una historia que repite otra historia, pero esto solo se aclarará al final, cuando sepamos que todo el pueblo había conocido anteriormente a Marco y su identidad verdadera. También puede que enfatice la sensación de estar atrapado, como siente Zazu, en este pueblo aburrido, falso y monótono.

Podríamos reducir la novela en el siguiente esquema:

Primavera pasado Primavera presente	Nace Zazu Llegada Marco
Primavera siguiente	Muere Zazu Marcha Marco (es descubierto, no marcha)
Verano siguiente	Ilé vuelve a Anderea
Otoño siguiente	Boda prevista entre Zazu y Augusto.

Sin embargo, no hay ningún indicio de otras épocas del año – no hay nieve y frío para indicar el invierno, ni hay días contados que indican que haya pasado un año. La verdad es que nos parece que ha pasado muy poco tiempo entre la llegada de Marco y el final. También hay partes de la historia que son muy lentos, y vagos, como cuando Marco pasa muchos días con las tías y de repente han pasado meses. Tampoco se explica muy bien por qué ha de pasar una estación hasta que Ilé vuelve a encontrarse con Anderea. Ni tampoco por qué o cuándo es que, al final, Kepa se encuentra ante el cuadro de su difunta mujer.

La autora ha estructurado el “Tiempo” de forma cíclica, y sin determinar fechas, simplemente creemos que lo ha usado como “Función” para adelantar la historia. Vamos a tomar los capítulos uno por uno y describir su ‘sucesividad, la duración o la

simultaneidad¹⁷ para luego examinar la funcionalidad del “Tiempo” como unidad sintáctica. El libro abre presentándonos el lugar de la acción:

‘Oiquixa era una pequeña población pesquera, con callejuelas azules, casi superpuestas y unidas por multitudes de escalerillas de piedra.’, (Matute, 2001:9).

El *primer capítulo* antes de la llegada de Marco sucede en un “Tiempo” inespecífico, donde nos presenta a los personajes y el lugar de la historia. El narrador describe el pueblo dormido, y brevemente presenta a Ilé, a Anderea su amigo y dueño del teatro de muñecos y alude a Kepa Devar. El “Tiempo” luego se detiene en Kepa Devar cuando el narrador nos hace volver a su pasado para explicar su actual estado de riqueza. Es importante recordarlo, ya que veremos como la situación casi se repite con Ilé, que es de su mismo barrio y admira tremendamente a Kepa.

Es una especie de preparativo para situarnos y familiarizarnos con los personajes antes que empieza la obra de teatro, o sea, el argumento. La descripción en sí detiene el “Tiempo”, y solo se pone en movimiento en el segundo capítulo cuando la llegada de Marco rompe la monotonía del pueblo.

En el *segundo capítulo* pues, es primavera cuando llega Marco en el velero. Este día transcurre desde una tarde a una noche. Ilé se acerca al hotel donde se aloja Marco y le espía, ya de noche. Le cree parecido a un dios o a un rey, a ‘Arbaces’, pero cuando le ve ponerse su pijama ‘desteñido, que tenía los codos rotos’, (Matute, 2001:44), su idealismo se esfuma. Es importante notar que, a pesar de que Ilé le haya visto tal como es, no lo ve como tal: un pobre ladrón. Esta visión le dura muy poco – enseguida vuelve a su idealismo y sigue con la idea que tenía cuando va a contárselo a Anderea.

Simultáneamente, en otro apartado, somos presentados a Zazu. El narrador la describe como alguien ensimismado, nostálgico y casi podríamos decir que aquí nos adelanta lo que va a suceder: tiene deseos de huir, de sentirse atrapada, y siente que el mar tira de ella. La descripción de Zazu por parte del narrador detiene el “Tiempo”, como toda descripción. También los recuerdos de Zazu sobre su infancia hacen que el “Tiempo” se pare:

‘Zazu recordaba su infancia en la casa de Kale Nagusia, su casa con aquella larga escalera...donde había sombras y el gran retrato de su madre...daba miedo en vez de paz.’, (Matute, 2001:26).

Pero Zazu no recuerda directamente; el narrador describe lo externo, aprovecha Zazu para presentarnos la casa, mientras con Kepa y Mirentxu describe desde su punto de vista, a través de sus ojos. Zazu no suele mirar hacia atrás sino en el presente y el futuro.

En el *tercer capítulo*, al día siguiente de la llegada de Marco, encontramos a Ilé con Anderea a quien cuenta lo que vio de Marco ayer noche por la ventana. Anderea mientras le escucha está pintando un muñeco: ‘El viejo Anderea barnizaba la sonriente cara de Arlequín.’, (Matute,2001:45).

La autora nos conduce a ver una conexión entre Marco y Arlequín. De nuevo nos avisa de lo que puede suceder. Repite esta “Función” de los muñecos con Zazu en la misma conversación:

¹⁷ Bobes Naves, 1993:176. Teoría general de la novela.

‘Colombina es estúpida y falsa... ¡Cuántas veces. Ilé, lo hemos visto en el teatro!’, (Matute,2001:46).

Como hemos dicho en el discurso, más tarde Ilé baja a la playa y se encuentra con Marco que se presenta de repente con un ‘¿Por qué te ríes?’, (Matute,2001:47), presentándose a sí-mismo cuando los demás han sido presentados por el narrador, y ambos pasan el día juntos. En el siguiente apartado o sub-capítulo, la autora hace pasar el “Tiempo” para adelante con ‘Desde aquel día...’, (Matute, 2001:59), durante el cual la amistad entre Marco y Ilé se va haciendo. Sabemos que es primavera con la frase ‘En las noches primaverales...’, (Matute, 2001:59).

En el *cuarto capítulo*, ‘una mañana’, (Matute, 2001:67), somos presentados a las hermanas Antia, las tías de Zazu, primas de su madre Aránzazu que se encuentran en la calle con Zazu. Aquí nos enteramos de las opiniones que cada una tiene de la otra. En el siguiente apartado, es el mismo día por la tarde y Zazu, al bajar a la playa, oye la conversación que mantiene Marco con Ilé – sin que la vean. De nuevo, a través de Zazu, nos enteramos de cómo es Marco, y la opinión que Zazu tiene de él.

En la tercer apartado, ‘Los cuatro días siguientes a aquella tarde...’, (Matute, 2001:75), Marco se pone mal. Transcurren ‘tres días más’, y al ‘cuarto día mejoró...Como todo esto sucedía a las diez de la mañana...’ y Kepa ‘en calidad de solícito dueño del hotel’, (Matute, 2001:76), va a visitar a Marco ‘aquella misma tarde’, (Matute, 2001:76). Así consigue el lazo entre Kepa y Marco. Kepa le habla y se marchan a la casa de Kepa, donde empiezan a beber y Kepa a recordar y aburre a Marco. Marco se marcha al atardecer y se encuentra con Zazu, pero no se hablan, solo se cruzan, y parece que Marco ya se enamora de ella. Es su primer encuentro propiamente dicho. Por la noche Marco se va a San Telmo e Ilé le cuenta que hay una función en el teatro, y asisten.

Todo *el capítulo cinco* se ocupa de la obra de teatro, de los muñecos, de Anderea. Las funciones (las obras de teatro) de Anderea eran algo central para las vidas de la gente del pueblo. La “Función” de la obra de teatro sirve para que todo el pueblo conozca a Marco: ‘Mil ojos se clavaban en él...’, (Matute,2001:95). También da lugar a una confrontación entre Anderea y Marco. Así, el lugar del teatro nos da las dos caras de Marco – lo que todo el mundo ve (quiere ver), y lo que Anderea ve (el verdadero Marco).

En el siguiente apartado, nos centramos en Mirentxu, y descubrimos que se siente atraída por Marco. El “Tiempo” se detiene mientras el narrador describe lo que observa. Y detrás del escenario el narrador enfoca sobre Ilé, y lo que él está pensando. Cuando acaba la obra de teatro, Ilé presenta a Anderea a Marco, y hay un cierto conflicto escondido entre las palabras.

El siguiente *capítulo seis* sucede algún tiempo después de la función (de teatro) ‘Hallábase ambas señoras...en una de aquellas largas sobremesas domingueras...’, (Matute, 2001:102). Así que es un domingo cualquiera, a la hora de comer. La “Función” de la comida proporciona la ocasión para que Kepa y las hermanas se decidan a invitar a cenar a Marco para incluirle en su círculo. ‘Aquella noche...’, (Matute, 2001:105), en la cena, Zazu también está presente, pero actúa de modo impaciente con Marco y sale fuera. Marco le sigue y todos les ven flirteando en el jardín. Además, es algo repentino pero actúan como si se conocieran desde hace mucho, por su conversación:

‘¡He deseado tantos años poderte decir a ti todo lo que sucede en mi corazón!’, (Matute, 2001:111).

