



CONTRAMODELOS DE FANTASÍA EN  
LA OBRA DE ANA MARÍA MATUTE:  
*LA TORRE VIGÍA* (1971) Y  
*ARANMANOTH* (2000)

Trabajo realizado por Sandra García Rodríguez  
Dirigido por Isabel Clúa Ginés

Universidad de Sevilla

Máster en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales (MELLC)

Curso académico 2020-2021

*A todas las personas que animáis mi propio mundo de fantasía y confiáis en mi magia.*

*Al las del norte y a las del sur.*

*Gracias,*

*Sandra*

*Si en algún momento tropiezan con una historia o con alguna de las criaturas que pueblan mis libros, por favor, créanselas.*

*Créanselas, porque me las he inventado.*

Ana María Matute, 2010

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>RESUMEN</b> .....	1
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	5
<b>Consideraciones sobre lo fantástico</b> .....	5
<b>Algunos elementos de la fantasía como género</b> .....	8
<b>Tendencia subversiva en escritoras de fantasía</b> .....	12
<b>El caso de Ana María Matute</b> .....	18
<b>ANÁLISIS</b> .....	24
<b>Contramodelos de fantasía en <i>La torre vigía</i> y <i>Aranmanoth</i></b> .....	24
<b>Reestructuración de la <i>quest</i> y reformulación del concepto de heroicidad</b> .....	26
<b>Manifestaciones de masculinidad y feminidad en los comportamientos de los personajes y sus relaciones</b> .....	38
<b>CONCLUSIONES</b> .....	50
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	53

## **RESUMEN**

Este trabajo presenta un análisis pormenorizado de las novelas *La torre vigía* (1971) y *Aranmanoth* (2000) de Ana María Matute (1926-2014), a la luz del contramodelo del género de fantasía que comienzan a desarrollar varias escritoras en la década de los 70. Para ello, se exponen ciertas bases teóricas del género de fantasía para su aplicación al análisis, así como se introduce la inclinación subversiva femenina de estas convenciones. Se presenta también la trayectoria particular de Matute dentro del ámbito fantástico por tratarse de un ejemplo pertinente para la caracterización de dicho contramodelo. A continuación, se lleva a cabo una interpretación de las dos obras a través de la aplicación de las características expuestas con anterioridad. Se proponen, finalmente, unas conclusiones sobre la subversión de las convenciones del género fantástico que Matute realiza en estas dos novelas, de forma que se enmarca en la tendencia femenina de escritoras de fantasía iniciada en los 70.

**Palabras clave:** Ana María Matute, fantasía, convención, subversión, contramodelo.

## **ABSTRACT**

The present dissertation shows a detailed analysis of Ana María Matute's novels *La torre vigía* [The Watchtower] (1971) and *Aranmanoth* (2000), based on the fantasy's counter-model first developed by many women writers in the 70's. Some of the theoretical basics of the fantasy genre are introduced for its use in the analysis of the novels. In the same way, the feminine's subversive tendency of the conventions will be also explained to this end. Matute's trajectory in fantasy literature is presented as it is considered one of the most interesting examples to illustrate this counter-model. Consecutively, an interpretation of the two novels is shown towards the application of the characteristics previously mentioned. Finally, there are some suggested conclusions about the subversion of the conventions of the fantasy genre which Matute conducts in these two novels, so it can be framed inside the women fantasists tendency started in the 70's decade.

**Keywords:** Ana María Matute, fantasy, convention, subversion, counter-model.

# INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster (TFM en adelante) se centra en el análisis de *La torre vigía* (1971) y *Aranmanoth* (2000), novelas de la barcelonesa Ana María Matute (1926-2014). Ambas forman parte de la conocida trilogía fantástica de la autora, junto con *Olvidado rey Gudú* (1996). Se han seleccionado estas obras por considerarse ejemplares para definir la tendencia femenina que surge en el ámbito de la literatura de fantasía a partir de los años 70, que consiste en una reformulación del modelo canónico del género. La caracterización de este tipo de producción realizada por mujeres escritoras de fantasía es el objetivo principal de este trabajo, que se llevará a cabo a través de los textos de Matute. De esta forma, se establecerá el contramodelo del género que constituye el título del trabajo.

La estructura del estudio consta de dos grandes apartados. El primero corresponde al marco teórico, en el que se introducirán las bases teóricas con respecto al ámbito de la fantasía que han de comprenderse para el tipo de análisis al que se someterán las obras seleccionadas. Además, se desarrollará la destacada tendencia de las mujeres en el género y se profundizará en el caso de Ana María Matute, pues se considera necesaria la comprensión de su trayectoria por tratarse de una figura especialmente interesante para el objetivo de este TFM. En el segundo apartado se desarrollará el análisis en torno a estructura y personajes de cada novela. De esta forma, se aplicarán de forma práctica los conceptos expuestos en el marco teórico.

La metodología que ha guiado el trabajo se centra, en primer lugar, en la lectura y análisis de bibliografía existente sobre estudios culturales y de género para comprender las metas que estos persiguen y, de esta forma, incluir este TFM en las líneas de investigación propias de dichos campos de estudio. Por otro lado, se ha realizado una inmersión en la vida y obra de Ana María Matute, prestando especial interés a la bibliografía existente sobre *La torre vigía* y *Aranmanoth*. A su vez, se han consultado numerosos manuales de historia de la literatura, así como teorías acerca de lo fantástico-maravilloso y estudios sobre la definición del género de fantasía y la producción de mujeres dentro del ámbito. Tras esto, se ha realizado la lectura, relectura y análisis exhaustivo de las novelas para llevar a cabo una interpretación personal con base en el contramodelo femenino del género de fantasía en la literatura.

Los objetivos de este TFM coinciden con los propios de los estudios culturales, que analizan las complejas relaciones entre instituciones, industrias, textos y prácticas culturales (Hollows, 2000: 16). Una de las bases sobre las que se asienta esta investigación es la apreciación del poder reivindicativo de la cultura popular, definida por Stuart Hall como espacio de lucha. Hall resalta como esenciales las relaciones de tensión continua (relación, influencia y antagonismo) entre la «cultura popular» y la dominante y defiende que «la cultura popular es uno de los escenarios de lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos: es también lo que puede ganarse o perderse en esa lucha. Es el ruedo de consentimiento y la resistencia» (Hall, 1984: 11).

La fantasía es un género literario popular sobre el que recaen numerosos estigmas acerca de la banalidad de su contenido y de la inferior calidad de su estilo por considerarse previsible o formulario. Sin embargo, cuenta con una gran capacidad para transmitir realidades e inducir al lector a una profunda reflexión acerca del sistema sobre el que se erige nuestra sociedad y nuestros valores:

Así, los géneros populares constituyen un reflejo vívido de las sociedades, sus contextos, sus credos, aspiraciones, ansiedades, y, sobre todo, de sus transformaciones sociales y tensiones ideológicas. Las jubilosas historias de fantasía pueden señalar tanto el camino de regreso a nuestra realidad como algunas de sus verdades más dolorosas. (Vázquez et al., 2020: 13).

Al reflexionar sobre las relaciones de poder en la sociedad es inevitable abordar la conexión de estas y los conceptos de género y sexualidad, por lo que existe una vinculación entre los estudios culturales y los estudios de género, pues albergan preocupaciones y objetivos comunes. Joanne Hollows desarrolla ampliamente las relaciones entre feminismo y estudios culturales, aspecto sintetizado por Isabel Clúa en «¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista» de la siguiente forma:

El feminismo se sitúa, en fin, en dos posiciones simultáneas: [...] en parte se coloca fuera y contra la cultura popular, mientras que otra parte asume su estudio como un área prioritaria de trabajo, entre otras razones porque se entiende que la formación de las subjetividades contemporáneas, incluyendo las marcas de género, pasa necesariamente por el universo de lo popular. (Clúa, 2008: 23)

Por tanto, este TFM persigue objetivos compartidos con los estudios culturales y de género a través de un análisis de tipo literario. De esta forma, se pretende contribuir al

aumento de estudios sobre textos de géneros populares, en este caso de fantasía, con perspectiva de género.

Finalmente, la idea de este TFM nace del gusto personal por Ana María Matute, así como de un especial interés en la teoría sobre fantasía, de cuya investigación surge la advertencia de la generalizada desacreditación del ámbito no-mimético para la transmisión de crítica social y reformulación de los valores sobre los que se erige nuestro sistema. Se pretende, por tanto, insistir en el poder de los géneros populares, especialmente en la capacidad de la fantasía y del contramodelo femenino para suscitar reflexiones acerca de aspectos cruciales de nuestra realidad.



# MARCO TEÓRICO

## Consideraciones sobre lo fantástico

Ofrecer una panorámica clara acerca de la problemática con respecto al territorio de la fantasía se torna una tarea compleja. No se encuentra dentro de los objetivos de este TFM la enumeración de las múltiples teorías y distinciones dentro del ámbito, puesto que existen numerosos trabajos que recopilan información con respecto a los debates que ha suscitado la etiqueta de «literatura fantástica». Sí que se señalarán algunos estudios que lo desarrollan ampliamente y se realizará un acercamiento a dicha problemática. No obstante, para un estudio más profundo y extenso resultará más enriquecedora la consulta de las fuentes indicadas, pues la reformulación de las teorías que aquí puede realizarse es una mera aproximación. Para la comprensión del análisis que se desarrollará en el segundo apartado de este trabajo, es necesario sentar algunas bases con respecto al estudio de la fantasía y aclarar la forma en la que se emplearán ciertos términos. Para ello, sirva de introducción la siguiente cita de Antonio Risco sobre las preguntas que cualquier lector puede plantearse al abordar un texto:

Las primeras preguntas que se hace entonces [el lector] —o se hacía hasta hace muy poco—, ante una nueva obra con que se enfrenta, se refieren a si lo que ésta cuenta es posible que ocurra en su propio mundo, si es verosímil. Si juzga que lo es, considerará la obra en cuestión como realista: si no, la calificará como de fantasía, fantástica o maravillosa. Será, luego, el crítico quien vendrá a buscar las más sutiles diferencias entre ambas categorías. A buena parte de los lectores a que me refiero, esto ya es algo que les tiene por completo sin cuidado. (Risco, 1987: 24)

El ámbito de la fantasía es extenso y heterogéneo, por lo que el cumplimiento del requisito de «no-mimético» es demasiado general y amplio para delimitar los textos que se incluyen en esta categoría. Esto ha dado lugar a que el término de «literatura fantástica» se haya convertido en «el cajón de sastre para clasificar todos aquellos textos que una cultura no reconoce como miméticos, desde los cuentos de hadas hasta la literatura de terror, pasando por la ciencia ficción, el realismo mágico o la narrativa posmoderna» (Pitarch, 2008: 33)<sup>1</sup>. Para la comprensión de las distinciones que se realizan dentro de la fantasía, es indispensable la identificación de dos posibles mundos en los que se puede desarrollar un relato: utilizaremos el término «mundo primario» para referirnos al nuestro,

---

<sup>1</sup> Algunos incluso incluyen el género policíaco y la ciencia ficción dentro de la literatura fantástica, como Eric S. Rabkin (Cáceres Blanco 2016: 38).

al que conocemos y compartimos todos los lectores; y «mundo secundario» para los mundos inventados (como La Tierra Media, Narnia, etc.). A partir de esta noción, es crucial distinguir desde un principio que el término «fantasía» en español suele referirse al género cuyas bases sienta la obra de J.R.R. Tolkien y que se plasmarán en este trabajo. Sin embargo, lo reconocido como «lo fantástico» se sitúa en otro plano que no cumple del todo las convenciones del género, pues no se asocia con la creación de un mundo secundario. Las conocidas expresiones «high fantasy» y «low fantasy» en inglés responden a una distinción similar.

Los orígenes de la fantasía son antiguos y diversos<sup>2</sup> a pesar de que las teorizaciones acerca de qué es y qué no es fantástico se renueven constantemente. Para comenzar a formular los pertinentes aspectos sobre el género que han de tenerse en cuenta en este trabajo, partimos de la figura de Tzvetan Todorov, iniciador de los estudios sobre lo fantástico. En su *Introducción a la literatura fantástica* describe como «corazón de lo fantástico» el momento en el que «en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (Todorov, 1970: 18). Se trata de una irrupción de hechos extraños, inadmisibles o paranormales dentro de la cotidianidad del mundo real. El sentimiento de vacilación ante esta situación es el principal requisito de un texto fantástico; la posibilidad de explicar fenómenos a través de reglas conocidas o no. La sensación que provoca la intromisión de algo extraño en el seno de lo familiar se relaciona con lo descrito por Freud como «ominoso» en su estudio *Das unheimlich* (1919), de notable importancia también para los estudios de este género.

Este primer acercamiento a la caracterización de lo fantástico ha sido matizado y ampliado por considerarse demasiado restrictivo. En el estudio de Roberto Cáceres Blanco se ofrece una panorámica muy completa de las consideraciones de varios críticos con respecto a este primer acercamiento de Todorov y las distintas posiciones que se han ido adquiriendo. No obstante, destacaremos en este trabajo la definición que realiza David Roas (no contemplada en la anterior referencia), actualmente uno de los teóricos más influyentes en el ámbito de fantasía en español. En uno de sus estudios más recientes sobre lo fantástico (2017) lo define como un conflicto entre lo imposible y lo real, en el que lo primordial no es la vacilación, sino el efecto que provoca en el lector, la

---

<sup>2</sup> Suelen situarse en la literatura británica del primer tercio del siglo XIX (Cáceres Blanco, 2016: 24).

inexplicabilidad del fenómeno que se escapa a nuestra comprensión. Por tanto, ha de destacarse la relación del texto con el mundo extratextual (nuestro mundo), puesto que la tendencia más actual encierra el replanteamiento sobre la realidad y sus límites, lo que creemos conocer y la manera en la que hemos llegado a representarlo:

Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la (idea de) realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual y, derivado de ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible. (Roas, 2017: 5)

Como vemos, este concepto de «lo fantástico» desarrollado por Roas aparece siempre asociado al mundo primario. Sobre este aspecto insiste al oponerlo a la categoría de «lo maravilloso», que incluye los casos en los que la narración transcurre en un mundo secundario, gobernado por normas inventadas y que se corresponde con el género tolkieniano. Todorov antecede esta distinción al exponer que «lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación» (Todorov, 1970: 31), por lo que en el momento en el que esta vacilación se supera, cruzamos el límite de lo «fantástico-puro» para encontrarnos en el «fantástico-extraño» o «fantástico-maravilloso». El primer caso sucede si los acontecimientos reciben una explicación racional, a partir de las reglas que forman la realidad de los personajes; en el segundo caso no (Todorov, 1970: 33). Si ante una situación fantástica no se muestra ninguna reacción particular en los personajes, entraríamos en el ámbito de lo «maravilloso puro» (Todorov, 1970: 40).

Por tanto, «lo maravilloso» coincide con lo que convencionalmente se considera el género de fantasía, el «high fantasy», cuya obra fundacional es *El señor de los anillos* (1954) de J.R.R. Tolkien. Esta publicación ha sentado las bases de la fantasía contemporánea, pues define lo que es la convención del género, lo que comúnmente entendemos bajo el apelativo «fantasía». Este es el tipo de fantasía en el que se centrará este trabajo, por lo que en el siguiente subapartado se introducirán y explicarán algunos conceptos propios del género, así como se esclarecerán algunas ideas que han de tenerse en cuenta para la comprensión de los textos que se analizarán posteriormente.

## Algunos elementos de la fantasía como género

Es interesante introducir en este punto el estudio de Brian Attebery, *Strategies of fantasy*, puesto que en él se desarrolla el concepto de fantasía como género a partir de la obra de Tolkien, pero distingue distintos tipos según el grado en el que los textos participan de este modelo. Por tanto, Attebery considera la fantasía como un «fuzzy set» (un conjunto difuso) y propone una triple modulación para comprender sus distintos usos, de forma que distingue entre la fantasía como modo, como fórmula o como género. El primer concepto se refiere a la inclusión de ciertos elementos fantásticos no predominantes en el texto. Por su parte, la fórmula responde al conjunto de símbolos y temas propios de la fantasía que se utilizan de forma prácticamente sistemática y que conlleva la visión de lo fantástico como algo establecido y superfluo. Por otro lado, el uso de la fantasía como género abarca los textos que cumplen con los elementos temáticos, estructurales y retóricos que Tolkien proporciona.