Aunque Marco es exagerado en su habla, se besan, Zazu se suelta y vuelve a la casa, y todo esto bajo la mirada de los otros:

‘Dentro, la señorita Mirentxu aplastaba la nariz contra el cristal de la ventana, y cerró los ojos en un súbito desfallecimiento. Eskarne permanecía rígida, sentenciosa. Kepa empezaba a beber y las miró estúpidamente.’, (Matute, 2001:114).

Cuando Marco marcha, ‘el cielo palidecía’, (Matute, 2001:115); es la madrugada, y busca a Ilé para poder contarle que está enamorado de Zazu.

En *capítulo siete* Marco e Ilé suben a una lancha, en ‘una tarde apacible’, (Matute, 2001:117), hecho deseado desde hacía tiempo por Ilé, ya que nadie le había dejado subir a su barco en San Telmo. Es significativo, porque Ilé piensa que Marco será su salvación, que le llevará de Oiquixa y en un barco, porque es un gran marinero (supuestamente). Hacia el atardecer, Marco le abandona para buscar a Zazu, e Ilé vuelve a encontrar a Marco en la playa al anochecer y le lleva a ver a Anderea. Al salir de su taller, se encuentran con Zazu y Marco intenta besarla. Ilé, con su aviso de la marea, les hace reaccionar y se separan. En el siguiente apartado, ‘Cuando las grandes sombras oscurecieron Oiquixa...’, (Matute, 2001:127), o sea, de noche, Marco le cuenta a Ilé su plan, y le promete que huirán juntos.

El capítulo ocho, ‘Llegó la luz del alba...’, (Matute, 2001:129); piensa Ilé que ‘Hoy nos marchamos de aquí, porque él ha dicho “Huiremos de estos muros estrechos”. Yo quiero despedirme...’, (Matute, 2001:129). Pero no es el día que Marco piensa marcharse, y van juntos a un pueblo vecino, Axa donde se emborrachan. Marco le abandona y vuelve solo a Oiquixa, pero Ilé no entiende por qué Marco actúa así con él, porque cree en sus palabras cuando le llama su ‘hermano’, y cuando le dice que le llevará con él.

En *capítulo nueve*, está lloviendo ligeramente y es el día siguiente e Ilé vuelve solo. Se tropieza con Marco quien le da dinero para comer algo e Ilé se va a la playa. Mientras pasa el tiempo pensando, más tarde Ilé ve a Zazu y Marco juntos de nuevo. Eskarne tropieza con Ilé, quien está escondido, y le maldice y le golpea. Su actitud cambiará en poco hacia Ilé. La acción de Marco de haber abandonado a Ilé enfada a Zazu. Su enfado será motivo de su reencuentro de nuevo con Zazu. Cuando Ilé se escapa de los golpes de Eskarne, Marco le ve y le persigue; el egoísmo de Marco le ha servido de nuevo, y estúpidamente agradece a un Ilé herido y confuso por haberse quedado en Axa borracho.

En *capítulo diez*, el “Tiempo” es indefinido cuando le narrador rememora un piano que perteneció a Aránzazu. Más adelante en la historia, cuando Zazu oye a Lore toca el piano, (Matute, 2001:182) le recordará a Marco, y le hará recordar su situación y su decisión.

Cuando Marco pide permiso a Zazu para afinarlo, ‘...dejó entrever misteriosas zonas de su pasado...’, (Matute, 2001:144), pero sólo le cuenta que era un gran músico, que parece ser otra mentira sobre su pasado. Luego, Marco dice ‘...aquella noche...’, (Matute, 2001:144), refiriéndose a la noche en que paró de tocar el piano. Pero luego la historia se corta y de repente leemos ‘...Marco se presentó a la mañana siguiente en casa de Kepa, y la pasó entera afinando el piano.’, (Matute, 2001:145).

Luego salió y ‘No volvió hasta el atardecer...’, (Matute, 2001:145), cuando busca a Zazu y le declara su amor de forma teatral, exagerada en su habla mientras ella le escucha. Zazu le dice que sabe que es un mentiroso, que es toda mentira, y acaba abofeteándole, (Matute, 2001:148), una acción más propia de Ana Luisa, una pueblerina a quien Zazu desprecia. Cuando Marco burla de ella y de la bofetada Zazu tiene miedo, porque nunca había abofeteado a nadie, (Matute, 2001:153), pero pensamos que es más bien miedo a parecerse más a los del pueblo de lo que quisiera ser.

Acaba la conversación con Zazu que le dice que se casa en otoño pero Marco responde que ‘Yo no podré espera hasta otoño...’, (Matute, 2001:151). Se está burlando de ella, y no sabe lo peligrosa que es su broma: ‘...yo vine a Oiquixa en primavera y quiero irme en primavera.’, (Matute, 2001:152). El está bromeando, está demasiado confiado en su poder para enamorarla, y Zazu se siente enamorada pero a la vez desprecie lo que ama, y no quiere volver a verle. También nos adelanta lo que sucederá al final: cuando Zazu se arroja, Marco no vendrá corriendo para salvarla:

‘Tu no has salvado la vida a nadie. Nunca la salvarás. Eres cobarde y enfermo.’, (Matute, 2001:152).

(Responde Marco): ‘Sí, lo soy. Pero eso será lo más triste para ti. Para ti, que me seguirás hasta el fin del mundo.’, (Matute, 2001:152).

Para evitar que suceda lo que dice Marco, Zazu ve el suicidio como la única salida. El motivo de afinar el piano ha dado lugar a su reencuentro. Aunque éste ha sido el motivo, el resultado de este encuentro es la resolución de Zazu de suicidarse.

En *capítulo once*, nos presenta el bazar, cuando, ‘una mañana’, (Matute, 2001:154), Eskarne se entera de la buena obra de Marco. ‘Esta mañana, temprano...’, (Matute, 2001:155): Marco ha puesto otra fase de su plan en marcha al comprar todo un conjunto nuevo para Ilé. Entonces empieza todo el mundo a querer comprar cosas para Ilé y cuidarle. Marco parece conocer muy bien la hipocresía y sabe cómo van a reaccionar ante sus acciones con Ilé, sobre todo Eskarne, y en efecto, funciona. El sobrino de los dueños del bazar, resentido del trato recibido en el pasado por Eskarne, es el mensajero (y con cierta malicia) de que Marco compró un traje para Ilé, y por tanto insinúa que es Marco quien cuida de los ‘pobres muchachos... que las Asociación no quiere recoger...’, (Matute, 2001:155). Es un ataque directo a Eskarne y esto es el catalizador. El sobrino es el “Actante” de la acción del cotilleo y tiene el efecto deseado: de indignar a Eskarne al tocar su orgullo ante todos presentes en la tienda.

Logra indignar a Eskarne, que se siente enfadada por una buena obra que ha sido realizado por otro, en vez de alegrarse. Eskarne por tanto, mostrándose claramente un hipócrita, decide encargarse de Marco y de recoger a Ilé bajo su tutela; lo dice a Mirentxu y Mirentxu recuerda su infancia, (Matute, 2001:159). En sus recuerdos, la carta del novio, (Matute, 2001:164) de Aránzazu sirve para que Mirentxu sueñe y Eskarne se lo reprocha cuando lo encuentra.

Ilé se convierte en “Objeto” de Eskarne, Zazu y Marco. Todos le desean poseer para lograr sus propios, y distintos, fines: Eskarne para ganar la admiración del pueblo de su caridad; Zazu, porque así tendrá cerca a Marco; Marco porque Ilé forma parte de su plan de estafa. E indirectamente Kepa también lo quiere tener, porque así tendrá a alguien que le escuchara sus sueños. Así que Ilé se convierte también en motivo de la acción del

argumento. La situación es tal que Zazu aprovecha la ‘guerra de los más caritativos’ y persuade a su padre de que, como es ‘el Kepa’, que tenga a Ilé bajo su tutela (cosa que es para Ilé la respuesta a su sueño, solo que luego se da cuenta de que no lo quiere). Sin embargo, pensamos que el motivo de Zazu es de bondad – por rescatar a Ilé de las hermanas, - o de ira, porque ve qué está tramando Marco y quiere impedir que use a Ilé.