Otro aspecto que destaca Attebery es la general inclinación hacia la concepción de lo fantástico como desvinculado de la realidad. Sobre este aspecto (introducido aquí con la anterior cita) meditan la mayor parte de teóricos del ámbito. Se suele asumir que la literatura mimética y la fantástica son polos opuestos, premisa que necesita matizarse:

Though they are contrasting modes, mimesis and fantasy are not opposites. They can and do coexist within any given work; there are no purely mimetic or fantastic works of fiction. Mimesis without fantasy would be nothing but reporting one's perceptions of actual events. Fantasy without mimesis would be a purely artificial invention, without recognizable objects and actions. (Attebery, 1992: 3)

Se concluye que la fantasía *depende* de la mimesis como punto de contacto para conseguir su efectividad y esto nos ayuda a comprender nuestras propias percepciones y motivos (Attebery, 1992: 30). De acuerdo con Roas, nuestros códigos de realidad no dejan de funcionar al leer un relato fantástico, «sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos» (Roas, 2009: 116). Este determina que en la actualidad lo fantástico no trata de evadir la referencia extratextual, sino que se emplea para cuestionar la vigencia de nuestra noción de

«realidad»<sup>3</sup>. Esta capacidad para reflejar y meditar sobre aspectos del «mundo real» no se asocia solo a los relatos de la «low fantasy» al estar sujetos a nuestro mundo. En el caso de los textos ambientados en mundos secundarios también ha de realizarse esta conexión.

Cabe destacar el ensayo de Tolkien *On Fairy Stories* (basado en conferencias pronunciadas en 1939), uno de los más influyentes en el ámbito y en el que aparecen varios conceptos que contribuyen a la comprensión de la fantasía como género. Se incide en la indispensable verosimilitud del mundo secundario, que a pesar de ubicarse en un mundo inventado necesita una cohesión interna. Esto se consigue a través de la «voluntaria suspensión de la incredulidad»<sup>4</sup>, una especie de pacto entre el lector y el escritor para que se potencie la imaginación y se dote de coherencia a los elementos creados a través de la fantasía<sup>5</sup>. Para ello, el escritor ha de conseguir la verosimilitud del mundo creado que el lector ha acordado creer, pero que ha de resultar coherente. De esta forma, seremos capaces de apreciar la originalidad de las cosas cotidianas, puesto que, si nos esforzamos en observar algo común desde un ángulo inusitado, lograremos apreciar su originalidad<sup>6</sup> (Tolkien, 1983: 138). Por tanto, a pesar de que la narración transcurra en un mundo creado, no ha de conllevar la total desvinculación con respecto al mundo que conocemos, puesto que la evasión nos proporciona una nueva perspectiva desde la que se puede reflexionar sobre lo que es la realidad. Tolkien insiste en la eliminación de las connotaciones peyorativas de la función evasiva del género, puesto que en ella reside precisamente su principal poder (Clúa, 2017 :24). También destaca los conceptos de evasión e idealización:

Evasión porque busca el alejamiento de la realidad tanto en el tiempo como en el espacio e incluso en la conformación o limitaciones lógicas y racionales de esta; e idealización en el sentido de que explota de manera superlativa los elementos mimetizados de la

---

<sup>3</sup> Se han acuñado términos como «neofantástico» para definir la tendencia de la fantasía contemporánea, que responde a la necesidad de sustituir una imagen del mundo en la que gobiernan leyes inapelables por una que no cumpla esas leyes pero que esté más próxima a la experiencia humana real (Alazraki, 1990).

<sup>4</sup> Alejo Carpentier relaciona lo maravilloso con una «Iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad» (Carpentier, 2002: 10). Resulta indispensable la conexión entre el paradigma de la verdad y el de la maravilla.

<sup>5</sup> En la tesis doctoral de M<sup>a</sup> del Pilar San José Villacorta se resume la definición de la literatura fantástica incidiendo en este aspecto: «aquella que hace aparecer de forma convincente y con seriedad lo inexplicable en el marco de lo que consideramos real» (San José Villacorta, 1985:3).

<sup>6</sup>[...] It is necessary to see things in new ways, but rather than making familiar objects seem disconcerting or alien, he thought fantasy could restore them to the vividness with which we first saw them. He called the process «recovery». (Attebery, 1992: 16)

realidad –y de la tradición literaria– que configuran su universo ficticio. (Cáceres Blanco, 2016: 44)

Al insistir en la conexión entre nuestro mundo y el «subcreado»<sup>7</sup> en los relatos de fantasía no se pretende transmitir la idea de que deban realizarse lecturas alegóricas o asociaciones entre episodios narrados en el texto (inventados) y acontecimientos históricos. Lo que ha de resaltarse es el posicionamiento que nos ofrece la fantasía para apreciar nuestra realidad al evadirnos a otra. Asimismo, es indispensable que el mundo secundario se sustente en unas bases que «parezcan reales» y es evidente que los códigos que el lector emplea para esta consideración se basan en su experiencia en el mundo real<sup>8</sup>, por lo que para la construcción de la fantasía también se emplean estrategias discursivas asociadas a «lo mimético». Son diversas las posiciones críticas acerca de la verosimilitud de las estrategias fantásticas y la necesaria apariencia de realidad que estos textos han de poseer, aspecto explorado profundamente en el primer capítulo del referenciado manual de Cáceres Blanco, al cual remito al lector de este trabajo.

Otra de las principales características del género, y consecuentemente una de sus mayores capacidades, es la reacción que se provoca en el lector, el denominado «efecto de maravilla». Esto se consigue a través de la señalada verosimilitud interna del mundo creado y la construcción de la estructura cómica que conlleva la «eucatastrofe», término introducido por Tolkien en referencia a la resolución final del conflicto, pero que supone más que un sencillo «final feliz»:

Para Tolkien, el final «eucatastrófico» no niega la existencia del dolor o la derrota sino que ofrece la esperanza de una victoria liberadora final. La idea de la «eucatastrofe» apunta a uno de los temas centrales del género, que es el conflicto moral entre el mal y el bien. (Pitarch, 2008: 37)

Este giro eucatastrófico pretende conducir al lector a las lágrimas, como bien desarrolla Isabel Clúa en su estudio *A lomos de dragones*: «no se trata únicamente de que exista una resolución del conflicto, sino que tal resolución está aparejada de un impacto afectivo sobre el lector» (Clúa, 2017: 23). Esta apelación directa a la respuesta emotiva del lector ha conllevado a interpretaciones peyorativas del género, que lo entienden como

---

<sup>7</sup> La «subcreación» es el término introducido por Tolkien en su citado ensayo, referente al mundo secundario.

<sup>8</sup> Sobre lo que es necesario tener en cuenta que la experiencia personal y colectiva de las mujeres puede influir sobre su interpretación de lo real (Nieva de la Paz, 2001: 420), aspecto que se desarrollará en el siguiente apartado.

una creación nimia y estancada dirigida a un público que acude a una fórmula previsible a través de la cual viajan a un entorno idealizado que les garantiza una restauración del orden moral. Sin embargo, como ya se ha indicado, la carga política de la fantasía reside precisamente en las posibilidades que ofrece la evasión a otras realidades, como explica Clúa ante las consideraciones de la fantasía de Tolkien como «puramente escapista y despolitizada»: «la experiencia de recuperación perceptiva y el impacto emocional de los textos fantásticos son elementos valiosísimos para evaluar «la realidad» moderna y articular un juicio ideológico sobre ella» (Clúa, 2017: 24). Sobre este mismo aspecto, expresa Susana Camps:

Y es que la sensibilidad es una forma de conocimiento, al igual que la razón, aunque sus objetivos son otros: hace que nos emocionemos ante una obra de arte, que nos sobrecoja ver una escena de terror o que intuyamos que alguien va a jugaros una mala pasada. Entonces, es absurdo negar la importancia de la sensibilidad, menospreciarla en favor de un «sentido práctico». (Camps Perarnau, 1989: 15)

La eucatástrofe y el efecto de maravilla forman parte de la estructura cómica propia de Tolkien, que se corresponde con lo denominado como «portal-quest fantasy» por Farah Mendlesohn<sup>9</sup>. La autora analiza varios textos y propone varios subgrupos dependiendo de la posición que ocupa lo fantástico con respecto al mundo narrado<sup>10</sup>. La estructura de la *quest* alberga su origen en la épica medieval en la que un caballero debía superar varias pruebas de forma heroica para alcanzar un objetivo. Suele conllevar un viaje y un rito de iniciación a través de una estructura arquetípica que consiste en varias etapas: la partida, la iniciación, las pruebas, el enfrentamiento final y el retorno y reintegración:

El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: *separación-iniciación-retorno* [...]. El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos. (Campbell, 1959: 35)

---

<sup>9</sup> Su libro *Rethorics of Fantasy* es actualmente una de las obras más resaltadas en el ámbito.

<sup>10</sup> El ejemplo que utilizada como «portal-quest» es el de *Las crónicas de Narnia*, en el que la fantasía permanece siempre al otro lado de la puerta. En contraposición con la fantasía intrusiva («intrusive») en la que irrumpe de un mundo a otro constituyendo una amenaza, o la inmersiva («immersive») en la que toda la narración permanece dentro del mundo secundario. El cuarto grupo es el que denomina como «liminar» e incluye textos más heterogéneos en los que se aprecia presencia de lo fantástico.

Normalmente las *quest* comienzan en una «thinned land» (Mendlesohn, 2008: 3), es decir, una tierra en la que algún elemento de su sistema se encuentra debilitado, como la magia en *El señor de los anillos* o en *Las crónicas de Narnia*. El objetivo del «viaje del héroe» es, por tanto, recuperar la estabilidad del mundo, además de experimentar un crecimiento moral personal. Este tipo de relatos suelen narrarse desde el punto de vista del protagonista, que descubre el entorno a la vez que el lector, por lo que nos familiarizamos con el mundo fantástico a la vez que él, de forma que se va generando el efecto de maravilla.

Suele atravesar la estructura de la *quest* el concepto de heroicidad propio de la épica medieval, lo que conlleva que la ambientación en la Edad Media sea común en el género, puesto que es la edad de la heroicidad por excelencia (Pitarch, 2008: 36). Los protagonistas que responden al arquetipo de héroe suelen ser valientes, impulsivos, puede que incluso arrogantes y con una sobresaliente fuerza física. Normalmente se definen por sus acciones, que suelen conllevar la resolución de los conflictos a través de la violencia, sobre lo que se incidirá en apartados posteriores.

Como conclusión a estos dos subapartados, es pertinente resaltar la pretensión de mero acercamiento a los interesantes debates que el ámbito de la fantasía suscita. Se ha considerado esencial la introducción de algunos factores indispensables para el análisis de textos fantásticos, de forma que el análisis de *La torre vigía* y *Aranmanoth* se transmita de manera efectiva. Además, de esta forma se han asentado las bases para introducir en el siguiente apartado la perspectiva de género, puesto que uno de los objetivos de este TFM es llamar la atención sobre la tendencia subversiva de las escritoras del ámbito, para cuya apreciación resultan necesarios los conceptos expuestos.

### **Tendencia subversiva en escritoras de fantasía**

Se ha incidido en la relación entre el ser humano y la realidad que explora la fantasía a pesar de tratarse de un género no-mimético, así como se han identificado también algunas de las bases que forman los pilares del género a través de la estructura y los elementos asentados a partir de la publicación de *El señor de los anillos*. Se aprecia, a raíz de lo expuesto, que la visión de la realidad sobre la que se erige la convención del género fantástico es esencialmente masculina, aspecto que se desarrollará en este apartado.



Para esclarecer esta idea, es pertinente señalar el ensayo de Joanna Russ «What Can a Heroine do? Or Why Women Can't Write» en el que introduce el tema a través de la enumeración de varias tramas conocidas en las que se sustituyen los personajes masculinos por femeninos. Concluye que el resultado es extraño porque la perspectiva general desde la que se escriben y se leen estas historias es masculina (Russ, 1995: 80). Como consecuencia de la hegemonía de la cultura patriarcal, el reflejo de experiencias femeninas reales se torna complicado, dado que encajarlas en unos moldes que se han formado para abarcar otra realidad no resulta del todo satisfactorio. Resulta, pues, una metodología poco adecuada:

A woman writer may, if she wishes, abandon female protagonists altogether and stick to male myths with male protagonists, but in so doing she falsifies herself and much of her own experience. Part of life is obviously common to both sexes [...] but a great deal of life is not shared by men and woman. A woman who refuses to write about women ignores the whole experience of the female culture [...]. (Russ, 1995: 85)

Lo expuesto por Russ sintetiza una de las razones por las cuales se ha estandarizado el término «escritura femenina» como peyorativo, pues surge como alternativa a la utilización de elementos que no son útiles ni resultan cómodos para que una escritora transmita una experiencia real, ya sea en la trama o en la construcción de personajes. La forma en la que las mujeres aparecen representadas en literatura es producto de la visión masculina, de manera que se forman mitos irreales dirigidos hacia un público masculino. Una de las alternativas que se plantean para reducir el uso de estas estrategias poco apropiadas, es la intensificación del lirismo en el estilo y la centralidad de las emociones, sentimientos y escenas cotidianas en la trama. El concepto de «escritura femenina» suele utilizarse en referencia a textos que presentan estas características, normalmente valorados de forma negativa, pues se consideran formas de escritura inferiores por no amoldarse a los moldes canónicos.

El propio concepto de canon implica el cumplimiento de criterios masculinos que, consecuentemente, excluyen a las mujeres, puesto que no se corresponden con los requisitos que la crítica ha establecido como superiores. Es notable que la crítica académica suele ser masculina, por lo que consecuentemente los criterios de valoración favorecen un estilo de escritura que no representa a las mujeres. Se establece así una especie de círculo vicioso que desemboca en la exclusión de las mujeres del canon, un

tema desarrollado profundamente por Lillian S. Robinson en «Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon»:

It is no longer automatically assumed that literature addressed to the mass female audience is necessarily bad because it is sentimental or, for that matter, sentimental because it is addressed to that audience. Feminist criticism has examined without embarrassment an entire literature that was previously dismissed solely because it was popular with woman and affirmed standards and values associated with femininity. (Robinson, 1983: 93)

Esta idea se transmite para demostrar que «lo canonizado» suele ser masculino y que en el género de fantasía no es distinto<sup>11</sup>. Existen múltiples autoras que forman parte del canon de este género (Ursula K. Le Guin, J.K. Rowling, Elia Barceló, etc.) y que en algunas de sus novelas han incorporado las características canónicas masculinizadas. Es decir, que no todas las novelas de mujeres dentro del género forman parte de la tendencia que pretende resaltarse en esta investigación, que consiste en la subversión de algunas de esas convenciones, un contramodelo fantástico. No se trata de una alteración llamativa en la que se introduzca una reflexión explícita acerca de la situación femenina o a través de la cual se pretenda una reversión del género, intercambio de roles o remodelación de las tramas y estructuras prototípicas de manera radical. No obstante, sí que se identifica un cambio en las estrategias discursivas, incluso en la intención del mensaje que puede extraerse de las obras. De esta forma comienzan a abrirse las posibilidades de representación de lo femenino en literatura fantástica y el deslindamiento con respecto a las representaciones de la mujer que se han perpetuado en el género.

Brian Attebery, en su estudio ya indicado, dedica un capítulo a las mujeres en fantasía en el que introduce esta tendencia que comienza a percibirse en los años 70: «[...] women fantasists are engaged in such joint enterprises as refurbishing the archetypal images of the goddess, redefining the qualities of heroism to include female experience, and reaffirming women's access to the narrative storehouse of the past» (Attebery, 1992: 89). El análisis que desarrolla en este capítulo gira en torno a la temática del «coming of age» central y característico del género, para el que las mujeres han de encontrar un camino a través del que adaptar las convenciones de la fantasía y reflejar otro tipo de

---

<sup>11</sup> Terry Pratchett (en su discurso “Why Gandalf Never Married?”) resalta algunos clichés propios de la fantasía, como la diferencia entre la magia utilizada por personajes masculinos y femeninos.

proceso. Attebery menciona a Ursula Le Guin y su propuesta ante esta problemática, que se basa en «create new assemblage, with new meanings, out of existing materials» (*idem*).