El siguiente apartado Eskarne llega a casa a contarle todo lo ocurrido a Mirentxu, que le escucha, y observa la hipocresía de su hermana. Cuando Eskarne sale de la habitación, este apartado acaba con ‘La señorita Mirentxu, con la cabeza ladeada, recordaba.’, (Matute, 2001:159).

Así, el tercer apartado se abre con la historia de las hermanas. El narrador recuenta su infancia a través de los ojos de Mirentxu. Recuerda amores y por qué siempre cedía y se resignaba ante Eskarne, y así el narrador nos cuenta las vidas de las hermanas. Parece que Mirentxu perdió su juventud, y dice ‘Mi tiempo se ha retenido en algún lugar. Mi tiempo quizá regrese...’, (Matute, 2001:171). Esta frase podría bien ser algo que Ana María Matute siente, cuando dice de sí misma que aún es niña, que se quedó en los doce años.

El cuarto apartado ‘Dos días después’, (Matute, 2001:172). Eskarne pone sus planes en marcha, persigue a Ilé y forzosamente le hace entrar en su casa para tomarle sus medidas y hacerle un jersey. Ilé nos indica que llega el verano: ‘Pero, ¡si llega el verano!’, (Matute, 2001:173) y Eskarne lo repite ‘Ahora viene el verano. Pero luego llegará el invierno.’, (Matute, 2001:173), para excusar su idea de tejerle un jersey. Ilé logra escapar de sus garras y busca a Marco. Cuando le encuentra, le cuenta lo que intentaron las hermanas Antía.

Ilé está aterrorizado, porque realmente cree todo lo que oye. Marco no es cruel con él, como piensa Ilé, por ignorar sus súplicas de rescate. Es que Marco *sabe* lo que va a suceder, y sabe que no tardarán en echar a Ilé de su casa, cuando haya marchado con todo el dinero. Pero no cuenta nada de esto a Ilé, porque sabe que no lo logrará entender. Porque es inocente, y cree todo. Ilé toma todo en sentido literal y directo:

‘-¿No sabes? Viejas brujas no dejarán que vaya contigo. Me quieren encerrar allí... ¡Y cuando tú te marches...me tendrán sujeto, allí dentro!...Y además, quieren...dicen, que van a hacerme un jersey...’, (Matute, 2001:174).

Estas palabras de Ilé revelan como Eskarne es tal cual, como la reconocería un niño. Sabe, por experiencia, que Eskarne es mala, porque le ha tratado así. Y ahora su supuesta caridad, de cuidarle y hacerle un jersey le parece de lo más horrendo, porque no entiende qué pretende hacer realmente con él. No cree que realmente *quieran* cuidarle ni hacerle un jersey. Y esta incertidumbre le tortura: ‘¡Pero quieren encerrarme!’, (Matute, 2001:174). Marco le dice que se tranquilice, porque *sabe* que no le va a pasar nada: ‘Ilé...Tu vida no cambiará jamás. Jamás, entérate bien...’, (Matute, 2001:174). Marco le coge del brazo y vuelve a la casa de las hermanas Antía con él, siendo todavía por la mañana. Así, sigue adelante el plan de Marco en el quinto apartado que se abre con Marco hablando sobre Ilé a las hermanas Antía. Habla y habla, para convencerles del genio que hay en Ilé y ellas le escuchan, mientras cada uno mira por sus propios intereses.

Eskarne le aguanta, pero Mirentxu está en una nube. ‘Desde que aquel hombre entró y subió...un vendaval arrollador se llevó el corazón de la señorita Mirentxu...’,

(Matute, 2001:178). Mirentxu está ensimismada, encantada por Marco. Mirentxu solo mira, no dice nada. ‘La tarde fue llegando, la tarde fue huyendo. Ellos charlaron, mucho, muchísimo, toda la tarde.’, (Matute, 2001:179). Así pasa el tiempo, ‘Muchas tardes, muchos días enteros, Marco e Ilé necesitaron hablar largamente con las señoritas Antía.’, (Matute, 2001:179). Puede que el grado de confianza se vea logrado cuando aparece una botella: ‘Un día, apareció la primera botella. Fue subida, con gran ceremonia, de la bodega de papá.’, (Matute, 2001:179). La botella significa que Marco está triunfando en su engaño. Ya tiene a las hermanas en su bolsillo. Este día será prueba para Marco de que ha logrado un paso importante en su plan – ganarles su confianza. La botella, (anécdota funcional) también podría indicar lo poco generosa que es Eskarne en realidad. No obstante, la botella se convierte en hábito hasta acabarlos todos: ‘...que día a día, acababa sus tan queridas y añejas existencias.’, (Matute, 2001:180). Mientras tanto, Mirentxu se está enamorando cada vez más de Marco que no para de decirle piropos, y así pasan más días:

“Apenas tenéis cuarenta años. La mejor edad. ¡Y sois tan hermosa!” Fue así como, después de días y días, llegó uno en el cual la señorita Mirentxu pudo lanzar miradas triunfantes a su sobrina Zazu Devar.’, (Matute, 2001:181).

En el *capítulo doce*, un día aparece sin determinar, no sabemos cuánto tiempo haya pasado, solo sabemos que es un día gris. Vemos a Zazu, contemplando su situación con Marco. Decide recuperar a Marco: ‘Mirentxu no puede arrebátarmelo.’, (Matute, 2001:183). Contempla el cuadro de su madre mientras su padre le contempla a Zazu. Zazu quiere matar a Marco como modo de librarse de él: ‘Si fuese Marco...le apretaría la garganta y lo mataría...’, (Matute, 2001:185).

Se da cuenta que esto no le es posible como huida, y al intentar huir de sus pensamientos corre a la playa donde ve a Ilé. Va hacia él y le pregunta por Marco, usando el pretexto de querer ser su amiga. Usa Ilé para llegar hasta Marco y funciona. Sale en busca de Ilé, ‘Aún era temprano’, (Matute, 2001:185), le encuentra y intenta ganarle para llegar hasta Marco. Está lloviendo y Zazu intenta ser cariñosa con Ilé porque así podrá tener Marco cerca también. Pero la reacción de Ilé es sorprendente cuando Zazu dice que ella es también su amiga:

“No. Tú, no. Pero “ellas” – con gesto expresivo remedó la nariz de Eskarne Antía – antes me pegaban, y ahora...me están haciendo un chaleco de punto...’, (Matute, 2001:186).

Es curioso, pero mientras Zazu insiste en querer ser su amiga, parece que sus palabras hacen daño a Ilé, quizás porque Ilé le ama, y la palabra ‘amiga/o’ la entiende un poco como ‘falso’ ‘alguien que le usa’, en fin, que es un concepto que no quiere aplicar a Zazu. Zazu intenta entablar conversación con Ilé:

‘Dice Mirentxu que tú hablas con el mar...Porque tú no estás loco... (dice Zazu) Ilé Eroriak se tapó la cara con las manos. “Loco. Loco. Sorúa.” Ilé Eroriak respiró agitadamente. “¿Acaso no son ellos locos?...”’, (Matute, 2001:186).

Este pensamiento de Ilé muestra que empieza a pensar y reflexionar. Ya da indicios de cambio. Muestra de nuevo su inocencia, su incapacidad de manipulación, de torcer palabras.

En el cuarto apartado, Ilé le cuenta a Marco, delante de las hermanas, que Zazu le había buscado y también reconoce la verdad, de que Zazu ha sido buena con él. Pero pensamos que es porque está enamorado de ella sin darse cuenta:

‘Marco, también ella es hermosa y buena. ¡No es verdad aquello que decíamos! No, no son verdad aquellas cosas que hablábamos tú y yo de ella.’, (Matute, 2001:203).

Sus palabras causan efecto sobre los tres. Marco lo excusa como que Zazu quiere juntarse con ellos y marcha para ‘decirle que aceptamos su ayuda’, (Matute, 2001:205). Es una situación incómoda para Marco, que intenta seducir a las hermanas, pero sobre todo significativa para Mirentxu. Mientras Marco les visitaba, sentía abrumada, encantada:

‘La señorita Mirentxu no supo nunca cuántos días, cuántos años duró su encantamiento.’, (Matute, 2001:205).

No obstante, con estas palabras de Ilé, sabe que ahora su sueño ha llegado a su fin: ‘Algo va a morir ahora. O algo va a regresar...’, (Matute, 2001:203). Estos hechos rompen el sueño de Mirentxu, ya sabe que la mención de Zazu, ha perdido a Marco. Mirentxu es el receptor del mensaje, de la realidad. Y Marco se marcha en busca de Zazu.