Cabe destacar el trabajo de Janet Pérez acerca de la «feminized/interiorized quest», una modificación de la estructura prototípica (indicada en el anterior apartado de este trabajo) a través de una modificación de los temas y crecimiento interior del protagonista. Parte de la apreciación sobre la masculinidad que suele gobernar en el «viaje del héroe» y de la escasa presencia de protagonistas femeninas en las *quest*<sup>12</sup>, aspecto del que también da cuenta Pau Pitarch:

Nada impide a la fantasía heroica, en principio, reinventar radicalmente las categorías culturales de sexo y/o género, pero es significativo que tal experimentación sea extremadamente rara: el sistema patriarcal ocupa una posición tan central en las imágenes del pasado de nuestra cultura, que cualquier recreación mítica parece que debe incorporarlo como indiscutible. De este modo, por ejemplo, dentro del esquema tradicional de la «Quest», los personajes femeninos han quedado limitados tradicionalmente a una serie cerrada de posiciones relativamente pasivas. (Pitarch, 2008: 40)

El proceso del protagonista suele conllevar un tipo de heroicidad que reside en la superación de obstáculos mediante fuerza física, por lo que normalmente las mujeres no encajan en este modelo de héroe. Sin embargo, forzar el posicionamiento de una mujer en el típico papel de héroe da como resultado un tipo de heroína que Joanna Russ denomina «bitch goddess»<sup>13</sup> y que permanece atrapada en las restricciones de la sociedad patriarcal. La solución reside, por tanto, en la creación de un nuevo tipo de heroísmo que no se base en la fuerza física, sino en determinaciones intelectuales y espirituales. Se trata de una especie de «feminización» del modelo de *quest*, que trata de remodelar las aspiraciones y redefinir los valores que conlleven el alejamiento entre el concepto de heroísmo y violencia/fuerza física asociadas a la masculinidad. En lugar de hacer que una

---

<sup>12</sup> The classic quest cycle celebrates masculinity: the male hero of masculine monomyths embodies the universal cycle of birth, initiation and death. The cycle of the «Quest», a rite of passage, requires the hero's journey outward from the community to which he is eventually restored once all oppositions are resolved. (Pérez, 1998: 83)

<sup>13</sup> In twentieth-century American literature there is a particularly fine example of these impossible «women», a figure who is beautiful, irresistible, ruthless but fascinating, fascinating because she is somehow cheap or contemptible, who (in her more passive form) destroys men by her indifference and who (when the male author is more afraid of her) destroys men actively, sometimes by shooting them. [...] She is the Bitch Goddess. [...] is not a person at all, but a projected wish or fear. The Bitch Goddess is not a person. (Russ, 1995: 82)

mujer cumpla estas características, las «interiorized quest» se construyen a partir de problemas, temas y motivos propios (Pérez, 1998: 85).

En oposición a lo anteriormente expuesto, existe otro tipo de estrategia que parece perseguir los mismos fines pero que no se corresponde exactamente con la sugerencia de Le Guin. La propuesta de esta autora consiste en la reconstrucción de las convenciones de género y la creación de representaciones femeninas más reales, pero no a través de métodos como la inversión de roles<sup>14</sup> o el travestismo<sup>15</sup>. Los personajes femeninos en fantasía suelen ocupar roles pasivos y protagonizar historias de amor junto a un hombre. En ocasiones, al tratar de erradicar este aspecto, el resultado es atribuir a las mujeres características comúnmente asociadas a lo masculino, por lo que encontramos cantidad de ejemplos de las denominadas «heroínas fálicas». Ante este modelo de representación femenina se plantea el siguiente debate:

El valor de la mujer guerrera como imagen de liberación femenina ha sido motivo de extenso debate entre la crítica. Ante la escasez generalizada de personajes femeninos activos, la aparición de una «mujer fuerte», armada y peligrosa, es a menudo saludada como un modelo positivo que puede romper la jerarquía patriarcal que domina gran parte del género. Por otra parte, hay voces que apuntan que tales guerreras no suelen ser presentadas dentro de sociedades igualitarias sino como la excepción dentro de un sistema patriarcal, de manera que no dejan de estar alienadas de él y su potencial subversivo es mínimo. (Pitarch, 2007: 44)

Estos personajes suelen ejercer la violencia, pero, como expone Asunción Bernárdez, suelen realizarlo bajo la justificación del mandato externo de un hombre o los motivos maternales (Bernárdez Rodal, 2012: 100). Por lo tanto, este tipo de inversiones, al igual que la del travestismo, no cumplen con los objetivos de representación de la realidad femenina, puesto que siguen respondiendo a la visión masculina y orientándose a un público masculino<sup>16</sup>. No son estas las estrategias que pretenden destacarse en este trabajo, sino las que desafíen las asunciones de los atributos asociados a cada género a través de una remodelación de los mismos. Por ejemplo, a través de la inserción de los

---

<sup>14</sup> Este aspecto es analizado por Cristina Tejo Morales en dos personajes de *Juego de tronos*. Estos no cumplen con el rol de género femenino y acceden al poder a través de la masculinidad, por lo que siguen estando limitadas a pesar de no perpetuar ciertas normas de género (Tejo Morales, 2020: 12).

<sup>15</sup> Referente a las mujeres que se disfrazan de hombres para poder cumplir su objetivo.

<sup>16</sup> Aspecto que podría entenderse a través del concepto de *Male Gaze* desarrollado por Laura Mulvey (1975) aplicado al cine. Según su teoría, la imagen de la mujer está siempre dispuesta para satisfacer la visión masculina y es, de hecho, una de las razones por las que se crean personajes como las «heroínas fálicas».

roles tradicionales (hija, esposa, madre) en el escenario de las luchas de poder (Clúa, 2017: 29).

Es pertinente introducir el trabajo de Charlotte Spivack en «Fantasy and the Feminine» por las diversas estrategias que esta aprecia en la producción de las mujeres escritoras de fantasía. La autora plantea que este cambio de mecanismo contribuye al cuestionamiento de nuestra sociedad y observa un cambio de perspectiva en las tramas, los personajes, los temas, las estructuras e imágenes en novelas escritas por autoras como Ursula Le Guin, Patricia McKillip, Andre Norton o Marion Zimmer Bradley, que revisan el concepto de héroe masculinizado y el proceso de *quest*. Algunas de las estrategias más evidentes son: el mayor protagonismo de personajes femeninos y la consecuente remodelación del prototipo de héroe; la asunción de la perspectiva femenina en historias conocidas y narradas desde el punto de vista masculino; la utilización de una estructura de *quest* circular en vez de lineal, y la recuperación de las sociedades matriarcales propias de la cultura celta (con el objetivo de reducir los valores patriarcales perpetuados por el cristianismo).

La autora identifica estas técnicas como evidentes para el foco de análisis feminista, pero hace hincapié en otras estrategias menos obvias y mucho más significativas. La principal es el empleo de la *quest* con el objetivo de la satisfacción personal, como metáfora para el poder de transformación de la imaginación, elementos clave para la subversión de las tradiciones convencionales de la civilización contemporánea. Se trata de un cuestionamiento de la base del funcionamiento de la sociedad a través de, por ejemplo, la renuncia del principio de poder político. Se introduce así una nueva meta para los héroes o heroínas de las *quest* fantásticas, que no conlleva necesariamente guerras y luchas por el control, sino que se centran en el proceso y el desarrollo interno del personaje: «the goal in these quests is to *not* slay the dragón, to *not* take the treasure, to *not* seize the throne, to *not* dominate the Other» (Spivack, 1987: 10). Por tanto, no interesa que ganen los buenos y pierdan los malos, sino la disolución de las fronteras entre el bien y el mal y el abandono de los arquetipos maniqueístas. Esta despolarización de valores es otra de las sutiles formas de subversión que Spivack destaca<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> En su revisión de este mismo trabajo de Spivack, Hélène Bowen Raddeker asocia la evasión de binarismos con la trasgresión de las identidades de género (Bowen Raddeker, 2014:156).

Como vemos, las técnicas señaladas contribuyen a la remodelación de los pilares que sostienen nuestra sociedad, un cuestionamiento del sistema patriarcal en el que estas autoras y sus lectores viven. A través de estos mecanismos literarios combaten valores e ideas asentadas que deben desnaturalizarse no solo a través de la inclusión de personajes femeninos en las tramas (aspecto nada desdeñable y que cumple con esta misma función), sino de una modificación del propio sistema, que es el que ha generado el hecho de que tengamos que destacar el protagonismo de una mujer o el rechazo de un héroe a ejercer la violencia y el asesinato. A través del alejamiento que nos proporcionan los sistemas de magia propios de la fantasía, conseguimos replantearnos el modelo que tenemos tan asentado. Por tanto, el contramodelo que se pretende destacar en este TFM no se limita solo a la narrativa de las escritoras de fantasía (especialmente de Ana María Matute), sino de la forma en la que estas llegan al núcleo de nuestra realidad para cuestionarla y matizarla *en pos* de la deconstrucción de unas ideas que convendría replantearse.

### **El caso de Ana María Matute**

En los manuales de historia de la literatura española Ana María Matute suele aparecer como una de las principales figuras de la Generación del medio siglo y de la tendencia del neorrealismo, dado que sus primeras publicaciones (*Los Abel*, *Fiesta al Noroeste* o *Pequeño teatro*) se corresponden con el realismo crítico que predominaba en la década de los años 50. En los 60 comienzan a transgredirse las barreras del realismo social y a apreciarse una renovación literaria al iniciarse el período de la denominada novela dialéctica o estructural en 1962, con *Tiempo de Silencio*. En este tipo de novelas, la preocupación por plasmar la realidad objetiva se torna en una innovación técnica y formal que no conlleva el alejamiento del plano de la realidad, pero sí del anterior modo de tratarla. Se centran en comprender el conjunto de la sociedad en vez de en denunciarla, buscan «transponer sensiblemente la condición social de su momento contemporáneo, igual que el realismo social, pero mediante otras técnicas narrativas que las del realismo objetivo» (Kalenik Ramsak, 1998: 41). Esta renovación de las técnicas (aún) miméticas antecede la expansividad de la novela fantástica de los años 70. La fantasía no es habitual en ningún momento de la posguerra, pero en esta década se aprecia una mayor libertad formal y técnica, por lo que comienza a permitirse el juego con personajes y la invención de situaciones irrealizables (Sobejano, 1980: 502).

El caso de Ana María Matute es uno de los primeros y más notables que destacan de la eclosión de la fantasía en el panorama literario español de la época. Con la publicación de *La torre vigía* (1971) se abre una nueva etapa literaria de la autora<sup>18</sup> pues comienza la construcción de un mundo fantástico, lo que le permite desarrollar su imaginación y volar por caminos muy libres sin la necesidad de responder a la tendencia realista preponderante (Redondo Goicoechea, 2000: 50). Tras esta publicación, a Matute le sobrevino un silencio narrativo de 20 años causado por una profunda depresión<sup>19</sup>, momento en el que comenzó la redacción de *Olvidado rey Gudú*, con la que reapareció en el panorama literario y que se considera su gran legado: «algunos la consideran la suma de toda su obra y ella, su testamento literario [...]. Puramente literaria en cuanto a sus personajes, aunque no en cuanto a los sentimientos y las luchas que éstos protagonizan» (Redondo Goicoechea, 2009: 175). En el año 2000 publica *Aranmanoth*, en la que continúa con el mundo creado en las dos anteriores obras. Estas tres novelas conforman su conocida trilogía fantástica, en la que aparecen entornos mágicos que no acostumbraba a desarrollar plenamente en la etapa más temprana de su producción.

A pesar de haber estado vinculada a la corriente realista durante la mayor parte de su trayectoria, Matute introduce elementos mágicos en todas sus obras, como ella misma expresa: «¡Pero si en todos mis libros realistas hay magia!» (Josa Fernández, 2001: 53), lo que demuestra la consciencia de la autora acerca de la inseparabilidad de la realidad y la fantasía. En la entrevista realizada por Michael Scott Doyle, este le pregunta acerca del nuevo rumbo hacia lo fantástico que parece haber tomado con *La torre vigía*, un mundo en el que ella afirma haber vivido siempre. Matute confiesa haber frenado su fantasía por influencia de las conferencias y teorías literarias que escuchaba en su momento, por lo que sintió que la fantasía se asociaba a la infancia y que ella tenía que adscribirse al realismo social por ser la tendencia de la época. Sin embargo, ya en los cuentos que escribía de niña trataba problemas sociales e injusticias, al igual que los ha seguido tratando bajo la etiqueta de realismo e introduciendo aspectos fantásticos en ellos. En ninguna de sus dos etapas realidad y fantasía han sido incompatibles:

---

<sup>18</sup> Aspecto desarrollado en el referenciado estudio de Xiaojie (2012: 310) y en la tesis de McCullar (2011: 36)

<sup>19</sup> Ana María Matute: «Empiezas a pensar que ni desde el punto de vista social, ni político, ni familiar, ni personal, es decir, todas las cosas que el ser humano ha verificado mejor o peor en su vida, y tú los pones en escribir porque piensas que son importantes [...] Pues un día esto se me derribó [...] Estuve muy deprimida» (Scott Doyle, 1985: 239).

Creo que me inspiro en la injusticia, la angustia de vivir en un mundo donde se da valor a unas cosas que son falsas y se desprecian otras que son auténticas. O bien en el abuso de la fuerza contra la debilidad, de la astucia contra la inocencia, de la zorrería contra la inteligencia. Porque la inteligencia no suele ser lista, pero el astuto, ¡cómo se come al inteligente a veces! Y todo esto está junto con lo que llamas mi fantasía. (Scott Doyle, 1985: 241)

Como expresa en la cita anterior, la crítica social que encierra su literatura siempre va de la mano de la fantasía. Este aspecto es el que convierte a la autora en inclasificable en su época, pues reflejar la dura realidad que experimenta a lo largo de su vida a través del mundo fantástico creado en su infancia, es un hecho inédito. Matute opina que «la fantasía forma parte de la realidad porque es un producto nuestro; por tanto, si forma parte de nosotros, forma parte de la realidad» (Ayuso Pérez, 2007). Esta es una faceta que la crítica no recoge satisfactoriamente, algo de lo que es consciente, pues reconoce que no se la entendía porque en España no existía ese tipo de literatura (Soriano, 2000: 159).

Esta intensa sensibilidad hacia la injusticia comienza en su infancia, periodo en el que conecta con los cuentos de hadas y a los que acude bajo la necesidad de escapar de realidad de la Guerra civil y la posguerra. Matute afirma haber sobrevivido gracias a la literatura, como expresa en su discurso *En el bosque*, pronunciado con motivo de su ingreso a la Real Academia Española en 1998, en el que efectúa una ferviente defensa de la fantasía:

De la oscuridad surgía, gracias a la fantasía y a las palabras, un mundo idéntico al de los bosques, un mundo irreal, pero, al mismo tiempo, más real aún que el cotidiano, un mundo que pronto se convertiría para mí en una auténtica tabla de salvación. Si no hubiese podido participar del mundo de los cuentos y si no hubiese podido inventarme mis propios mundos, me habría muerto. (Matute, 1998: 19)

Esta convivencia de realismo y fantasía, tan presente en la autora, ha conllevado la difícil ubicación de sus obras dentro de las categorías comunes del panorama literario de su primera etapa<sup>20</sup>. La crítica de los años 60 estaba acostumbrada a caracterizar novelas más realistas, que enmarcasen la situación y definieran la sociedad y sus conflictos<sup>21</sup>. La

---

<sup>20</sup> Torrente Ballester expresa que juzgar a Matute objetivamente es complicado por “la seducción, simpatía y humanidad de su obra” (Torrente Ballester, 1961: 460).