Antes de todo esto, en el siguiente apartado del *capítulo doce*, volvemos a enfocar a Kepa. ‘Kepa Devar no olvidó aquella comida, aquel tormentoso día de primavera...’, (Matute, 2001:188). Y mientras Kepa contempla a su hija, Zazu está delante de él, simultáneamente intentando persuadirle de que acoja a Ilé. ‘¿Es que no me oyes? ¡Tienes que escucharme!’, (Matute, 2001:189). Cuando acaba Zazu sale, dejando a su padre atrás contemplándola. Luego contempla su vida pasada ante el cuadro de su difunta esposa. ‘‘Era otra época. Era otra época.’, (Matute, 2001:191). Esta frase funciona como enlace entre la anterior y la que empieza el tercer apartado, como una cámara que enfoca y luego hace un *flashback* a ‘otra época’.

En el tercer apartado, el narrador vuelve atrás en la vida de Kepa y presenta a su madre y a su hermana con toda su historia. Y volvemos al presente en el cuarto apartado, con la presencia de Ilé en la casa de las hermanas Antia, lo que ya hemos discutido arriba.

‘Precisamente por aquellos días...’, (Matute, 2001:207), llega en *capítulo trece* la gran ‘fiesta anual benéfica’ del hogar de Huérfanos y que tiene lugar en el Gran Hotel Devar y dura hasta ‘más allá de la madrugada’, (Matute, 2001:207). Sabemos que empieza por la noche en el segundo apartado. Dura desde la noche hasta el amanecer.

Eskarne aún no cae en la sospecha incluso cuando dice ‘¿No tiene otra ropa?’, (Matute, 2001:209). Pero, aún después de su respuesta, provocando el odio de Eskarne al decir que tiene un pijama azul, logra desviar su atención de su ropa hacia la fiesta: ‘¡La colecta, señorita, la colecta!’, (Matute, 2001:210). Nos informa cómo va a lograr robar el dinero de la colecta sin levantar sospechas: ‘¿Fueron ustedes quienes me eligieron mentor, tesorero y director de esta cuestión?’, (Matute, 2001:210). Así que, el resultado, cuando todo se revela, va a ser destrozador para todo el pueblo, y sobre todo para Eskarne. Marco insinúa lo que va a suceder a Ilé, pero él no lo capta: ‘Te aseguro que te vas a reír a gusto esta noche, Ilé...’, (Matute, 2001:211). Trae a Ilé porque es para quien es la colecta, supuestamente.

En el tercer apartado, Ilé se marcha, desencantado al ver que ni Marco ni Zazu están en la fiesta. ‘El aire puro de la madrugada le acarició...’, (Matute, 2001:219). Luego,

Ilé ve a Marco y Zazu juntos y huye y ‘Aquella noche, durmió en la escalinata de la iglesia.’, (Matute, 2001:220). Ilé es funcional aquí, porque nos informa dónde se encuentra Marco y Zazu; es como una cámara cinematográfica, que entra y corta siguiendo sus pasos. Se hace de noche.

‘La mañana siguiente’, (Matute, 2001:221) a la fiesta es *capítulo catorce*. Ilé se encuentra con Joxé quien, como Kepa, quiere marcharse del pueblo. Hay una obra de teatro por la noche e Ilé dice que irá. También es fiesta del barrio de San Telmo.

En el segundo apartado, mientras pasa el día, Kepa va en busca de Ilé, pasando por las calles de su pasado. Cuando encuentra a Ilé le lleva con él a casa. Sin embargo, cuando Zazu los ve en la casa, no quiere tomar parte e incluso niega haber sugerido que Kepa lo acogiera. Zazu no quiere aceptar su parte porque sería aceptar a Marco, y Zazu desea huir. No quiere mostrarse bondadosa:

‘¡Tu, Kepa, eres el alma piadosa! Yo no’.

‘¡Ah, no, esto no!...Tú fuiste quien pensó en...’, (Matute, 2001:227).

Lo que nos muestra aquí de Kepa es que puede ser muchas cosas, pero pasar por un ‘alma piadosa’ no es una de ellas. Trajo a Ilé porque se lo había pedido Zazu, y quería agradecerla, ya que no la entiende. Y además le hizo ilusión poder cuidar de alguien tan receptivo como Ilé. Algo de egoísmo había, pero no en el mismo sentido que Eskarne.

Zazu también tiene una confrontación con Ilé, pero está dirigida a Marco. Cuando marcha Kepa, se da cuenta que Ilé no tiene la culpa, se disculpa con Ilé y le dice que se queda. ‘tú eres un buen chico, Ilé Eroriak’, (Matute, 2001:228). Zazu se va a su habitación donde decide poner fin a su relación con Marco, (Matute, 2001:232).

En el tercer apartado, una vez sola, Zazu piensa en su futuro: ‘Zazu cumplía siempre lo que se prometía. Aunque por ello tuviera que morir...’, (Matute, 2001:233). Esto es un adelanto de lo que Zazu va a ser capaz de hacer: será capaz de suicidarse. En todo este capítulo, el “Tiempo” está ausente.

Capítulo quince, y ya es el mismo día en que Kepa trajo a Ilé a la casa. Ilé está en la casa de Kepa, (Matute, 2001:234) – esto es lo que había soñado. Sin embargo, su deseo de no ver juntos a Zazu y a Marco le empuja a ir a buscar a Marco a decirle lo que le ha dicho Zazu: que se ha terminado entre ellos. Así cuando se hace de noche, decide abandonarla y busca a Marco, y le cuenta que Zazu ya no la quiere. Marco disfruta oyendo esto porque significa que ‘ella ha perdido’, (Matute, 2001:236), aunque Ilé discute con él, porque no está de acuerdo – para Ilé significa lo literal. Marco cree que está enamorada de él, pero Ilé le dice que le odia. Discute con Marco y se aleja. Al girar la página, se encuentran de nuevo. Pensamos que este desplazamiento del “Tiempo” es algo incongruente.

‘Horas más tarde...Ilé volvió a la casa de Kepa Devar.’, (Matute, 2001:238) pero se encuentra de nuevo con Marco y intenta hacerle entrar en razón acerca de Zazu: ‘¿Acaso no sabes que ella va a casarse pronto?’, (Matute, 2001:238). Marco va a la casa e intenta llamar la atención de Zazu, pero ella le ignora, no responde como él había esperado (fracaso y orgullo). Al final, Marco se marcha con Ilé a la taberna, ‘Y ni el día siguiente, ni al otro, ni nunca jamás, ella volvió a él.’, (Matute, 2001:240). Pasan días: ‘Marco acudía con regularidad a las reuniones de la Junta...’, (Matute, 2001:240), de la colecta en la casa de las Antía, hasta que ‘Un día...’, (Matute, 2001:240) Marco se

encierra en su habitación, e Ilé le visita ‘todos los días.’, (Matute, 2001:240), pero esta vez, este ‘truco’ de llamar la atención no funciona.

‘El velero arribó’ – *capítulo dieciséis*, hace un día hermoso. La ‘misteriosa maleta’, (Matute, 2001:243) está llena de la colecta y de joyas robada y Marco intenta justificar ante Ilé lo que roba, diciéndole que lleva la ‘envidia,’ etc. Marco ‘...no se había afeitado durante los últimos días...’, (Matute, 2001:243), y que aún tiene fiebre. Le dice a Ilé que saldrán mañana, al alba del día siguiente pero Ilé no debe decírselo a nadie. Sólo tiene un mensaje de Marco para Zazu de su marcha ‘...para no volver más...’, (Matute, 2001:245). Marco cree que Zazu hará lo que él cree: vendrá a despedirse o vendrá con ellos, como algo inevitable. Ilé le comunica el mensaje aunque no quería hacerlo; ‘su corazón se destrozaba’, (Matute, 2001:248) porque él está apenado, y enamorado de ella. Zazu no presta atención a que Ilé también marcha, sino que le devuelve el mensaje a Marco diciendo que le rechaza. Ilé huye para que no le vea llorar. Puede que Ilé huya de Zazu porque *sabe* que ella no vendrá. Pero lo que dice aquí es lo que *quiere* que suceda. Esta noche Ilé duerme en el estante del taller.

En el segundo apartado Ilé va a despedirse de Anderea que tampoco le hace caso, y Ilé le cuenta a Anderea que ‘ella también vendrá’, (Matute, 2001:249). Anderea le sigue el juego porque Anderea, como Marco, *saben* lo que va a pasar. Anderea, (Matute, 2001:251), sabe muy bien qué hace Marco y qué tiene en la maleta y así Ilé descubre que Marco le mintió.

‘Ya sé que lleva los fondos de la gran colecta; ya sé que se lleva el cursi *pendentif* de oro y esmeraldas de la señorita Mirentxu; ya sé que lleva deudas a montones...’, (Matute, 2001:251).

El tercer apartado es la misma noche de la llegada del velero, llueve fuerte, (cuando por la mañana hizo bueno). Zazu está delante del espejo, (Matute, 2001:252): quiere huir:

‘Zazu se acercó más al espejo. Tal vez estuviera allí, dentro del espejo...’, (Matute, 2001:253) (Esto es como Ana María Matute y su idea de cruzar el umbral del espejo de Alicia-la infancia, las conchas). Marco es un reflejo de su infancia. Se casa en otoño con Augusto pero está enamorada de Marco: ‘Marco es tu huida, tu sueño, tu vida, toda...’ dice al espejo, (Matute, 2001:254).

Zazu sale de la casa, (Matute, 2001:255), hacia el faro bajo la lluvia. Está profundamente ensimismada cuando de repente tropieza con Ilé y vuelve en sí – su orgullo le hace enfadar al ver el efecto que Marco tiene sobre ella y le manda un mensaje con Ilé.

‘Dile que ha calculado mal. Porque el amor es grande, como él dijo, y mi corazón muy pequeño...’, (Matute, 2001:256).

Parece que Zazu iba a cumplir lo que Marco pensaba (encontrarse con ellos y huir con ellos) pero su orgullo se lo prohíbe y huye al encontrarse de repente con Ilé.

Este tropiezo con Ilé es funcional para poder darle el mensaje, pero la interrupción aquí hace lo trágico algo cómico. No sé si ha sido intencional por parte de Ana María Matute. También pienso que el tropiezo con Ilé ha sido un error por parte de la autora, ya que acabamos de dejar a Ilé durmiendo en el estante del taller de Anderea.

Zazu huye de Ilé, pero Ilé le sigue y es testigo de que Zazu se tire al mar. Todo este apartado se enfoca con los pensamientos de Zazu y su deseo de huir. El “Tiempo” se hace pesado y eterno con las siguientes frases:

‘Zazu seguía caminando...Era un camino largo, gris,... “¿Cuánto queda aún por recorrer?” Parecía que no fuera a acabarse nunca. También la vida parecía, a veces, cada vez más estrecha...’, (Matute, 2001:257).

Casi es el alba.

El cuarto apartado empieza con ‘Un día’, (Matute, 2001:258), pero ha pasado una estación desde la muerte de Zazu; era primavera y ahora es verano. ‘La mañana transcurrió plácida.’, (Matute, 2001:258). Ilé vuelve porque quiere volver a tener lo que tenía antes. Volver a Anderea es puramente funcional, para informar al lector de lo que sucedió, porque Anderea se había enterado ya. Pero tampoco entendemos por qué Ilé no se acercó antes.

Es la mañana, y Anderea le escucha, comen juntos como en los viejos tiempos mientras Ilé le cuenta lo que sucedió hace ya una estación: que Marco fue arrestado; y es entonces cuando Marco es revelado como un criminal, un estafador que todo el mundo conocía. Ilé revela a los demás como locos, mientras que él resulta ser el único normal. Todos sabían quién era, tenían una sospecha, pero preferían el engaño. Ilé está muy desilusionado e incluso deprimido, sobre todo con Marco, que no sólo estaba lleno de mentiras y que era un cobarde, sino sobre todo por la muerte de Zazu, porque le ha quitado a ella también. Ilé ahora le odia, y ahora vemos un Ilé que odia, (Matute, 2001:260). Aunque quizás Ilé siente que él también haya tenido algo que ver, quizás al pasar los mensajes.

Anderea finalmente le interrumpe, le dice que ‘no se puede odiar a los sueños’; cambia de tema y le enseña que ha tardado las tres noches seguidas en hacer un muñeco. ‘La tarde había llegado, y se anunciaba el verano allá arriba.’, (Matute, 2001:260). Pasa la atención a los muñecos y al teatro. Y así Anderea le ofrece un mundo tranquilo, bueno, sin odios, porque está todo en el teatro. Ilé se ofrece a tomar el lugar del hijo de Joxé, y Anderea asiente. ‘Y luego, más adelante, tú verás cómo es fácil, aprenderás a manejar muñecos...’, (Matute, 2001:261). Se entiende que Ilé aprenderá a manipular la gente también, quizás, hasta que Anderea muera y el teatro ya no exista. Entonces Ilé tendrá que afrontar la vida real, pero para entonces, quizás, estará preparado, ya que al principio del libro, sugiere lo que sucederá a su muerte:

‘Amor y odio vivían...su pequeña vida de mentira. Allí estaban todos, Colombina, grácil y voluble; el alegre Arlequín, y Pierrot, el romántico. Muchos de ellos pasaron por las manos hábiles de Anderea, y a su muerte eran regalados al estante donde dormía Ilé Eroriak...’, (Matute, 2001:12).

La historia y discurso se cierra con Kepa Devar murmurando ante el cuadro de Aránzazu, pero sin su perla en la corbata. Quizás ha empezado a valorar la vida, y que ya no es tan materialista. Sus riquezas no le han servido para entender o amar ni su esposa ni su hija, ambas ahora muertas. Así que el “Tiempo” de la historia transcurre desde una primavera a un verano. Dentro de este cuadro figuran unos días pero no tenemos mucha noción de tiempo, ni de las estaciones, si no fuera porque lo menciona al principio y al final de la historia. Y dentro de este marco, está el argumento de estas acciones, que da

lugar a la oportunidad de deslizarse en el “Tiempo” gracias a los *‘flashbacks’* de los protagonistas que recuerdan su infancia y pasados, y así conocer los protagonistas mejor. La autora toma ventaja en ocasiones de estos diálogos interiores para luego abrir paso a un capítulo narrado por el narrador sobre un personaje. Así pues, tenemos las versiones de los personajes como lo recuerdan ellos mismos, como los pinta el narrador y a través de las opiniones – interiorizados como exteriorizados – de unos personajes acerca de otros. El argumento no acaba con la muerte de Zazu, sino con Ilé ya reunido con Anderea. La historia acaba con Kepa ante el cuadro de su difunta esposa, aunque no sé si esta última escena en el discurso sea la última en la historia, - si es después de la muerte de Zazu en primavera, o ahora en verano, a la vez que vemos Ilé y Anderea juntos. Puede que acabe al mismo tiempo que el argumento con Ilé y Anderea. De todas formas, el “Tiempo” es nada definido en este último capítulo.

II.4.1.1 - Funcionalidad del “Tiempo”.

El “Tiempo” es ‘creada’ a través del discurso, que hace referencia a ello con la palabra sin que exista realmente; es una ‘ilusión’ de “Tiempo”:

‘...el tiempo no pertenece al discurso...sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico, el “verdadero” tiempo es una ilusión referencial...’, (Barthes, 1970:24).

Los nombres de lugares, y el “Tiempo” (que se regula por la presencia o ausencia del sol, del día dividido entre mañana, tarde o, más frecuentemente, noche en vez de fechas específicas) se refieren solo en cuanto a sucesos importantes como la llegada del forastero:

‘Cierta día llegó un hombre rubio que despertó viva curiosidad entre los habitantes de Oiquixa.’, (Matute, 2001:9). O cuando hay encuentros dentro del discurso de la novela.

II.4.1.2 - El registro del “Tiempo”.

Los tiempos verbales también aportan sentido del “Tiempo”, y Ana María Matute usa el imperfecto para descripciones narrativas, y el pretérito para hechos en concreto, situándolos en un momento del pasado:

‘Oiquixa era...había sido construido...atravesaba...recibía...avanzaba ...adentraba...remataba...recortaba...’, (Matute, 2001:9).

Luego: ‘Cuando llovía...Al atardecer se diría...Allí...nació Ilé Eroriak.’, (Matute, 2001:9-10). Las descripciones son todas en imperfecto, menos los datos específicos, que están en el pretérito: nació, vivía, podía, etc. Sobre todo hay un contraste entre los dos primeros capítulos y el tercero, que nos despierta con acción:

‘Cierta día llegó un hombre rubio que despertó...Oiquixa....Aquel hombre arribó...habló con el en su idioma...’, (Matute, 2001:21).

Así, con el pretérito, cambia el ritmo del texto y aporta movimiento. Quisiera haber hecho un análisis del pasado (real, verdad) y del presente (falso, mentira) de los personajes; del aislamiento de los personajes y qué significación tiene cada lugar en sentido tanto sintáctico como semántico. Quizás podría incluir tal análisis en la tesis doctoral.