<sup>21</sup>Con respecto a Matute se dice que «[...] ciertos rasgos de su narrativa y, sobre todo, sus temas, la definen como realista, mientras que su estilo específico, los símbolos que se repiten con frecuencia y cierta tendencia a huir de lo que en aquella época se entiende por «realidad cotidiana» la alejan del realismo testimonial y objetivo de los años 50». (Kojouharouva, 1994: 45)



obra de Matute no parecía convencer a los críticos, como puede apreciarse en la descripción de Santos Sanz Villanueva, en la que reconoce la problemática para su adscripción a una tendencia artística y la describe como: «una escritora de singular fuerza narrativa, de poderoso instinto fabulador que pone al servicio de unas inusuales dotes imaginativas» (Sanz Villanueva, 1985: 107). Este mismo tacha su narrativa de «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 parece estar dotada» (Sanz Villanueva, 1985: 108). La falta de entendimiento por parte de la crítica es aún más notable al abordar las obras de su etapa fantástica<sup>22</sup>:

La tendencia de Matute a las desrealizaciones es tan fuerte que en *La torre vigía* (1971) se vuelca con libertad hacia emplazamientos argumentales poco actuales –la acción se localiza en la Alta Edad Media– lo que supone un retroceso –o regreso– hacia sus formas más iniciales. Ahora la imprecisión espacio-temporal es absoluta y persiste en sus viejas preocupaciones al abordar de nuevo el tema del cainismo. (Sanz Villanueva, 1985: 110)

En múltiples entrevistas, la escritora incide en que se ha sentido incomprendida durante la mayor parte de su vida y que se ha enfrentado a un desconocimiento total por parte de la crítica al haberse adelantado a su época (Josa Fernández, 2001: 52) (Ayuso, 2007)<sup>23</sup>. El problema se encontraba en el camino tan personal que había escogido, «algunos críticos hablaron en su momento de exceso de imaginación, de lirismo y adjetivación, en una época en la que la originalidad creativa, que a ella le sobraba, era más bien escasa» (Redondo Goicoechea, 2000: 56).

Apreciamos, por tanto, que la propia Matute fue siempre consciente de que su estilo conciliador entre realismo y fantasía iba a impedirle incluirse fácilmente en los estudios del momento, además de enfrentarla a autores y a lectores que no la

---

<sup>22</sup> También apreciable en el referenciado manual de Gracia y Ródenas de Moya: [...] un universo moral minado por el odio y dominado por la lucha eterna entre la bondad y la maldad trasladó el siguiente relato de Matute a una remota alta Edad Media en *La torre vigía*, donde narra en primera persona los ritos de acceso al mundo adulto de un joven aprendiz de caballero. Se trata de una *bildungsroman* caballeresca, bien diseñada en su trama, no tan bien resuelta en su estilo –resultan superfluos los arcaísmos–, con voluntad de representar un proceso intemporal de aprendizaje que, sin embargo, apareció en una coyuntura muy poco propicia para su adecuada valoración. (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 515)

<sup>23</sup> Matute: «Ten en cuenta que en el panorama literario de la época yo era una cosa rara, he de reconocer que lo era, como de niña, he sido siempre una niña rara, y en todo lo que he hecho, he sido la rara, entre mis hermanos, era la rara, ¡era la rara! Claro, yo escribía de una manera que no se hacía entonces. Creo que yo me adelanté a mi época durante mucho tiempo, y me he seguido adelantando a mi época después». (Ayuso Pérez, 2007)

comprendían. Sin embargo, con el paso de los años, las consideraciones de los críticos se han ido suavizando. Esto se debe a las sucesivas renovaciones del subgénero novelesco, así como a las nuevas generaciones de lectores, cuyo horizonte de expectativas es más amplio y predispuesto a la valoración positiva de los mundos fantásticos de Matute (Redondo Goicoechea, 2009: 141). Haciendo referencia a este cambio de recepción de su obra, la escritora expresa que esos críticos que atacaban su excesiva fantasía<sup>24</sup>, ahora se encuentran «calladitos» (Josa Fernández, 2001: 49), al haber reformulado sus opiniones al respecto. Percibimos que su obra es interpretada más favorablemente en los últimos años.

En cambio, en la crítica actual también se advierte una reticencia a la hora de inscribir sus obras dentro del género de la fantasía. Recientes estudios han tratado la novela como *bildungsroman* caballaresca (Gracia y Ródenas de Moya, 2011: 515), novela medieval (Huertas Morales, 2014: 10) o novela neo-caballeresca (Deen, 2014). Señala Isabel Clúa que «la que crítica y público divergen a la hora de situar esta(s) obras(s) bajo un paraguas genérico» y que el rechazo a la inserción de la autora en el género puede que responda a la intención de mantener una «visión sesgada y parcial del género» (Clúa, 2020: 23). En contraposición, cabe destacar la tesis de Maggie Carol McCullar, tanto por su utilización de la etiqueta como por el análisis que realiza de las tres obras bajo el título «Other Worlds, Other Words: Ana María Matute's Fantasy Trilogy».

Bien es cierto que a la hora de ajustar la trilogía matutiana a los moldes prototípicos del género nos encontramos con variaciones, algo vinculable a la tendencia de las mujeres en la fantasía que se ha desarrollado en el apartado anterior. Matute contribuye a la creación del contramodelo femenino al género a través de la subversión de los elementos más asentados del modelo de Tolkien. Como ya se ha señalado, la andadura de Matute en la fantasía comienza en su infancia y no se detiene nunca, por lo que el conocimiento de la autora sobre las convenciones es inherente, aspecto indispensable para romperlas o modificarlas<sup>25</sup>. Esta familiaridad con la parte

---

<sup>24</sup> Como Eugenio G. de Nora, que expresa que el sentido final de toda su obra es equívoco (Nora, 1971: 267), y recalca la “incontinencia verbal” que posee la autora (Nora, 1971: 272).

<sup>25</sup> «By forcing a recognition of the arbitrariness of all such narrative conventions, fantasy reminds us of how useful they are [conventions], not only in literary sleight of hand, but also in formulating our own imaginative understanding of our existence in time, which can only be comprehended through narrative» (Attebery, 1992: 67).

convencional del género ha de ser compartida con el lector para identificar las variaciones realizadas<sup>26</sup>.

Como conclusión, es importante esclarecer que los aspectos señalados sobre la vida y producción de Ana María Matute se consideran pertinentes para la comprensión del denominado contramodelo que efectúa del género. Se detallarán los elementos que se consideran subvertidos en la parte del análisis de este trabajo, centrado en la primera y última obra de su trilogía, *La torre vigía* y *Aranmanoth*. Es destacable la compatibilidad entre realidad y fantasía en los mundos matutianos, puesto que nos insta a realizar una profunda interpretación de su trilogía fantástica, en la que se encierra una intención que supera con creces el componente escapista que suele acompañar a la etiqueta de fantasía. Además, al conocer su trayectoria, somos conscientes de la familiaridad de la escritora con la fantasía, de forma que se apreciarán más fácilmente los puntos en los que difiere de la convención del género.

---

<sup>26</sup> Adquiere importancia la recepción, se juega con el horizonte de expectativas y conocimiento de las convenciones por parte del lector. La fantasía posmodernista «forces the reader to take an active part in establishing any coherence and closure within the text, thereby strengthening the conventional contract» (Attebery, 1992: 53).

# ANÁLISIS

## Contramodelos de fantasía en *La torre vigía* y *Aranmanoth*

En esta segunda parte del presente TFM se pretende aplicar la teoría anteriormente expuesta a dos de las novelas de la trilogía fantástica de Ana María Matute, *La torre vigía* (1971) y *Aranmanoth* (2000). La segunda parte, *Olvidado rey Gudú* no forma parte de este análisis por su larga extensión, además de tratarse de la obra más estudiada y referenciada de la trilogía<sup>27</sup>, por lo que se pretende también contribuir al aumento de investigaciones sobre estas dos novelas.

*La torre vigía* refiere el rito de paso de la infancia a la adolescencia de un joven aspirante a caballero (del que no conocemos el nombre), que supera las dificultades del entrenamiento en el castillo del Barón de Mohl. Acudimos a los episodios más significativos de su vida narrados desde su punto de vista, momentos marcados por visiones y voces de otras épocas trasladadas por el viento, que terminan por elevar al protagonista a una conciencia superior a la del resto de la humanidad. A pesar de que su entrenamiento físico se oriente a su nombramiento como caballero, el joven termina ascendiendo a lo alto de la simbólica torre y renunciando a la batalla, por lo que se deja asesinar por sus hermanos para convertirse en las mismas voces que él escucha. Esta obra ambientada en la Edad Media y en el sistema feudalista del momento recuerda a las novelas de caballerías e incorpora elementos apocalípticos y góticos<sup>28</sup>. Se trata de una alegoría, una sucesión de símbolos que transmiten un mensaje de reflexión sobre la naturaleza humana, incluyendo temas propios de la autora como el cainismo<sup>29</sup> y la incomunicación.

*Aranmanoth* cumple con la ambientación y el estilo de los cuentos de hadas para narrar la historia de dos niños, Aranmanoth y Windumanoth<sup>30</sup>. Esta última es la prometida de Orso, padre de Aranmanoth, que ha de casarse con la niña a pesar de que esta tenga solo 9 años. Los niños inician un viaje hacia las tierras del sur, lugar de nacimiento de Windumanoth, idealizado en su memoria. No consiguen llegar a su destino, pero el proceso del viaje supone su crecimiento tanto físico como moral. Al regresar, tienen que

---

<sup>27</sup> Puede que motivado por la aparición coincidente en España con la obra de Tolkien y su consecuente recepción asociativa (Diaconu, 2011: 12).

<sup>28</sup> Aspecto desarrollado en los trabajos de Kathleen Glenn y Ruth El Saffar en «Apocalyptic Vision» y «En busca del Edén», ambas referenciadas en este trabajo.

<sup>29</sup> Rosa Romá conecta la importancia de este tema a lo largo de toda su producción con el trauma generado por estallido de la Guerra civil, por tratarse de un conflicto entre hermanos (Romá, 1972: 28).

<sup>30</sup> Véase la reseña de Ángel García Galiano referenciada en este trabajo.

enfrentarse a una realidad desoladora en la que no pueden vivir libres y felices. La reflexión en torno a la dificultad del ser humano para alcanzar la felicidad es uno de los temas centrales. Por otro lado, el propio origen de *Aranmanoth*, descendiente de un hada y un humano, representa la doble naturaleza humana que provoca nuestra propia destrucción.

A pesar de las variaciones que pretenden destacarse en este análisis, las dos obras se centran en un proceso de crecimiento propio de la *quest* e incorporan un sistema de magia en la realidad narrada. Por tanto, cumplen con elementos propios del género de fantasía, además de contener temas recurrentes en la producción de Ana María Matute, así como elementos propios de su estilo y el lirismo de sus palabras<sup>31</sup>. Este último aspecto cabe destacarse, puesto que ya denota un primer deslindamiento de uno de los estereotipos del género: «fantastic tales are generally seen as naive or artless because they emphasize story over verbal texture and depth of characterization» (Attebery, 1992: 54). El lirismo es señalado por Joanna Russ como una de las alternativas de las escritoras que rechazan el uso de las técnicas arquetípicas que no encajan con el mensaje que pretenden transmitir o la realidad que quieren representar (Russ, 1995: 87).

La temática de las obras responde a la intención de reformulación del sistema de valores de nuestra sociedad que se ha explicado en el marco teórico de este trabajo. Tanto *La torre vigía* como *Aranmanoth* plantean el rechazo a la violencia y a las guerras entre hermanos, la falta de comunicación que suele gobernar en nuestras relaciones, la lucha contra las injusticias que mueven el mundo y la exploración del porqué de la eterna desgracia humana. En *La torre vigía* el mensaje es más universalista y vinculado a un pueblo errante (nuestra raza) que comete siempre los mismos errores (el cainismo), transmitido a través de un ambiente apocalíptico. *Aranmanoth* se centra más en las relaciones y la exploración de sentimientos como el amor y la culpa a través de un entorno propio de los cuentos de hadas, cuya presencia es escasa e incluso decorativa y que recalca la reflexión sobre la incomprensión de la dualidad interna de los seres humanos.

El análisis pormenorizado de estas dos obras se desarrollará a lo largo de este apartado y se realizará en torno a dos ejes principales: la estructura y los personajes. En primer lugar, se revisará la estructura con respecto al recurrente modelo de *quest*, para lo que se reiterará el concepto de feminización de la *quest* y el consecuente replanteamiento

---

<sup>31</sup> La intensidad lírica de la autora en sus relatos cortos es estudiada por Raquel Gutiérrez Sebastián (2019).

de la heroicidad propia de esta estructura. Por otro lado, se prestará atención a los personajes, los roles que cumplen o rechazan y las manifestaciones de género en el tratamiento de sus relaciones interpersonales. Se observará la superación de los arquetipos propios del género mediante la supresión de las fronteras entre el bien y el mal.

Por último, es interesante incidir en que, como Magda Potok expone de acuerdo con Janet Pérez, por encima de cualquier motivación artística, en la escritura de Ana María Matute predomina el afán de justicia social (Potok, 2018: 44). La propia escritora afirma no entender que la novela no posea una función social, sobre todo como crítica hacia la injusticia y la hipocresía (Núñez, 1965). De esta forma, se resalta la pertinencia de las estrategias empleadas por la autora para cumplir con esta intención.

### **Reestructuración de la *quest* y reformulación del concepto de heroicidad**

La estructura estandarizada de la *quest* es expuesta por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* y consta de cinco puntos: la partida (momento en el que se inicia la aventura); la iniciación (la llegada a otro lugar en el que se desarrollará la aventura); las pruebas o retos que han de superarse; el enfrentamiento final; el retorno y la reintegración. Se espera, por tanto, la victoria del protagonista y el regreso al orden logrado tras el encuentro y combate con la amenaza. Si tratamos de visualizar esta estructura en las obras de Matute apreciamos, además de la desviación en otros aspectos, que el último punto del prototípico «viaje del héroe» no se cumple en ninguna.

En *La torre vigía* encontramos un proceso de *quest* que coincide en varios de los puntos propuestos por Campbell. Para empezar, el protagonista siente la llamada de la aventura desde pequeño, al experimentar visiones y escuchar los susurros transportados por el viento, que informan a este del don especial que posee, el mismo que le conllevará una responsabilidad todavía desconocida:

[...] pareció abrirse sobre la quietud de la primera tarde un vendaval tan insólito, que sólo podía percibirse cerrando los ojos. Pero una fuerza superior a mi voluntad me obligó a abrirlos: y se me antojó que únicamente así retornaba a las viñas el silencio, maduro y encendido como sol de otoño. (21)<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> En adelante, las citas de las novelas de Matute aparecerán referenciadas solo con el número de página.

En adelante, acudimos a su partida hacia el Castillo de Mohl y a su formación para convertirse en caballero. Abandona su hogar, donde era un niño ignorado y falto de afecto —humilde situación inicial propia del héroe— para conseguir convertirse en un respetado caballero. Su entrenamiento en el castillo comienza desde lo más bajo, como paje, rodeado de las amas. Sin embargo, demuestra aptitudes que le llevan a convertirse en alumno predilecto y escudero del Barón. Se distingue un proceso de ascensión en la escala social propio del *bildungsroman*<sup>33</sup>, asociable a la *quest* heroica que aquí estamos tratando. Presenciamos la constante sensación del personaje de ser diferente al resto y los sucesos que le llevan a creerlo así. En numerosas ocasiones este se describe como una persona inocente, característica que se percibe en momentos de superación personal, en los que se conoce a sí mismo y comienza a comprender su realidad. Él mismo habla del «día en el que inicié mi aprendizaje de hombre» (32). De esta forma, cuando el Barón Mohl le insta a matar al dragón, este experimenta el sentimiento de «reconocimiento» que le prepara para el conflicto final:

Creí que de mi ser brotaba un nuevo yo; me vi a mí mismo tomar con ambas manos aquella espada, casi sagrada, y correr hacia el Gran Río. Entré en el agua, blandiendo la pesada hoja en alto: de forma que sentía sobre mi cabeza el fulgor de un relámpago y el blanco restallar de su látigo. (126-127)

Este «reconocimiento» es uno de los cuatro núcleos temáticos que proponen Clute y Grant como presentes en todas las obras del género, en mayor o menor medida: «el reconocimiento» responde al concepto de «anagnórisis» introducido por Aristóteles, momento en el que el protagonista se da cuenta de quién es, del poder que ostenta y la misión que ha de cumplir. Los otros núcleos son «el thinning», «la amenaza» y «la restauración», que es otro de los elementos que Matute no incorpora en sus obras y que se tratará más adelante.

Por tanto, tras el momento de «reconocimiento» el protagonista termina enfrentándose a sus hermanos, que se forman en el mismo castillo que él, pero que son guerreros mucho menos ágiles. Por ello, movidos por la envidia, buscan su ruina a lo largo de toda la novela, por lo que constituyen una de las amenazas. Los obstáculos impuestos por los hermanos son algunas de las pruebas que el protagonista se ve forzado a superar, por lo que va demostrando su capacidad como guerrero. Sin embargo, el

---

<sup>33</sup> Patrick Collard describe la obra dentro de esta categoría en «Aspectos del simbolismo en *La Torre Vigía*» (1983: 415).

combate final contra ellos no lo vence de forma física, sino que precisamente lo gana a través de su propia muerte. Al dejarse asesinar, asciende a lo alto de la torre vigía y alcanza una categoría superior al resto de la humanidad, por encima de los límites de la existencia terrenal, respondiendo a una suerte de destino especial para el que es elegido. Por tanto, su viaje no concluye con la integración del protagonista en la sociedad, sino que resulta en la renuncia, en la elección de la soledad y, finalmente, en la muerte.

En *La torre vigía*, la crítica social e invitación hacia la autorreflexión se realiza a través del desligamiento de la sociedad por parte del narrador, por lo que no hay elemento de retorno o reincorporación. El protagonista contempla las actitudes de los humanos desde una posición alejada, nos describe como «una raza que subsiste a fuerza de golpes, artimañas, renunciaciones, desesperación, odio, amor y muerte» (203). Tanto él como el Barón Mohl, que demuestra poseer el mismo don que él, visualizan «un pueblo que navega sin cesar...un pueblo temido, insaciable y profundamente desdichado» (124), que comete constantemente los mismos errores, refiriéndose a toda la humanidad a lo largo de la historia. Cuando el protagonista llega a lo alto de la torre vigía, observa el mundo desde una posición superior, física y moralmente y se desentiende del mismo:

Y en tanto que descendía los escalones de la torre, pensé que el mundo de allá abajo creía avanzar, y crecer, cuando en realidad permanecía atrapado en la maraña de sus dudas, odios y aun amor. Y supe que el mundo estaba enfermo de amor y de odio, de bien y de mal: de forma que ambos caminos se entrecruzaban y confundían, sin reposo ni esperanza. (201)

Se aprecia cómo el don especial y las visiones del protagonista se incorporan en la novela con un propósito de reflexión social. De esta forma, incitan al lector a cuestionarse los valores que rigen su sociedad, atacando especialmente la violencia y los conflictos entre distintos pueblos. Respecto a ello, el protagonista termina comprendiendo que «el mundo no era un grito de guerra, ni se debía alcanzar la vida a través de la violencia, la rapiña o el engaño» (201) y se posiciona en contra de los valores que le han enseñado desde su infancia. Por ello renuncia a librar la batalla en contra de sus propios hermanos y alcanza la elevada posición a lo alto de la torre.

Como se ha señalado, el elemento de la «eucatástrofe» no se cumple en la novela al no resolverse el conflicto, algo que invita al lector a plantearse cuál es la verdadera batalla que este atípico héroe está librando. No cumple con la *quest* prototípica porque él mismo decide no hacerlo al dejar vivir a sus hermanos, que no habían dudado en



asesinarlo. Esto podría interpretarse como la victoria del Mal sobre el Bien, pero es precisamente el rechazo al maniqueísmo presente en muchas de las obras del género. Como se ha indicado anteriormente, el cuestionamiento del sistema de valores que ha regido históricamente a nuestra civilización es el propósito de estas obras que desafían las convenciones del género. Matute rompe con la estructura de la *quest* para que el lector se dé cuenta de que la victoria física en una batalla contra hermanos no supone ninguna ganancia, sino una continuación del constante error de la humanidad.

Apreciamos, pues, la reelaboración del concepto de heroicidad tras el proceso de aprendizaje del protagonista de *La torre vigía*. El personaje no cumple con la típica caracterización de héroe, no es atractivo físicamente, pero sí distinto al resto de sus familiares. De hecho, su padre duda de su legitimidad tras su nacimiento, pero su semejanza a este en brutalidad y carácter confirman su procedencia (38). Este aspecto es resaltable, el narrador insiste en su voluntad de rechazo a cualquier similitud que mantenga con su padre, aspecto que se destacará más adelante. De esta forma, madura evitando los valores que desprecia y que ha presenciado desde niño, pues el padre es la representación de todos ellos y sirve para introducir a su hijo en el mundo de la crueldad. El narrador se autodefine de la siguiente forma:

Siempre fui muy feo: cara de zorro, nariz aplastada, y tan rubio el pelo que a todos causaba extrañeza, pues, al sol, parecía blanco; y este detalla inquietaba a quien lo observaba, ya que yo era un muchacho, y no un anciano. (44)

El hecho de parecer mayor puede relacionarse con el conocimiento que alberga de la historia de la humanidad a través de sus visiones atemporales, dado que por él pasa un tiempo distinto que no se rige por las leyes naturales. También es más alto, habilidoso y ágil que el resto (43), aspecto propio de los héroes, que se esfuerzan por demostrar sus aptitudes físicas. Sin embargo, en lo que él insiste es en su mirada inquietante y casi blanca, lo que se asocia al poder que este desarrolla, relacionado con la visión de la historia de la humanidad y la profunda meditación sobre ello. A lo largo de la novela se define también su doble naturaleza (131), elemento común en todo ser humano y destacable también en *Aranmanoth*. El protagonista de *La torre vigía* alberga pulsiones violentas y crueles, propias de los héroes<sup>34</sup>, pero suelen ir acompañadas de un sentimiento de rechazo o de conciencia basado en una superación de la moral a la que suele responder

---

<sup>34</sup> Que podría recordarnos a personajes como Aquiles en *La Ilíada*, que han servido como prototipo para la formación de héroes en el género fantasía.

un héroe. Muestra plena consciencia del absurdo de la violencia y se esfuerza en no manifestarla, a pesar de que en ocasiones lo haga:

Y en cuanto a los animales, tan sólo abatía aquellos que podían nutrirme, pues tenía suficiente pundonor, o acaso conciencia, de que la violencia, incluso la ira —y sabía que mucha albergaba dentro de mí—, no eran fuerzas que debían prodigarse sin objeto preciso, o provecho. (47)

La verdadera fuerza del protagonista no reside en lo físico, a pesar de mostrar aptitudes para ello y de ser plenamente capaz de vencer a sus enemigos o librar cualquier batalla. Este rechaza dicho camino y cumple con un destino superior que busca la disipación de los bandos del Bien y el Mal y su constante lucha. Aboga por otro tipo de sistema que no busque la resolución del conflicto a través de la batalla, se cuestiona el porqué del propio conflicto. Por ello, en el momento en el que escoge su muerte, visualiza jinetes blancos y negros que combaten contra otros jinetes blancos y negros en representación de la eterna dualidad humana, que elige eliminar:

Entonces vi al Señor de los Enemigos; tan arrogante y gallardo, y valiente, que un último grito de violencia se levantó en mi ánimo. Me enorgullecí de su furia, admiré su valor y su crueldad, me devolvió la imagen de mi infancia, tendido en la pradera, nublados los ojos de placer ante el sueño de la guerra y la sangre. Pero la espada negra se alzó de mis propias manos, y segó, para siempre, el orgullo, la crueldad, el valor y la gloria. “El Mal ha muerto”, me dije.

Entonces distinguí sobre la hierba a mi señor, el Barón Mohl, Estaba muy distante, y, sin embargo, la profunda sombra de sus ojos buscaba —y encontraba— los míos. Le vi derribado de su caballo Hal, herido. [...] Entonces, la piedad regresó a mí, y, tal vez, el amor. Pero alcé la espada, y el amor, y la piedad, quedaron sesgados para siempre. Y me dije: “El Bien ha muerto”. (236)

La circularidad es otro de los aspectos de divergencia respecto a los modelos que Spivack resalta en su estudio. Esto se aprecia en que el paso del tiempo se marca a través de las estaciones —que responden siempre al mismo ciclo— y a la conversión final del protagonista en las mismas voces que le susurran desde la infancia. La linealidad, de hecho, se rompe incluso a través de la sintaxis en las últimas frases de la novela:

Pero yo alcé mi espada cuanto pude, decidido a abrir un camino a través de un tiempo en que

Un tiempo

Tiempo

A veces se me oye, durante las vendimias. Y algunas tardes, cuando llueve. (237)

Se aprecia que la frase está cortada y que las palabras desaparecen de forma gradual. En este momento, Matute utiliza la ruptura del orden lógico de las palabras para representar, visual y conceptualmente, el cambio de dimensión del protagonista. Está cruzando el camino que él mismo abre, rompe con el mundo conocido y aspira a una nueva realidad, basada en otros valores. De esta forma, se convierte en la voz que transporta el viento en las vendimias, sobreviviendo a su propia muerte con la misión de que otros sigan su mismo camino, el de la construcción de una civilización que comparta la moralidad que él ha alcanzado a través del autoconocimiento y deconstrucción de ideas y valores inculcados. Como este mismo expresa: «Me descalcé y liberé mi cuerpo de toda prenda, excepto de la corta túnica de lino: una pureza que ignoraba aunque no rechazaba: puesto que no se puede rechazar lo que no se entiende, conoce, ni distingue» (232).

La ruptura del estereotipo de heroicidad vinculada con la preponderancia física y la violencia también se consigue a través del personaje del Barón Mohl, principal instructor y ejemplo a seguir del protagonista. Aparece descrito de manera idealizada en el momento en el que el narrador llega al castillo. Este compara su casa con su nueva residencia y la infantil y tosca figura de su padre con la elegancia del Barón, por lo que alberga la siguiente visión de él:

Mohl era un hombre importante, y puedo asegurar que jamás había visto un hombre parecido a él. [...] ninguna podía compararse a Mohl en gallardía, imponente figura, regios ademanes y autoridad singular, amén de su riqueza y poderío (que le hacían tan temido como respetado). (71)

Estas son las expectativas del protagonista sobre el Barón y su supuesta heroicidad, pero a lo largo de su estancia en el castillo es testigo de algunas facetas del Barón que confirman su doble naturaleza. A pesar de inspirar respeto y de no abusar de su autoridad (al contrario que su padre), este también sufre arrebatos de crueldad y muestra un carácter perturbado, pues se descubre su atracción sexual hacia niños y niñas jóvenes<sup>35</sup>. Por lo tanto, tampoco encaja con ningún arquetipo maniqueísta, pues muestra

---

<sup>35</sup> «Posaba su mirada sobre el joven sin moderación, ni aun la discreción más somera: de forma que, más que ojos, parecían los suyos dos hambrientos lobos al acecho. Y llevado por tan insólita falta de contención

rasgos propios de ambos bandos. No cumple con las expectativas de heroicidad propias de su cargo y su labor como guerrero.

Se deduce que el Barón también posee el don del protagonista, pues sus ojos se parecen, son claros a pesar de que parezcan oscuros (123), y confirma tener las mismas visiones que él (124). Además, el Barón le habla de su destino y del lugar al que tiene que acudir: al norte, junto con los dioses, como si él lo conociera. Por tanto, se entiende que su camino era el mismo que el del protagonista, pero al no lograr alcanzar su objetivo sirve de guía e instructor para el joven:

Hijo mío [...] cuando seas armado caballero te enviaré a mi mejor fortaleza; mas no a la frontera esteparia y mísera [...]. Nunca enviaré a semejante lugar al mejor de mis soldados, al más querido de mis hijos. Te enviaré, por el contrario, al norte; allí dónde sólo me detuvo el antiguo respeto hacia la selva. Hacia el norte se extiende, o navega, acaso, nuestra verdadera patria. ¡Un día la encontraremos! (205)

El Barón de Mohl aspira al mismo destino que el protagonista, pero se halla corrompido por vicios y perversiones que no se esfuerza en ocultar. No cumple, pues, con la ejemplaridad propia del héroe, ni ha alcanzado la victoria que el protagonista finalmente logra. Se comporta, de hecho, de manera vergonzosa, tiránica y cruel en algunos episodios, sin impartir ningún tipo de justicia. Es el contraejemplo de las aspiraciones del protagonista, una imagen de lo que le esperaría a él si no rechazase la violencia como finalmente hace.

Hasta ahora la ruptura de la estructura de la *quest* y el vinculado concepto de heroicidad basado en atributos prototípicamente masculinos se ha aplicado a *La torre vigía*. Si bien es cierto que es más fácilmente trasladable a esta por su ambientación caballeresca, la contención de la violencia y el claro rechazo final a la batalla por parte del protagonista, encontramos en *Aranmanoth* otro tipo de subversión muy pertinente en torno a este eje de análisis.

*Aranmanoth*, como se ha indicado, responde a una ambientación de cuento de hadas, pero los personajes principales de la historia también emprenden un viaje que conlleva un crecimiento tanto físico como moral. No nos encontramos con ningún

---

y aplomo, apoyó más de una vez su mano sobre la cabeza oro-fuego del muchacho. No llegó —en público— a acariciarlo. Pero el temblor de sus dedos hacía presumir ese deseo; y aun otros muchos más violentos y mucho menos cándidos» (138).

entrenamiento, sino con el viaje de Aranmanoth y Windumanoth hacia las tierras del sur. Sin embargo, la novela se inicia con el personaje de Orso, del que sí cabría esperar el protagonismo heroico de la obra puesto que se le presenta como tal. Se rompe con esta primera expectativa al desarrollarse la novela con el foco centrado en otro tipo de episodios.

La obra se abre con un marco que podría responder a la estructura de *quest* heroica, puesto que Orso experimenta una llamada que demuestra que su destino encierra alguna misión para la que se le ha elegido y que en el momento no comprende. Desde el comienzo, Orso escucha las mismas voces que el protagonista de *La torre vigía* y emprende el mismo viaje alejado de su casa para entrenarse y ser caballero:

Años después, cuando, muy lejos de su casa, se aprestaba a ser nombrado caballero, Orso creyó olvidar esas voces. Pero, tras el anuncio de la muerte de su madre, regresaron a su memoria, y de nuevo se avivaron en él la necesidad de saber y el suave y misterioso temblor de aquellos días en que aún era un niño.

No tuvo mucho tiempo para meditar sobre estos asuntos. Porque en el mundo de los hombres, donde Orso habitaba, vivía y se entrenaba para ser como ellos, y raramente tenían cabida cavilaciones acerca de sentimientos, voces y secretos. (10)

Se aprecia que la naturaleza de Orso no encaja con el camino que marca para él «el mundo de los hombres», pero se ve forzado a cumplirlo y a olvidarse, por tanto, de esas voces y de sus propios sueños. A diferencia del protagonista de *La torre vigía*, Orso sí que es nombrado caballero, algo a lo que se alude en las primeras tres páginas de la novela. Por tanto, el lector no es testigo de su *quest*, Matute no narra el entrenamiento y crecimiento de Orso ni los episodios bélicos en los que participará. No les otorga la importancia para tan siquiera ser mencionados por el personaje.