II.4.2 - El “Espacio”: un esquema.

La “Función” del pueblo es facilitar el trasfondo, o “Espacio” donde transcurrirá toda la historia. Kale Nagusia se repite constantemente, como centro de toda actividad en la novela. Es un lugar importante; era un sitio deseado por Kepa en su infancia, y ahora le es indiferente. Es un lugar odiado por Zazu, por todo lo que representa: las niñas tontas de su edad, el cotilleo malicioso, la envidia.

La playa es lugar de frecuentes encuentros entre los tres protagonistas. Es también un lugar de huida de los ojos del pueblo. Zazu va a la playa en busca de Marco y va al mar para huir de él. Podemos entender esto como reflejo de su estado psíquico, como la marea misma.

El ‘Gran Hotel Devar’ es un lugar lujoso, extravagante y sinónimo de vanidad tanto de Kepa Devar como del pueblo. Un hotel significa una pausa en el camino, como sería para el forastero, Marco. Para Kepa, significa su castillo, su corona sobre la población que parece no avanzar ni en el “Tiempo”, ni en lugar, ni en costumbres. El hotel pues, significa más bien que el pueblo está sumisa a una vanidad que les domina, y es una vanidad que les guía a dominar a los demás, o impresionarles, como intenta Eskarne con sus ‘buenas obras’, que Mirentxu sabe que no son nada más que apariencias. El hotel incluso es un ‘rotundo fracaso’, (Matute, 2001:15), es todo para aparentar. Puede que signifique también una pausa para Ana María Matute, que el libro era una parada necesaria en su vida, que tiene que escribirlo antes de seguir adelante en su vida. Pero, más que una introspección autobiográfica, es más bien terapéutica, dado la cantidad de sentimiento cargada de odio, rencor e injusticia que llena sus páginas.

El bazar, (Matute, 2001:154), es lugar de cotilleo y lugar de admiración de Eskarne por sus buenas obras por parte de los dueños. La fiesta anual en el *capítulo trece* es un motivo para reunir al pueblo (a los ricos) donde se puede realizar el final objetivo de Marco: toma lugar en la colecta para luego apoderarse de ello. El “Actante” es Marco, que se asegura de que su plan se pone en marcha.

La casa de Kepa es un casco hueco: no hay vida dentro. Es un lugar de ambición: Ilé sueña con ello y Kepa también lo hizo de joven. Para Zazu es un sitio oscuro que da miedo. Es casi fantasmal, como la presencia de su madre en el cuadro. Es un sitio demasiado grande para sólo dos personas, parece un sitio olvidado. La casa de las hermanas Antía no es descrita, simplemente existe, y es lugar de encuentro entre ellas y Marco.

Los lugares de refugio para Ilé son la iglesia de San Telmo, el teatro de Anderea, y el faro. Para Zazu es la playa y el muelle. Para Marco es su habitación del hotel y emborracharse con Ilé en las tabernas o en el pueblo Axa. Para Kepa es ante el cuadro

de su mujer. El Hogar de los Huérfanos es un sitio que nunca entramos o vemos descrito. Solo es mencionado.

Los lugares que nos parece que son de aviso son el teatro y el faro, mientras que las olas, aunque avisan de peligro, también son de esperanza de escapar del pueblo, de enriquecerse, igual que el velero.

Se puede decir que los “Espacios” vitales en el argumento y desenlace son Kale Nagusia, el bazar, la playa y el faro. Según Muir, el “Tiempo” destaca más en la novela dramática, y el “Espacio” en la novela de personajes. También dice Muir que las novelas dramáticas y de personajes no son independientes, y pueden tener rasgos del otro. Lo que define la novela es el *‘predominating element’*, (*elemento predominante*) (Muir, 1957:62), o sea, el característico que destaca sobre los demás elementos.

Muir, confirma que, como en las novelas (de personajes) de Thomas Hardy, el “Espacio” es universal y no cambia¹⁸. En las novelas de personajes, el “Espacio” no cambia, y el “Tiempo” es, según Muir, dado por supuesto y la acción es casi inmóvil en el “Espacio”¹⁹, como si no avanzara el “Tiempo” y la acción es la misma. Así sucede con el pueblo y la acción en Pequeño teatro.

En Pequeño teatro, lo que destaca son la cantidad de personajes, no tanto la acción. Los personajes no cambian, menos Ilé; son lo que se podría llamar *‘flat characters’* (*personajes planos*) según E.M Forster. Los “Espacios” mencionados, como lugares, son importantes por su significado y por la acción que sucede allí, pero el “Espacio” es fijo. Los lugares, cambian a medida que la autora quiere añadir otra acción, pero es siempre la misma acción: es Marco y su intento de robar al pueblo. No se nota el paso del “Tiempo”, a pesar de las alusiones que la autora hace para marcar los días.

Sin embargo, según dice Muir, si nos hubiéramos dormido en medio del relato, nos hubiera sorprendido la muerte de Zazu. Puede que esto sea un elemento que comparte con la novela dramática. El “Espacio” sigue siendo el mismo al principio como al final: el pueblo; y hemos asumido el “Tiempo”, como dice Muir, y no le hemos prestado mucha atención – tampoco su autora, y puede que esto sea la razón por qué el “Tiempo” en la novela no siempre encaja. Aquí, el “Tiempo” avanza hasta que llega al final trágico con la muerte de Zazu. La lentitud de la novela ha dejado la posibilidad que los personajes se revelan, pero nadie cambie – menos Ilé, y Zazu que ha muerto. Nadie se desarrolla como personaje, a pesar de haberse vistos todos afectados por la presencia de Marco.

Entonces, pensamos en la novela dramática, donde el “Tiempo” destaca. En Pequeño teatro, es evidente las referencias hechas al “Tiempo”, pero el lector tiene la sensación de un “Tiempo” inmóvil, irreal y que es, de todas formas, lenta en avanzar. Claro está que este uso del “Tiempo” tiene un significado semántico. Puede que indica la lentitud del paso del “Tiempo” en el pueblo, que el progreso es lento o prácticamente nulo.

Otro dato del uso de “Tiempo” es cuando Zazu nos informa, mucho antes de su muerte, de la intención que tiene de acabar con su vida. Y luego, el día que sale hacia el faro, el “Tiempo” se hace lento, y va repitiendo todo lo que le pasa por la cabeza. Dice

¹⁸ Cfr. E. Muir, *The Structure of the novel*, 1957:67.

¹⁹ Cfr. E. Muir, *The Structure of the novel*, 1957:62.

Muir²⁰, que si el autor nos da indicaciones de una muerte inevitable reiteradamente a lo largo del relato, tenemos tanto expectación como tensión, o miedo, de tal forma que casi nos hace sentir aliviado cuando ya sucede su muerte, como sucede con Zazu. Nos sentimos aliviados cuando Zazu finalmente se arroja al mar, habiendo aludido a su suicidio en los últimos capítulos, y hasta nos parece que la llegada hasta el momento de su suicidio ha sido agonizante.

Pequeño teatro reúne los requisitos según Bobes Naves de ser una novela dramática, ‘termina trágicamente...y...se desenvuelve con un discurso dialogado...’(Bobes Naves,1998:96), creo que tiene rasgos de la novela psicológica que también define como: ‘...ahondar en la realidad, pero humana, abandonar los retratos superficiales...y encontrar la verdadera realidad en el interior de los personajes.’(Bobes Naves,1998:96).

Ahora bien, ¿Qué debemos pensar? ¿Cómo hemos de clasificar a Pequeño teatro? Entendemos a los críticos quienes encontraron dificultades a la hora de ‘encajar’ a Ana María Matute en un estilo u otro. Yo diría que ni es una novela de personajes ni es una novela dramática. Pienso que ha usado rasgos de ambos para crear una novela de protesta, contra una sociedad particular, universal, de rasgos universales. Es una novela de valores sociales donde podemos pensar que Ana María Matute quería criticar una sociedad de su época que no cambiaba, como Oiquixa, olvidada en sus pequeñeces y falsas ambiciones. Y, a pesar de los nombres particularmente vascos, este pueblo bien podría existir en cualquier lugar del mundo occidental. Porque es más bien un estudio de rasgos humanos, valores humanos en una sociedad occidental. Además, Ana María Matute ha reiterado su gusto por escribir de lo que observa, de lo humano.