A pesar de sobresalir en sus capacidades como caballero y responder a las habilidades físicas normalmente asociadas a la heroicidad<sup>36</sup>, Orso presenta otro tipo de inquietudes, pues alberga dudas sobre su camino. De su paso por el castillo del Conde no se destacan su agilidad ni su fuerza, sino los sentimientos de camaradería, amistad y amor que descubre con respecto a los otros jóvenes que allí habitaban:

---

<sup>36</sup>«Recién cumplidos dieciséis años, cuando acabó su estancia en el castillo y, al fin, fue nombrado caballero, Orso se había convertido en un muchacho hermoso, fuerte, ducho en la espada, bastante hábil con la lanza y extraordinario jinete. Orso era ya un hombre en el mundo de los hombres, al menos eso parecía». (10-11)

Cierto es que hubo alguno que no le quiso, o incluso se enemistó con él, o le envidió. Pero Orso aprendió antes el manejo de las armas, que aceptar semejantes sentimientos como parte de la vida cotidiana de todos los hombres. Y aún Orso dudaba sobre su destino: se sentía inquieto y temeroso, indeciso, por más que comenzara a saber que todas esas dudas y temores no tendrían ningún valor, ninguna utilidad en su vida. (11)

El principal episodio protagonizado por Orso es el de su unión con el hada, en un momento en el que su fuerza física flaquea y vuelve a escuchar «el eco de una antigua voz» que le devuelve a su infancia y «al rumor de las ruelas y las palabras femeninas» (12). Se identifica aquí el concepto de «feminización» de la *quest* abordado en el marco teórico de este trabajo, en el que se señala el proceso que estamos destacando de sustitución de los caracteres bélicos y violentos por episodios centrados en otro tipo de sucesos y de sensaciones. En este caso, a Orso le vuelven a inspirar las voces femeninas de su infancia, momento en el que, no de manera involuntaria, sucede el «reconocimiento»: «De este modo, Orso escuchó una voz que despertó dentro de sí, y la reconoció porque era su propia voz» (12-13). Descubrimos que el destino especial del «héroe» no tiene ninguna relación con la prototípica «heroicidad», sino con traer al mundo a su hijo Aranmanoth, del que se adelanta que será su salvación.

Sucede, pues, el encuentro con el hada del Manantial, con la que engendrará a Aranmanoth, lo que supone el primer encuentro de Orso con un amor correspondido, el único instante hasta ese punto en el que llega a sentirse amado. Se conmueve y se ve forzado a contener las lágrimas, acción que le han prohibido hacer desde su infancia, viéndose forzado a encajar, una vez más, en los parámetros de la masculinidad heroica en los que no se encuentra cómodo (18). Esta es la única aparición del hada en toda la obra, desaparece tras despedirse de Orso con una especie de profecía y de transmitirle un discurso a través del cual juzga (desde su no-pertenencia a la raza) las tendencias de los humanos:

Orso, sé quién eres, sé que alguien como yo, de mi naturaleza, no tiene lugar en tu vida. Se espera mucho de ti entre los tuyos...Entre los de mi especie eres la juventud, el amor y, quizá, la rara inocencia que aún pervive entre los humanos. Yo soy la más joven de las hadas del Manantial y he sucumbido ante tu belleza y la pureza de tu corazón...Sin embargo, he de pagar por este desliz. Sólo así podré recobrar mis atributos de hada. Por ello, he de comunicarte algo: no volverás a verme y lo más seguro es que, obedeciendo a tu naturaleza, me olvides. Los humanos aprenden a olvidar fácilmente. Pero sé que tu semilla ha prendido en mí y así, dentro de un tiempo recibirás el fruto de este arrebato:

ese fruto será una criatura especial, diferente, medio mágica, medio humana, y, por encima de todo, será un niño sagrado. Esto quiere decir que estará destinado a ser el objeto de algún sacrificio, el que purifica o el que redime. (19)

Como bien anuncia el hada, tras este episodio y las constantes manifestaciones de la tendencia de Orso a deslindarse del mundo bélico hacia el que se le encamina, este regresa a sus tierras y termina participando en combates junto al Conde. Sin embargo, al contrario de lo que cabría esperar, la focalización narrativa no se detiene en la valía o conversión de Orso en un guerrero digno para combatir por su pueblo, no se representa ningún combate ni acto violento. De hecho, cabe destacar la apreciación del Conde hacia la actitud de Orso en el combate:

Apreciaba a Orso por su lealtad. Le tenía por buen soldado —aunque sin rozar el heroísmo—, y esta particularidad era muy bien considerada por un hombre como el Conde, que no se dejaba llevar por actos heroicos, sino por el buen sentido, la prudencia y la lealtad. (33)

Por tanto, no solo rompe con las pulsiones típicas del héroe en el género de fantasía, sino que la apreciación del resto de personajes sobre estas actitudes también es positiva. Es incluso considerado superior al resto por mostrar otro tipo de perfil y no dejarse llevar por arrebatos violentos. Es decir, la adquisición de atributos que suelen asociarse con las personalidades femeninas en los personajes de las novelas conlleva la formación de un tipo de héroe que resulta incluso más valioso que el resto.

Por tanto, como ya se ha señalado, es visible la reformulación de la heroicidad del personaje con el que se abre la novela y que parece que vaya a protagonizar la trama central. Sin embargo, además de la reconstrucción de su heroicidad, se subvierten también las expectativas al desplazar el foco de atención a los acontecimientos vividos por su hijo Aranmanoth, que decide acompañar a Windumanoth en su propio viaje de vuelta a su hogar. Acudimos al crecimiento de la relación de los niños, que descubren lo que es el amor y la forma en la que los humanos destrazan la felicidad de sus convivientes.

Windumanoth proviene del sur y es elegida por el Conde para ser la esposa de Orso, a pesar de que este se halle en desacuerdo con la decisión de casarse con una niña de 9 años. Este no despierta en ella ningún sentimiento de miedo o desconfianza, pues la protege desde el primer momento (44). Tras la boda, Orso parte a combatir junto con el Conde y no entabla más relación con su esposa, que queda al cuidado de su hijo

Aranmanoth, con quien entabla una relación de amistad, protección, confianza y posteriormente de amor. Con el paso del tiempo, la niña siente una profunda nostalgia hacia su tierra y ponen rumbo hacia allí. El proceso del viaje, a pesar de contar con ciertos obstáculos y desorientaciones, se basa en el crecimiento interno de los personajes, como se anuncia al comienzo de su aventura:

—¿Qué necesitamos? — preguntó

—Nuestras cosas —contestó Aranmanoth dubitativo—. Nuestras cosas somos nosotros dos. No necesitamos nada más. (118)

Los protagonistas consiguen alcanzar su meta, aunque no de la manera en la que esperaban:

Aranmanoth y Windumanoth habían dejado de buscar el Sur. Los dos sabían que el Sur estaba en ellos, y no fue necesario decirlo, puesto que la certeza de haber encontrado, al fin, lo que durante tanto tiempo habían buscado y deseado se mostraba ante ellos con la misma rabiosa luminosidad que emana del sol cuando está en su punto más alto. (152)

Aunque pudiera responder este fragmento al típico final de un cuento de hadas, Matute subvierte de nuevo la resolución del conflicto que ya de por sí había sido subvertido al no basarse en alcanzar una heroicidad prototípica. La *quest* de estos dos atípicos héroes es su proceso de maduración, de pérdida de la infancia, de experimentación de libertad y plenitud, al igual que de tristeza y desesperanza. Por ello, el momento en que parecen haber alcanzado su meta se ve truncado por «el trueno de la humanidad»: «Ignoraban que el mundo es siempre el mismo, que no conoce treguas ni olvidos, que nunca deja de rodar y de mostrar su cruel indiferencia hacia la felicidad que ellos acababan de descubrir» (152).

Este viaje desemboca en una profunda reflexión acerca de la crueldad humana, algo resaltado por el origen medio mágico de Aranmanoth, que no alcanza a comprender algunas de las actuaciones de nuestra raza. En el camino de vuelta, los protagonistas se topan con un paisaje destrozado tras una batalla, lleno de restos de fuego, cenizas, llanto y miserias. Se incide en la idea de que los humanos no cuidan unos de otros, pues poseemos «corazones depredadores» a los que no conmueven los momentos de felicidad del prójimo. La gente de esa aldea vivía de forma despreocupada y mostraba alegría y generosidad, algo arrebatado repentinamente tras el paso destructor del Conde. A lo largo de toda la obra encontramos un constante contrapunto inmediato a los momentos de



felicidad, a los que sucede instantáneamente la tragedia. Matute no deja que se entrevea ningún ápice de heroicidad relacionado con la violencia, sino que condena de nuevo la tendencia humana hacia la destrucción, algo que transmite Aranmanoth al contemplar a uno de los inocentes heridos por el Conde:

–¿Qué es lo que ha ocurrido? [...]

El hombre le miró, y en sus ojos Aranmanoth creyó ver la desolación y el horror que acompañan a la naturaleza humana.

– Lo de siempre – dijo con una voz apenas audible–. Lo de siempre. (158)

El contrapunto a toda la devastación de episodios como este reside en algunos atisbos de esperanza y confianza en la parte honrada y hermosa de los humanos (159). El amor que comparten Windumanoth y Aranmanoth es lo que los lleva a continuar. Sin embargo, lo que reina es la crueldad y el odio, por lo que el final de ambos enamorados es profundamente desolador. Estos regresan a casa, donde se encuentra de vuelta Orso tras haber ayudado al Conde a incendiar aldeas y destruir cuanto encontraba a su paso (168). A Orso le atenaza la angustia, se da cuenta de que se ha traicionado a sí mismo al cumplir con las órdenes del Conde y fallar a sus principios. Además, el pueblo es conecedor del romance entre Aranmanoth y Windumanoth, lo que se considera traición y conlleva la muerte de ambos. Como acostumbra a hacer, Orso admite esta ley a pesar de no estar de acuerdo y se sumerge en el hastío, preguntándose:

«¿Por qué el amor de dos niños despierta tanto odio, o rencor, en los seres humanos?» [...]. «¿Por qué razón toda su vida había sido una sucesión de latigazos en su joven espalda?» [...] recordaba momentos hermosos y llenos de placer al lado de otros muchachos allá en el castillo del Conde y, sin embargo, se daba cuenta de que todos aquellos instantes estaban prohibidos, espiados, amenazados. Y entonces pensó, mientras contemplaba el suave fluir del agua, que la felicidad es algo que no se tolera, como si hubiese alguien que quisiera erradicarla de la naturaleza de los humanos. (170-171)

A través de estas preguntas por parte del personaje de Orso, que presenta cualidades que podrían encajar con el prototipo de héroe masculino propio del género, Matute reformula el concepto de heroicidad y subvierte la estructura de la *quest*. No cae en la estrategia de introducir a un personaje femenino que ostente las características heroicas basadas en la violencia; no ridiculiza la participación del héroe «feminizado» en el campo de batalla; no construye un personaje que personalice el bando del Bien y que

vaya a resultar vencedor en la batalla, sino que renuncia a la propia batalla y la existencia de bandos; no focaliza la narración en episodios de acción y combates, sino que relata otro tipo de proceso de crecimiento y desarrollo protagonizado por dos niños que alcanzan otro tipo de heroicidad ,y ofrece una sucesión de contrapuntos de felicidad y tragedia que contribuyen a la explicitada reflexión sobre la humanidad y nuestra dualidad. Tanto en *Aranmanoth* como en *La torre vigía* Matute plantea una serie de mecanismos plenamente subversivos que contribuyen a la transmisión de un mensaje profundo, universal que cala en el lector. Además de las reflexiones exteriorizadas a través de los personajes, los propios mecanismos de ruptura con respecto a elementos convencionales del género de la fantasía ya son sugerentes *per se*. Lejos de «contentar» con obras formularias que garanticen una resolución final, los atisbos de esperanza de Matute son escasos, aunque sí que se incluyen. De esta forma, consigue que la meditación que el lector realice sea partir de la autoconsciencia, pero con el residuo de luz necesario para desatar el cambio de valores de la sociedad que conlleve un entorno de paz, justicia e igualdad, algo que Matute refleja en toda su producción.

### **Manifestaciones de masculinidad y feminidad en los comportamientos de los personajes y sus relaciones**

Se suele esperar de los personajes de novelas de fantasía que cumplan con el modelo de arquetipos junguianos, dispuestos para el avance de la trama por necesidad narrativa y no con una presunción psicológica (Attebery, 1992: 71). Sin embargo, la fantasía proporciona la capacidad de construcción del Yo a través de diferentes formas y combinaciones. El modelo estereotipado y maniqueísta se ha superado, de forma que encontramos personajes que presentan una moralidad no polarizada, con atributos individualizados y psicológicamente desarrollados. En el caso de Matute, ya se ha señalado la disolución del binomio Bien/Mal que caracteriza a sus personajes, por lo que el análisis de estos se centrará en su participación (o no) en los roles normalmente atribuidos a sus géneros.

La masculinidad de los personajes de los que cabría esperarse una caracterización prototípicamente heroica ya se ha desarrollado en el anterior apartado por ser un concepto íntimamente ligado al proceso de *quest*. Ninguno encaja con el papel de héroe propio del género, de forma que rechazan aspectos comúnmente asociados a la masculinidad y que suelen constituir los atributos considerados heroicos. El rechazo a la heroicidad colinda,

por tanto, con el rechazo a los roles de masculinidad de los personajes, pero no es esta la única forma en la que se rompen estos estereotipos.

Para empezar, la mayoría de los protagonistas sienten rechazo hacia sus padres, explicitan el deseo de no seguir su ejemplo, pues son la personificación de los valores que ellos no desean perpetuar, la mayoría asociados a la masculinidad prototípica. En *La torre vigía*, la personalidad, las costumbres y la visión que el narrador proporciona de su padre aparecen desde las primeras páginas de la novela. Se destaca su brutalidad, crueldad e ignorancia, así como su avanzada edad, inactividad y gusto por la bebida, la comida y el adulterio. Su propio hijo lo define como «[...] nalgudo, quejicoso, derrumbado en grasa. Y ofrecía a mis ojos el aleccionador espectáculo de la más cruel destrucción y derrota que caben en humana naturaleza» (43). Como ya se ha indicado, este manifiesta su inquietud hacia una futura semejanza al padre, algo que este último también trata de evitar, pues en su lecho de muerte le insta a ser lo contrario a él:

De nuevo me recomendó, entonces, que fuera valiente, leal y honesto; buen cristiano, defensor de la virtud y enemigo implacable del mal. Que venerara las reliquias y el ejemplo de San Arlón, nuestro protector; y (por decirlo de una vez, aunque él así no lo manifestara) que aspirase en esta vida a encarnar una imagen contraria a la suya propia. (62)

Se compara su falta de integridad actual con la valentía y entusiasmo que le caracterizaban de joven y que su esposa recuerda nostálgica (11). El único momento en el que su carácter se ennoblece y su hijo puede contemplarle con cierta satisfacción es en el lecho de muerte. Sin embargo, sus últimas palabras siguen resultando infantiles y denostables, pues le aúlla: «¡Parte de una vez, pasmarote y déjame dormir tranquilo...!» (63).

El recuerdo de la figura paterna no aparece nunca de manera nostálgica o positiva, sino que le reafirma en su determinación de rechazar cualquier posible semejanza:

Lleno de turbación, notaba cómo renacían en mis venas un rencor y una desolación infinitas, que imaginaba enterradas. Un dragón sacudía de su lomo cenizas ardientes, alzaba la cabeza y me devolvía a un tiempo en que disputaba a los perros los huesos que arrojaba mi padre de su plato. Contemplé el cuello largo y blanco, parecido a un cisne, de la Baronesa. Un gusto a sangre inundó mi lengua, y deseé hundir en él mi daga: degollarla, como hice con el joven jabalí de pelaje dorado —sagrado o infernal despojo—; luego,

tuve la súbita revelación de que aborrecía a mi padre, y a mi perdida infancia, al tiempo que los añoraba hasta el dolor. (119)

En *Aranmanoth*, Orso comparte esta misma sensación, incluso especifica los valores corrosivamente masculinizados que intentaba inculcarle su padre, basados en el funcionamiento de la sociedad a través del tiránico poder de unos sobre otros conseguido a través de fuerza física y violencia:

Los años de aprendizaje en el castillo del Conde fueron duros. Pero ya antes su padre había dejado la huella de los latigazos que debían inculcarle voluntad y rigor a su espalda de niño, y prepararle para una vida destinada a asumir y ejercer el poder y evitar que otros lo hicieran. (16)

Si recordamos el esfuerzo que realiza Orso por contener las lágrimas ante la presencia del hada, nos damos cuenta de que se debe a la imposición del padre de responder a los valores de la masculinidad, aspectos con los que este personaje no se identifica, como ya se ha indicado. Por oposición, la relación de Orso hacia *Aranmanoth* sí que es afectiva, pues le muestra su admiración y cariño. Aun así, no sabe cómo ejercer la paternidad porque no ha contado con ningún modelo al que asemejarse. Esto responde a la general pasividad del padre en cuanto a sus hijos, algo que aparece en la mayoría de relatos y novelas de Matute y que desliza aquí sutilmente con respecto a Orso: «—Hijo mío —entre asombrado y temeroso—, hijo mío. / Y, como todos los padres del mundo, no supo decir nada más» (30).