Decidimos pues por definir Pequeño teatro simplemente como un retrato de rasgos humanos, una crítica de ciertos valores sociales. Sería óptimo el uso del psicoanálisis para su estudio semántico.

²⁰ Cfr. Muir, E. *The Structure of the novel*, 1957:77.

III. CONCLUSIÓN

“Palabras, palabras, palabras...”, (Hamlet, acto II, escena 2.^a).

Así es como empieza el relato de Pequeño teatro, con una dedicatoria a Shakespeare. No pude pasarlo de alto, ya que creo que todo tiene significado, y esto lo apoya Barthes:

‘...todo lo que está anotado es por definición notable...’, (Barthes, 1970:17).

Aquí en esta dedicatoria, he encontrado tres posibles explicaciones a su elección. La primera podría ser la de una niña de diecisiete años, que quiere mostrar que ha leído y que está bien versada en las obras de Shakespeare, no sólo un gigante en la literatura, sino en la literatura de otro idioma al suyo: el inglés.

En la segunda significación se puede hacer una vinculación entre Hamlet, que, en esta escena que cita Ana María Matute, finge locura, y Marco, que finge ser lo que no es – definición de él que recibimos del pueblo, que se auto-engañan respecto a su identidad. Además de esto, Marco es quien más habla en toda la obra. Podría ser una alusión a que todo lo que Marco dice son palabras, palabras, palabras, y nada es verdad (¡que es cierto!). Habla mucho y no hace nada porque planea el robo del pueblo; habla mucho para engañar a todos y funciona. También su cómplice en Ilé podría verse reflejado en Horacio, el fiel amigo de Hamlet a quien pide que se mantenga fiel a él cuando le explique su plan. A Ilé le pide ser su amigo, y le cuenta todo lo que planea, toda la verdad de sus intenciones y aún Ilé sigue a su lado. Las palabras aquí, en Marco, son un reflejo de engaño, que es la secuencia que hemos elegido para definir mejor a Pequeño teatro. La tercera es que, como dice Hamlet, y lo vuelve a repetir Matute, que Pequeño teatro no es más que palabras, palabras, palabras: un libro de palabras.

Quizás con su parodia del teatro, Ana María Matute quiere señalar la hipocresía de estos ‘ciudadanos modelos’ como Eskarne y Kepa Devar. En vez de crear un modelo de ciudadano ideal para seguir, Ana María Matute usa el antihéroe como héroe: Marco, un ladrón, revelará las personas tal y como son. Él sabe quién es, no intenta esconderlo por lo menos ante Zazu e Ilé. Es por esto quizás el único ciudadano ‘modélico’, en este sentido. E intenta explicar cómo son las personas, y cómo es él, pero Ilé, inocente, no le entiende. Ana María Matute pinta personajes con dos caras, su interior y verdadero carácter, y otro exterior, de apariencia. Intenta así de-construir el ‘ciudadano modelo’ y reconstruirlo para que abarque sus propias necesidades: la de revelar la injusticia, la envidia, la hipocresía de una sociedad en que vivía.

No creo que exista una correspondencia entre el relieve textual de los personajes en Pequeño teatro y su valor funcional, según lo define Bobes Naves:

‘Suele haber una correspondencia, al menos parcial, entre la cantidad de información que se da y el valor funcional de cada personaje.’, (Bobes Naves, 1993:87).

Podemos entenderlo como síntoma de rebeldía de la autora - eligió un antihéroe para héroe (Marco) y ahora encontramos que ha hecho el revés a lo que dice Bobes Naves: Mirentxu da mucha información, pero no es “Actante” de ninguna acción. En cambio, en lo que se refiere a Marco, protagonista y “Actante”, no sabemos nada de su pasado –

ni de él. Hay muchos personajes, y, como ya hemos dicho, es algo que impide una primera lectura fluida. Cada personaje representa una idea, un aspecto en concreto, casi estereotipado, que preocupa a la autora. Como ha dicho en sus entrevistas, sus mundos son suyos para crear, y es ella quien hace las reglas.

Hay algunas cosas que no quedan muy claro para el lector. Al final de la obra, (Matute, 2001:258), aparecen trozos de texto en cursiva. ¿Qué significado tiene? No lo sabemos. Quizás alude a otra historia, contada en otra ocasión por Anderea. No queda claro. ‘Algo ocurre...algún lado...’, (Matute, 2001:203) aquí no sabemos si es el narrador, Ilé o Marco quien está ‘pensando’. Tampoco entendemos el fin de que Marco sea presentado a Anderea, o su conversación algo teatral con tanto ‘vos’ y ‘buen muchacho’, (Matute, 2001:98). Ni tampoco el viaje que Marco e Ilé hacen en el barco, (Matute, 2001:119) o que vayan al pueblo de al lado, Axa, a emborracharse (Matute, 2001:136). Quizás su significado será mejor explicado en un análisis semántico.

Un análisis sintáctico ha servido bien para entender mejor a Pequeño teatro, un relato corto, pero densa debido a la cantidad de personajes. No siempre ha sido claro el camino que ha querido seguir su autora, y a veces los personajes mismos se interponían a un seguimiento fácil del relato. Teniendo en cuenta que es una obra primeriza, y escrita a los diecisiete años, podríamos perdonar la sobrecarga de ideas y adjetivos que ha querido incluir la autora. Pensamos que tenía una buena idea: comparar a un pueblo a unos muñecos, siendo manipulados por los hilos de auto-engaño, la hipocresía y la ambición y ceguera. Hay que reconocer que es una idea ingeniosa, aunque no siempre esté lograda.

Los problemas de estructura y coherencia se revelan con más claridad con un estudio sintáctico que si hubiera sido sometido a un análisis histórico. Con éste último hubiéramos apreciado otros aspectos, y hubiéramos perdido muchos elementos fundamentales en la estructura y creación de una obra literaria como Pequeño teatro. Estoy muy satisfecha con el estudio hecho sobre este relato, aunque reconozco que todavía se podría seguir comentando, ya que este pequeño libro da mucho de sí.

Mi intención primera, de encontrar unas líneas de comparación entre Ana María Matute y Virginia Woolf todavía quedan lejos de realizarse; sin embargo, hay que ir paso a paso. Pequeño teatro ha resultado ser un estudio sintáctico interesante, y que ha prestado a la semiología con relativa facilidad dado la simplicidad de personajes: es decir la simplicidad de que son estereotipos; no se hubiera dado lugar tan fácilmente a un análisis sintáctico si fuera quizás Olvidado Rey Gudú.

Con este trabajo, ya tenemos una idea mucho más clara que al principio de la estructura e intensidad semiótica de este novela. Ahora estamos en la posición de pasar con ella a la siguiente etapa, la de un análisis semántico, o descartarla para empezar con otra obra, en nuestra búsqueda de ‘novelas de guerra’. Será en la tesis doctoral donde ampliaremos el método en una orientación de literatura comparada.

IV. BIBLIOGRAFÍA

IV.1 - Obras citadas.

- Alberich, J. *et al.* (1990). Historia de la literatura española II; Desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (1970). L'analyse structurale du récit, *Communications*, N° 8. Paris: Seuil. 1966. (Traducción española Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo).
- Bobes Naves, M.C. (1998). La Novela. Madrid: Síntesis.
- Bobes Naves, M.C. (1993). Teoría general de la novela. Madrid: Gredos. [1ª ed.1985].
- Brown, G.G. *et al.* (1987). Historia de la literatura española 6/1: El siglo XX, del '98 a la Guerra Civil. Barcelona: Ariel.
- Canavaggio, J. *et al.* (1995). Historia de la literatura española. Tomo VI: El siglo XX. Barcelona: Ariel.
- Díez Borque, J.M. *et al.* (1988). Historia de la literatura española. Tomo IV: Siglo XX. Madrid: Taurus.
- Fuente, I. de la (2002). Mujeres de la posguerra; de Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación. Barcelona: Planeta.
- Redondo Goiechea, A. (2000). Ana María Matute (1926-). Madrid: Del Orto.
- Greimas, A.J. (1976). Semantique Structurale. Recherche de Méthode. Paris: Larousse. 1966. (Traducción española : Semántica Estructural. Madrid: Gredos).
- Matute, A. M. (2001). Pequeño teatro. Barcelona: Planeta. [1ªed. 1954].
- Morris, C. (1962). Signs Language and Behaviour. N.Y. 1946. (Traducción española: Signos, Lenguaje y Conducta. Buenos Aires: Losada).
- Muir, E. (1957). The Structure of the Novel. London: Chatto & Windus Ltd [1ª edición. 1928].
- Pedraza Jiménez, F. *et al.* (2000). Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores. Pamplona: Cénlit.