Orso permanece pasivo ante muchas circunstancias impuestas, pues a pesar del amor hacia su hijo no es capaz de actuar para evitar su muerte. Como acostumbra, el arrepentimiento y la culpa le atormentan, no responde tampoco a un ejemplo de padre a pesar de que no ejerza la violencia contra su hijo y no le inculque valores patriarcales. Su inconformidad al respecto no le lleva a la acción, sino a la pasividad, de forma que no se manifiesta en contra de la sociedad que le ha impuesto unos moldes que, finalmente, ha contribuido a perpetuar:

Orso lloró durante toda la noche que precedió a la muerte de su hijo. Lloró como nunca antes lo había hecho. La impotencia, la rabia y la desolación se confundían en su pobre alma de hombre arrepentido. Nunca más volverían a escapar lágrimas de sus tristes ojos. Cuando desde su lecho oyó el sonido, como un trueno, del hacha sobre el cuello de *Aranmanoth* comprendió y sintió que su cuerpo se partía con él hasta convertirse en una simple y oscura sombra de sí mismo. (189)

Como vemos en este fragmento, Orso termina resultando para la sociedad lo mismo que su padre, al contrario que en *La torre vigía*, cuyo protagonista trasciende este modelo a través de la renuncia plena a la perpetuación de un sistema con el que no se muestra de acuerdo. Elige su muerte por encima de ello, no como Orso, que permanece pasivo, algo vinculable también al Barón de Mohl, que a pesar de poseer el mismo don que el protagonista no contribuye a la reformulación del sistema que les oprime y dicta sus comportamientos.

Otro caso es el del padre de Windumanoth, Liliana y Sira, hermanas de la protagonista. Se trata de un hombre «de cálidos sentimientos, aunque reprimidos» (60). Aparece solo en los recuerdos de Windumanoth, pero sus palabras son muy destacables para abordar varios de los temas aquí señalados. Destaca el conocimiento del padre de los prejuicios de la sociedad y de las normas que los individuos de cada género han de cumplir para ser aceptados. Por eso, como Orso, trata de ocultar sus sentimientos afectivos, aunque le es difícil contenerse y acepta sentir predilección por sus hijas a pesar de que sus hijos varones cumplan con las expectativas de su género y ellas no:

He tenido cinco hijos varones, y no me quejo de ellos, pues otros conozco mucho peores. El que más o el que menos es robusto, aceptablemente valiente y moderadamente insensato. Pero he tenido tres hijas, y ellas, mal que me pese y no sea bien visto, lo cierto es que ganaron mi corazón. (60)

A pesar del amor hacia sus hijas, sabe que pocas son las opciones que se les presentan para llevar a cabo sus vidas, por lo que termina decidiendo por ellas las únicas dos salidas: el matrimonio y el convento. De hecho, Windumanoth, la única que al final decide libremente, es la que acaba muerta. Continúa, pues, con la continuación de la posición estancada y pasiva que las mujeres podían ocupar, pero se hace de manera consciente, aspecto que responde a la pretensión reivindicativa de Matute. Se denota la visión de la autora en los comportamientos, acciones y palabras de las mujeres, incluso desde su pertenencia al sistema patriarcal que las oprime, como veremos a continuación.

A pesar de haber resaltado la «feminización» de los «héroes» de las dos novelas y de destacar la disociación entre heroicidad y masculinidad producida por Matute, no se han abordado aún los personajes femeninos que en ellas aparecen, aspecto que se procede analizar a continuación. En el marco teórico de este trabajo se ha expuesto la general tendencia de los personajes femeninos a la pasividad o al protagonismo de mujeres con

atributos masculinos, así como otras opciones más interesantes que tratan de reflejar una feminidad real dentro de los parámetros de la sociedad y la mayor implicación subversiva que estas conllevan. La pasividad en las obras de Matute suele asociarse, sobre todo, a las figuras paternas, como ya se ha desarrollado. Las mujeres, sin embargo, suelen tomar sus propias decisiones dentro de la poca libertad que el sistema les ofrece. En algunas ocasiones la rebelión contra esta opresión es más explícita, pero en otras se transmite a través de elecciones discursivas o formales de la autora.

Para empezar, continuamos con la caracterización Windumanoth y sus hermanas mediante las palabras del padre:

La mayor, mi queridísima Liliana —y aquí una lágrima inoportuna y delatora asomó a su ojo derecho, aunque no llegó a fluir— era alegre, robusta y llena de energía. Acaso un poquito excesiva, tanto en carácter como en temperamento, pero jamás hubo otra muchacha más llena de vida en toda la tierra que alcancen mis ojos. ¡Ah, sí, mi hija Liliana hubiera podido ser el mejor de mis caballeros...! Pero nació mujer y hubo que reprimir sus dotes, su fuerza y su inteligencia. Despertaba temor entre sus posibles pretendientes, puesto que no era una doncella como las que estaban acostumbrados a tratar. (60-61)

El padre sabe que su hija no hubiera podido ser caballero a pesar de presentar todas las aptitudes para ello, por el simple hecho de ser mujer. Reconoce que hubo que reprimir su fuerza e inteligencia para que pudiera encajar en el único molde femenino que el mundo está dispuesto a aceptar. De hecho, tras estas palabras el padre admite haber elegido al marido de esta y decidido su matrimonio a pesar de que tanto ella como él lloraran toda la noche. Windumanoth no vuelve a saber nada de su hermana mayor hasta que, en su viaje hacia el Sur, acude al castillo de esta para que le marque el camino. Allí, la encuentra convertida en una mujer robusta, que conserva una sonrisa cálida, pero que habla con amargura y decepción. No persiste la curiosidad que la caracterizaba de niña, pues al contrario que en la infancia, cuando inspiraba confianza a su hermana pequeña con respecto al futuro, esta vez le comunica: «Esto no es el Sur. Regresa allí donde te llevaron, y olvídate de esa ilusión» (141).

Su otra hermana, Sira, poseía un perfil diferente, con «poco futuro» según su padre, puesto que «además de menuda y poco agraciada, había aprendido a leer y a escribir, y esto le convertía en una contestona bastante irascible y molesta» (61). Por considerar que sería imposible lograr su casamiento, el padre decide enviarla al convento

de las Damas Grises. La autora es conocedora de la poca cabida que tiene en la sociedad una mujer de este perfil, pero dentro de la falta de decisión propia y de verse en la necesidad de enclaustrarse en un convento para poder leer y escribir, Sira aparece después habiendo alcanzado el puesto de abadesa:

Era la abadesa quien hablaba, una mujer de pocas y firmes palabras, acostumbrada a mandar y a decidir, una mujer solitaria que había aprendido a protegerse de la ternura y el afecto guardándolos en algún lugar de sí misma hasta hacerlo desaparecer. (145)

Por tanto, a través de estos dos personajes visualizamos dos contramodelos de feminidad que no se han conseguido a través de una inversión de roles o de la creación de una sociedad ficticia donde tengan cabida las mujeres con poder y que puedan tener decisión propia. Matute demuestra cómo se pueden introducir personajes femeninos que responden a experiencias reales y que desafían la feminidad desde sus limitados papeles. Cabe destacar cómo el padre es también consciente de ello, de que ninguna tendría por qué llevar la vida que se les impone, pero se transmite la imposibilidad de una repentina quiebra de las normas sociales establecidas. Esta situación conlleva el replanteamiento de nuestra propia realidad, que es identificable con la situación que aquí se relata.

Por otro lado, el personaje de Windumanoth sigue otro camino, decidido también por su padre y que conlleva un casamiento desautorizado, pero que responde a un proceso diferente. Esto se debe a la actitud de Orso hacia ella y a su posterior ausencia, así como al amor que conoce junto a Aranmanoth. Aunque el personaje actúe con independencia y autodeterminación dentro de una situación que ha sido impuesta, es pertinente resaltar que el hecho de estar casada es lo que provoca su ejecución; acaba condenada por ser mujer y actuar con libertad. Bajo esta consideración previa, sí que es notable la inquietud, valentía e iniciativa del personaje.

Windumanoth muestra desde pequeña una gran curiosidad «que brillaba como brilla el fuego de una hoguera en la noche» (58). Es consciente del mundo en el que vive y le pregunta a su hermana cómo defenderse de los hombres cuando sea mayor, pues no comprende por qué ella ha de recibir un «aprendizaje paralelo» al de los hombres con el objetivo de utilizar «distintas armas y otros medios para hacer posible nuestra convivencia», como le explica Liliana (59). Esta disconformidad también la demuestra una vez instalada en las tierras norteñas, donde acude asustada a Aranmanoth para decirle: «Me he escapado de las mujeres que querían vestirme y peinarme y decirme cuánto he de

desterrar de mi vida...y encerrarme en un frasco de cristal como a una mariposa. Aranmanoth, hermano mío, yo no soy una mariposa» (50). Este le promete que no permitirá que nadie le aprisione en contra de su voluntad, que la protegerá y salvará de «cuantas jaulas y mazmorras le acecharan, por más que estas fueran invisibles» (50). Interpretamos que en este episodio la niña intenta huir del rol que le tratan de imponer, pues las jaulas son esas normas de género que no quiere verse forzada a cumplir. La mazmorra invisible para ella es su matrimonio, que ya se ha realizado y ha determinado su futuro, aspecto simbolizado a través de su vestido, que le dificulta la movilidad: «Windumanoth avanzaba lentamente puesto que la pesadez de su vestido no le permitía mayor celeridad» (52). Aun así, rodeada por unos estrechos márgenes, Windumanoth expresa su deseo de romperlos y emprende su búsqueda del Sur, lo que conlleva su madurez y el descubrimiento de nuevas sensaciones.

Por tanto, el personaje de Windumanoth manifiesta claramente una disconformidad con respecto a su situación, contribuye a la introducción de personajes femeninos activos en el género. Como en el caso de sus hermanas, no se trata de la presentación de una situación ideal. De hecho, Matute no ofrece ninguna visión esperanzadora: Liliana termina desilusionada con su vida, Sira se encuentra recluida a pesar de haber conseguido un alto cargo dentro de lo que le han impuesto y Windumanoth, a pesar de haber conseguido momentáneamente su objetivo y haber experimentado la felicidad y la plenitud, muere precisamente por hacer uso de su libertad y de actuar conforme a sus sentimientos. Como se ha señalado, esto rompe con las imágenes femeninas que suelen aparecer en las novelas de fantasía sin responder al prototipo de «heroína fálica» o «bitch goddess» introducidos en el marco teórico. Son personajes que muestran distintos tipos feminidad, que no se crean para la visión o el deseo masculino. De hecho, se encuentran en situaciones angustiosas que incitan a que el lector se replantee el sistema que las encorseta en los reducidos parámetros bajo los que tienen que actuar.

Otro personaje que responde a este contramodelo subversivo es el de la Baronesa de Mohl en *La torre vigía*. El personaje de la Baronesa es descrito de manera idealizada, resaltando su belleza, altura, suave y brillante cabello y pálida tez (72). Sin embargo, las expectativas que podrían formarse por su apariencia quedan inmediatamente quebradas:

Entre mis muchas obligaciones junto a la Baronesa, las había bastante más pesadas. A menudo me encargaba cuidar a su caballo o a su jauría, y acompañarla en sus pequeñas cacerías. Y he de admitir que, pese a la fragilidad de su apariencia, era mujer muy dura y



hasta cruel, pues alguna vez se ensañó con su presa, o así me lo pareció; y éstas fueron las únicas ocasiones en que la vi sonreír; y con ello, tuve la oportunidad de sorprenderme ante la largura y delgadez de sus blanquísimos dientes.

Por lo demás, se mostraba muy delicada. No tenía lana, ni hilaba, como mi madre: solo bordaba o se ocupaba de labores harto complicadas. Y huelga añadir que jamás vi entre sus manos la vaina de una legumbre. Pero no tardé en sospechar que mi señora no amaba las tareas exquisitas, y, por el contrario, prefería galopar en su caballo, y cazar. Sentía verdadero placer y entusiasmo al presenciar los encuentros de caballeros, y los ejercicios y juegos guerreros, que, con mucha frecuencia, se celebraban en el castillo. (74-75)

Matute es conocedora de la importancia de la intertextualidad dentro del ámbito de la fantasía y de que probablemente el lector espere la pasividad de las mujeres en estas novelas, así como la ejecución de tareas que históricamente encajan en su rol. Sin embargo, el propio narrador exterioriza la sorpresa de encontrar a la baronesa realizando acciones en la que acostumbramos a ver a los caballeros masculinos.

Por otro lado, la Baronesa representa la tentación y la pérdida de la inocencia, pues seduce al narrador y mantiene relaciones con él a pesar de tener tan solo 14 años (85). El protagonista se juzga a sí mismo «inocente y sincero» (90) al recordar el primer encuentro con la Baronesa Mohl. Esta es una de las figuras que guían al personaje en su proceso de aprendizaje, puesto que gracias a ella inicia su vida sexual y sentimental. Ella misma llevaba la iniciativa de las relaciones, pues el protagonista apunta que por las noches la Baronesa acudía a arrebatarle el sueño o la inocencia (187).

Esta faceta del personaje es asociable a una etapa de la *quest* prototípica que Joseph Campbell denomina «encuentro con la diosa»:

La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse. El héroe es el que llega a conocerlo. [...] Ella lo atrae, lo guía, lo incita a romper sus trabas. Y si él puede emparejar su significado, los dos, el conocedor y el conocido, serán libertados de toda limitación.

El encuentro con la diosa (encarnada en cada mujer) es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor [...]. (110/112)

Matute introduce de esta manera un elemento propio de la *quest* convencional que enlaza a la mujer con la seducción, el peligro y la muerte, simbolizado a través de sus ojos amarillos (elemento constante en la obra de la autora): «Tuve miedo, entonces, de

mirar sus ojos: de antiguo conocía esas pupilas amarillas, intensas y fríamente exasperadas» (118). No obstante, a pesar de que cumple con este papel de seducción e introducción del protagonista a la sexualidad, sigue sin aparecer representada como cabría esperar. Desempeña ese papel en el proceso del protagonista, pero sus acciones dentro de la sociedad en la que habita difieren de las normas de género que habrían de imponérsele. Por lo tanto, a través de un personaje que podría haber respondido a un estándar del género, Matute ha roto las expectativas a pesar de que su papel dentro del aprendizaje del protagonista sí que se cumpla. Además, no trata de ocultar las actividades que le gusta realizar a pesar de que conlleven el sufrimiento de sus presas, así como su vida marital se reduce al mantenimiento de las apariencias. Disfruta, pues, de su propia feminidad, sin la necesidad de cumplir un modelo impuesto.

Cabe señalar a continuación un elemento compartido por ambas novelas, como es el de la ausencia materna. Para empezar, la figura materna en *La torre vigía* resulta determinante en algunos momentos de la infancia del protagonista. Se trata de una mujer disconforme con su vida, principalmente por el carácter de su marido. Su hijo justifica que su madre muestre el «gesto avinagrado, la sequedad de labios en continuo frunce, y la viperina fluidez de su lengua» (15) por las severidades y sufrimientos provocados por el padre, pues termina con una habitación separada de la de su marido por el asiduo adulterio y promiscuidad de este. Por tanto, nos encontramos con una mujer desencantada, que nos recuerda a Liliana por cumplir obligada con el matrimonio y la maternidad. Este parece ser el motivo por el cual, en cuanto le retiran la tutela de su hijo menor y considera que su deber materno llega a su fin, pide permiso para dedicarse a la vida de oración y recogimiento y abandona así el castillo y a su familia. Desde la distancia, su hijo la divisa y se saludan, pero esta es su última forma de interacción, pues un día ella muere y no reciben noticia alguna, sino que el narrador lo deduce al observar a las mujeres que la acompañaban (48).