- Rico, F. *et al.* (1980). Historia y la crítica de la literatura española: VIII; Ynduráin, D. Época contemporánea: 1939-1980. Barcelona: Crítica.

- Salvat Diccionario-Enciclopedia. (1942). Barcelona. (2ª edición).

- Todorov, T. (1970). L'analyse structurale du récit, Communications, N° 8. Seuil: Paris. 1966. (Traducción española, Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo).

IV.2 - Entrevistas consultadas: (en orden de aparición)

i) León Sotelo, T. de (20/10/02). Ana Maria Ana María Matute: “La imaginación, como la inocencia, es una maldición que se paga cara”. ABC.

ii) Ruíz Martínez, E. (23/08/02). Ana María Matute: “Si los niños se les seduce las historias, se apartarán de la televisión”. ABC.

iii) Villoria, P.M. (25/06/00). “Yo me siento Alicia, siempre estoy atravesando el espejo”. ABC.

iv) Marín, K. (25/06/00). “Siempre he sido una rarita”. El País.

v) Vademar, R. (11/08/00). “Se están cargando toda la literatura infantil”. ABC.

vi) Merino, J.C. (11/08/00). Ana Maria Ana María Matute anuncia una nueva novela de corte realista y época actual”. La Vanguardia.

vii) Pita, E. (14/12/96). “Entrevista: Ana Maria Ana María Matute”. El Mundo, (La Revista)

IV.3 - Páginas web consultadas: (en orden de aparición)

viii) Revista.consumer.es: “El escritor es un ser solitario acompañado de sus fantasmas y obsesiones”. (fecha y autor no disponibles).

ix) Escritoras.com. (6/04/00). “Ana María Matute”. (autor no disponible).

x) <http://ourworld.compuserve.com/homepages/ROBERTO-MURGUIA/ammatute.htm>, (fecha y autor ¿Antonio Ruiz Camacho? no disponible): ‘Siempre he sido una rarita’.

IV.4 - Obras de Ana María Matute.

Algunas fechas varían según los críticos donde los he encontrado, o entre los editoriales mismos. Estas listas no son exhaustivas de las obras de la autora. Las obras consultadas llevan un asterisco (*).

Obra fantástico (novela):

La torre vigía, 1971; Olvidado Rey Gudú, 1996; Aranmanoth, 2000.

Obra (cuentos/relatos):

Pequeño teatro*, (1943) (publicado 1954, Premio Planeta); Los Abel (1948), (Premio Nadal. 1947.); Luciérnagas, (1955); El tiempo, (1957)²¹; A la mitad del camino, (1961); El arrepentido, (1961); Historias de Artámila, (1961); Tres y un sueño, (1961); Libro de juegos para los niños de los otros, (1961); Algunos muchachos, (1964); El aprendiz, (1972); La virgen de Antioquía y otros relatos, (1990), (escritos en 1963); De ninguna parte, (1993); La oveja negra, (1994); El árbol de oro y otros relatos, (1995); Casa de los juegos prohibidos, (1996); Los de la tienda, El maestro, Toda la brutalidad, (1998).

Obra (cuentos infantiles):

Los niños tontos, (1956); El país de la pizarra, (1957); El saltamontes verde y El aprendiz, (1960)²²; Paulina, el mundo y las estrellas, (1960); Caballito loco y Carnavalito, (1962)²³; El polizón de "Ulises", (1965), (premio Nacional Lazarillo); Sólo un pie descalzo, (1983), (Premio Nacional de Literatura Infantil 1984); El verdadero final de la bella durmiente, (1995), (Premio Ciudad de Barcelona); Todos mis cuentos, (2000).

IV.5 - Obras sobre Ana María Matute.

Estas listas no son exhaustivas de las obras de la autora, aunque fueron todas las que pude encontrar. Las obras consultadas llevan un asterisco (*).

Autobiográficos:

El río. (1963); Editrama, D.L., (video), Esta es mi tierra 4, (2000).

Biografías:

- Gazarian-Gautier, M.-L. (1997). Ana María Matute: la voz de silencio. Madrid: Espasa – Calpe.

- Redondo Goicoechea, A. (2000). Ana María Matute (1926-)*. Madrid: Ediciones del Orto.

²¹ He encontrado distintas fechas para este libro, p.ej 1963.

²² He encontrado distintas fechas para este libro, p.ej 1961.

²³ He encontrado distintas fechas para este libro, p.ej 1961

Obras sobre Ana María Matute: Biblioteca Nacional de España: pensé que sería de interés tener esta lista a mano para futuros estudios, ya que fuera de esta biblioteca es escasa la obra crítica que se puede encontrar sobre Ana María Matute:

- Algunos aspectos de la obra de Ana María Matute. (1961). Sao Paulo: Sociedade de Estudos Filológicos.
- Ana M^a Matute: la voz del silencio. (1997). Marie-Lise Gazarian-Gautier Madrid: Espasa – Calpe.
- Ana María Matute. (1971). New York: Twayne Publ.
- Ana Maria Matute (1926-). (2000). Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Ediciones del Orto.
- Ana-María Matute ou la recherche de l'enfer perdu. (1962). André et Jaqueline van Praag-Chantraine. (S.L. :s.n).²⁴
- Antipathetic fallacy : The hostile world of Ana María Matute's novels. (1967) Margaret W. Jones. (S.L.:s.n).
- La comedia dell'arte en una novela de Ana María Matute. (1970). (S.L.:s.n).
- La creación literaria de Ana María Matute. (1985). Willis Lancelot Allahar Santiago de Compostela: Impr. Universitaria, D.L..
- Due romanzi spagnoli. (1971). Torino: G. Giappichelli.
- En el bosque: discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública por la Excma. Sra. Doña Ana María Matute, y contestación del Excmo. Sr. Don. Francisco Rico.* (1998). Madrid: Real Academia Española.
- Ensayo sobre la obra de Ana María Matute. (¿1968?)²⁵. Moscú: s.n. (Universidad).
- L'Espagne d'Ana María Matute. (¿1970?) Paris: s.n.
- Essai sur Ana María Matute. (¿1970?). Grenoble: s.n.
- Extracto traducido de la obra 'Fran uksisto net'. (1962). (Estudio sobre Ana María Matute). Estocolmo. s.n.

²⁴ S.L.=Sine loco. (no se sabe el lugar de la edición); s.n.=sine nomine (no se sabe el nombre del editorial).

²⁵ ¿fecha?= no se está segura de la fecha de la edición.

- Hovedeppgave i spansk: flukt i Ana María Matutes romaner..... Oslo: (s.n., s.a).²⁶
- The literay world of Ana Maria Matute. (1970). Lexington: The University Press of Kentucky.
- Los mercaderes, a literary world by Ana María Matute. (1985). Michael Scott Doyle, Ann Arbor. Michigan:University Microfilms International.
- El mundo de la infancia y de la adolescencia en la obra de Ana María Matute. (1965). Dakar: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.
- El personaje infantil en la obra de Ana María Matute.(1978). María Angeles Jiménez Martín. Granada: Universidad, Facultad de Filología y Letras, Departamento Literatura Española.
- The preparation of a lexicon of colloquial Spanish for advanced high school students based on a semantic analysis of selected works of Ana María Matute. (1985). Heywood Wald, Ann Arbor. Michigan:University Microfilms International.
- Rebeldías camufladas:análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en Esapña. (2003). Jenny Fraai (Alcalá de Henares): Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Centro Asesor de la Mujer.
- Religious motifs and biblical allusions in the works of Ana Maria Matute. (¿1968?). (S.L.:s.n.).
- Solitude in selected works of Ana María Matute. (1966). John R. McCain. (Norman:s.n.).
- Style and solitude in the works of Ana María Matute. (1966). Janet Winecoff. (S.L.:s.n.)
- Temas bíblicos en la obra de Ana María Matute: su expresión y significado. (1985). Michael Abel Fernández, Ann Arbor. MI:University Microfilms International.
- Temporal patterns in the works of Ana María Matute. (1971). (S.L.:s.n.).
- El vacío y el centro: tres lecturas en torno al cuento breve. (2002). Ángel Zapata. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuenteteja.
- Women and children first: Spanish women writers and the fairy tale tradition. (2002). María Elena Soliño Potomac. (Maryland):Scripta Humanistica.

²⁶ s.a.= sine anno. (no se sabe la fecha de la edición).

- The world of Ana María Matute. (1966). George Wythe. (¿Oklahoma?): University Oklahoma Press Manufactured.