Vemos que, a pesar de su apatía al respecto, la madre cumple con la principal labor que la sociedad determina para las mujeres: la educación de los pequeños. Vemos cómo es ella la que inculca a su hijo valores contrarios a los paternos:

El día que cumplí seis años, mi madre me arrancó del sueño, con gran brusquedad. Aún no me habían separado de su tutela –esto no ocurría hasta el año siguiente– y, sea en razón de la austera vida que se veía obligada a llevar, sea porque mi rostro y físico en general le recordaba en demasía los de padre, lo cierto es que no solía mostrarse blanda, ni festiva,

conmigo. [...] «Eres terco», me decía, en tanto me vapuleaba y estiranojaba tras ella. «Eres salvaje, malcarado y feroz como tu padre: pero ten por seguro que he de inculcar en tu mollera, aunque sea a mamporros, el respeto a las buenas costumbres y el temor de Dios, o moriré en el empeño». (19)

No caracteriza a la madre, ni a su modelo de educación, el tacto o la demostración de afectividad a su hijo. Este fragmento corresponde al recuerdo del día en el que esta le lleva a la quema de dos mujeres a las que se juzga por brujas, para demostrarle que todo acto malvado tiene su castigo (23). Es aquí cuando sucede el primer momento de ensoñación del protagonista, pues la anciana a la que juzgan por bruja es la que le entrega el don. Sin embargo, su madre lo percibe como un mal de ojo y le mete la cabeza en tinajas de agua bendita para su salvación (26), con lo que se aprecia la severa enseñanza que practica con su hijo y la falta de afecto que sufre el protagonista: «mi madre jamás me distinguió con arrumacos de ninguna especie» (31).

Dentro de insertar uno de los pocos personajes femeninos de la novela en el rol de madre, Matute no lo hace respondiendo a la caracterización prototípica de protección y afecto. Esta cumple con su misión, pero una vez finalizada se retira. Su hijo la divisa a lo lejos: «caminaba hacia las dunas, en unión de sus compañeras. Seguramente me reconocía, porque solía hacerme señas, agitando el brazo en el aire» (29). Contrasta esta imagen con la del padre, cuya paternidad es totalmente pasiva y que, incluso viviendo en la misma casa que su hijo, lo ignora y se olvida incluso de alimentarle. Por tanto, lo que cala en la personalidad del protagonista es lo que le inculca la figura materna. Esta abandona el hogar y hace uso de toda la libertad que le es dada: no se trata del personaje femenino pasivo propio del género de fantasía, puesto que dentro del papel que le es dado agota sus posibilidades. La actitud ante su hijo responde a la necesidad de huir de su marido y de un modo de vida que no ha buscado, pero cumple con la educación de sus tres hijos antes de retirarse. De hecho, reiteramos que son las figuras paternas las que demuestran pasividad, ya no solo en su anti-heroica actitud con respecto a lo bélico, sino con respecto a la educación de sus descendientes.

En *Aranmanoth*, la única figura materna que aparece directamente es el hada. Interviene solo dos veces, pero dota a su hijo de la parte mágica que forma su personalidad y que le concede la perspectiva necesaria para cuestionar comportamientos de los humanos. A pesar de no vivir junto a su hijo, se ocupa de la construcción de sus valores, pues antes de verse forzada a desaparecer para siempre, su voz llega a él:

[...] Soy tu madre y bien sé que no te será fácil vivir entre dos mundos. Aún eres muy joven, casi un niño, y antes de que yo me vaya para siempre, escucha cuanto debo legarte: Aranmanoth, no ames como aman los humanos. Por tu media naturaleza será fácil que caigas en sus redes, pero no lo olvides: no ames como los humanos, hijo mío... (92)

Por otro lado, Orso recuerda también a su madre favorablemente, pero solo se la alude en una ocasión:

Por un momento se sintió conmovido por la fugaz ilusión que su madre estuviera allí, con los brazos abiertos como la recordaba el último día, cuando le despidió de la casa. [...] «¿Por qué mi madre abría los brazos para despedirme, como si estuviera esperándome? ¡Qué extrañas y desconocidas son las mujeres!», pensó. Y las recordó vivamente, como si las viera, al tiempo que se veía a sí mismo corriendo hacia ellas, tras una travesura, en busca de refugio. «¡Qué misterioso es su mundo!». (26)

Se aprecia aquí una imagen protectora, de una mujer que mantiene siempre los brazos abiertos a sus hijos. A lo largo de la novela, a pesar de que no intervenga ninguna otra madre, se percibe la constante protección de las mujeres, pues siempre se hallan detrás. Son las voces femeninas que transporta el viento, las voces educadoras presentes en la infancia de los protagonistas. Al no poder acudir a sus propias madres, acuden a las mujeres que les narraban historias de niños. Son las transmisoras de valores, la personificación del poder de la oralidad: «Una mañana, como otras veces corrieron a refugiarse, en la estancia de las mujeres que hilaban y conversaban (81)». Se reitera el elemento de la rueca y se describe a las mujeres junto a ella. Se percibe la forma en la que Matute dota de importancia su labor educadora, su constante y esencial transmisión de valores a pesar de su aparentemente inmóvil posición junto a la rueca. Son las voces femeninas las que recuerda Orso, por encima de los latigazos de su padre y de su entrenamiento en el castillo:

Los años de aprendizaje en el castillo del Conde fueron duros. Pero ya antes su padre había dejado la huella de los latigazos [...] Pero ahora retornaban las antiguas voces y el rumor lejano e inolvidable de las ruecas, y el perfume de algunas palabras surgidas de aquéllas que fueron —y siempre serían— las misteriosas mujeres de su infancia. (16)

Nos encontramos, pues, con una preponderante ausencia materna «física» en las dos novelas, muy sugerente si lo vinculamos con la alta consideración del papel materno con respecto a la formación de los valores de los protagonistas. Es decir, las madres, a pesar del silencio que las acompaña y la aparente quietud de sus acciones, son clave en

las infancias de los protagonistas y en su posterior desarrollo. Se rompe, a su vez, con la imagen prototípica, pues en *La torre vigía* termina por abandonar su hogar. No renuncia a su posible libertad por sus hijos, pero utiliza la única vía de escape una vez ha cumplido el propósito de evitar la semejanza de su hijo a su marido. El hada de *Aranmanoth* le aporta un consejo vital antes de desaparecer y, posteriormente, su hijo se ve arrojado por las demás mujeres del pueblo.

Otra presentación de figura materna que rompe por completo con las ya señaladas, es la de la madre de Windumanoth a la que se hace referencia en el discurso del padre:

Dicen las malas lenguas que eres mi preferida porque al nacer tú, tu madre murió, y por ello he volcado toda mi ternura en tu persona. Las peores lenguas van mucho más lejos, y aseguran que, gracias a ti, me libré de aquella arpía que fue tu madre, quien de entre todas las mujeres fue la más insidiosa, viperina, mordaz, egoísta, vanidosa y cruel de cuantas conocí. En suma, la máxima expresión de lo que puede significar la palabra insoportable. (61)

En este caso, se demuestra que no todas las mujeres tienen por qué cumplir con los atributos normalmente asociados a la maternidad, así como en *La torre vigía* esta ejerce incluso la violencia para educar a su hijo. No hallamos modelos ejemplares ni romantizados que se muestren siempre con los brazos abiertos, como Orso mantiene en su recuerdo. Se nos ofrece una variedad en la representación de mujeres en el género de fantasía, incluso desde dentro de sus roles de hija, madre o esposa.

## CONCLUSIONES

Este TFM ha pretendido realizar una propuesta de interpretación de *La torre vigía* y *Aranmanoth* a través de las características que presentan en común varias escritoras de literatura fantástica. Uno de los principales objetivos es destacar la reflexión que estas estrategias ofrecen acerca de nuestra realidad y el replanteamiento del rol femenino que suscitan. Al respecto, es pertinente destacar un aspecto que Joanne Hollows apunta en su referenciado trabajo «Feminismo, estudios culturales y cultura popular»:

Asumir que todo el mundo interpreta un texto de la misma manera es asumir o que el texto es todopoderoso y la audiencia totalmente pasiva (o que son «imbéciles culturales») o que todos los miembros de la audiencia comparten idéntica formación cultural y disponen de recursos idénticos. (Hollows, 2000: 19)

De acuerdo con Hollows, la lectura propuesta en este trabajo no es unívoca ni pretende serlo, pues no todos los lectores han de mostrarse de acuerdo con ella. Se trata de una interpretación particular basada en que, teniendo en cuenta el resto de obras de Matute, la autora emplea los componentes fantásticos señalados con una intención determinada. Esta conoce el modelo y los arquetipos femeninos que suelen inscribirse en él y los subvierte para transmitir su desconformidad al respecto.

Como se ha indicado a lo largo del trabajo, el cuestionamiento del sistema de valores que ha regido históricamente a nuestra civilización es el propósito de estas obras que desafían las convenciones del género. Para ello, se ha expuesto cómo algunas escritoras utilizan ciertos mecanismos de forma sugerente, sin la necesidad de explicitar el mensaje que puede sustraerse a través del análisis que presenta este trabajo. En ningún caso Matute emplea el tipo de estrategias del tipo de las denominadas «heroínas fálicas», basadas en una inversión de roles, sino que incorpora otro tipo de técnicas que «feminizan» aspectos convencionales de la fantasía, como la estructura de *quest* y el concepto de heroicidad. De esta forma, contribuye a la demarcación de barreras entre géneros y ofrece distintas posibilidades de representación de masculinidad y feminidad en la literatura de fantasía.

Algunas de las técnicas utilizadas por Matute que se han plasmado a través de las dos novelas seleccionadas son: la desvinculación entre heroicidad y violencia, normalmente presente en personajes masculinos; la participación del héroe «feminizado» en el campo de batalla y la valoración positiva de este; la eliminación de personajes

maniqueístas que conlleve la victoria del personaje que represente el bien, de forma que lo importante sea la propia renuncia de la batalla y la existencia de bandos; la focalización de la narración en episodios que no contengan acción o combate; la dotación de importancia a otro tipo de *quest*, un proceso de crecimiento y desarrollo a través del cual se alcanza otro tipo de heroicidad; la sucesión de contrapuntos de felicidad y tragedia que contribuyen a la explicitada reflexión sobre la humanidad y nuestra dualidad; la representación de un sistema que no permite la libertad de decisión de las mujeres; la inclusión y protagonismo de personajes femeninos activos que agotan sus posibilidades desde dentro del sistema que se les ha impuesto; la manifestación de distintos tipos de feminidad, y la no-conformidad de algunos personajes con respecto a los roles impuestos a cada género pero no mediante su total rechazo, sino a través de la reflexión sobre ello y de su superación. Además, es resaltable también el estilo lírico de la autora y la circularidad del tiempo en las novelas.

Por tanto, teniendo en cuenta las estrategias empleadas por Matute, resulta pertinente su inclusión dentro de la tendencia subversiva de mujeres en fantasía, puesto que las características expuestas son compartidas por otras autoras del ámbito. A través del profundo conocimiento de las convenciones del género, estas logran remodelar algunos aspectos que provocan la reflexión del lector acerca de su propia realidad. Se reitera aquí la capacidad evasiva de la fantasía, que puede aprovecharse para alentar la reflexión sobre aspectos sociales que tenemos asentados y que necesitan revisarse. El análisis realizado a partir de estas consideraciones, atravesado por la perspectiva de género, es la principal contribución de este TFM al campo de estudio.

Son numerosas las líneas de investigación que se abren a partir de este estudio y que pretenden realizarse en un futuro. Se plantea la realización de este tipo de análisis a otras obras de la autora, principalmente *Olvidado rey Gudú*, puesto que se trata de su obra más trascendental y que no ha podido incluirse en este trabajo por su extensión. Por otro lado, para resaltar la tendencia femenina destacada a lo largo de este TFM, resultaría interesante el análisis comparativo de las obras fantásticas de Matute y las de otros autores. Por ejemplo, entre *La torre vigía* e *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio, por tratarse de dos novelas que presentan varias semejanzas. Por último, también resultaría interesante investigar la influencia de la autora en la literatura fantástica actual, pues su aceptación ha aumentado considerablemente desde sus primeras publicaciones. Gracias a escritoras como ella, lo no-mimético se abrió paso entre el resto

de tendencias del momento y ha llegado a convertirse en un interesante objeto de estudio, ampliamente tratado en la actualidad.

Para finalizar, considero necesario enmarcar de nuevo lo presentado en este TFM con los objetivos de los estudios culturales y de género. A través de este análisis literario, se ha evidenciado la capacidad de un género popular para la representación y crítica de una realidad con la que la autora no se encuentra conforme. Gracias a su expresión, en este caso a través de la literatura fantástica, algunos lectores podrán identificarse y percibir aspectos vinculados a su realidad que deberían replantearse. Este trabajo no puede desvincularse de las propuestas de los estudios de género, puesto que se ha centrado en la producción de mujeres y en los mecanismos a través de los cuales se plantea la reflexión con respecto al sistema de géneros binarios y a los roles establecidos para cada uno. Matute trata la injusticia como tema central en toda su producción, algo que se evidencia también en las dos novelas aquí estudiadas.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (1990). ¿Qué es lo neofantástico? *Mester*, 19 (2), 21-25.
- Attebery, B. (1992). *Strategies of fantasy*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Ayuso Pérez, A. (2007). Yo entré en la literatura a través de los cuentos. Entrevista a Ana María Matute. *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense*, (35). Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>
- Bernárdez Rodal, A. (2012). Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*. *Anàlisi*, (47), 91-112.
- Bowen Raddeker, H. (2014). Feminism and spirituality in fantastic fiction: Contemporary women writers in Australia. *Women´s Studies International Forum*, 38, 154-163. Recuperado de <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.12.009>
- Cáceres Blanco, R. (2016). *Mundos épicos imaginarios: de J.R.R. Tolkien a G.R.R. Martin*. Madrid: UAM Ediciones.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica.
- Camps Perarnau, S. (1989). *La literatura fantástica y la fantasía*. Madrid: Questio.
- Carpentier, A. (2002). «Prólogo» de *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Clúa Ginés, I. (2008). ¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista. En I. Clúa (Ed.), *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB.
- Clúa Ginés, I. (2017). *A lomos de dragones. Introducción al estudio de la fantasía*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Clúa Ginés, I. (2020). De lágrimas y olvido: las texturas emocionales de la fantasía en Olvidado rey Gudú de Ana María Matute. En N. Novell Monroy, et al. *Canon sin fronteras: estudios críticos sobre géneros populares* (pp. 19-40). Ciudad de México: Bonilla Artigas.

- Clute, J. y Grant, J. (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. Recuperado de <https://sfencyclopedia.wordpress.com/2012/11/25/the-encyclopedia-of-fantasy/>
- Collard, P. (2016). *Aspectos del simbolismo en La Torre vigía, de Ana María Matute*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcecv6g8>
- Deen, J. M. (2014). *La nueva novela caballeresca de Ana María Matute*. (Tesis doctoral).
- Diaconu, D. (2011). El Cervantes 2010 para Ana María Matute. El premio literario más allá de sus alrededores. *Revista de Lengua y Literatura española*, 7-17.
- El Saffar, R. (1981). En busca de Edén: Consideraciones sobre la obra de Ana María Matute. *Revista Iberoamericana*, (47), 223-231.
- Freud, S. (2014). *Das unheimlich. Manuscrito inédito*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores.
- García Galiano, A. (2000). La doble naturaleza. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, (43/44), 54.
- Glenn, K. (1990). Apocalyptic Vision in Ana María Matute's *La torre vigía*. *Letras Femeninas*, 16(1-2), 21-28.
- Gracia, J. y Ródenas de Moya, D. (2011). Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010. En J. C. Mainer (Dir.), *Historia de la literatura española (vol. 7)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Gutiérrez Sebastián, R. (2019). Tras las huellas de una poética del cuento en Ana María Matute. *Anales de Literatura Española*, 31, 215-228.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En R. Samuel, (Ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Editorial Crítica. Recuperado de <http://www.nombrefalso.com.ar/apunte.php?id=20>
- Hollows, J. (2000). Feminismo, estudios culturales y cultura popular. *Feminism, Femininity and Popular Culture*, traducido por P. Pitarch, Manchester, Manchester University Press, pp. 19-37.
- Huertas Morales, A. (2014). La edad media entre la historia y la fantasía: modelos del nuevo milenio. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, (26), 1-21.

- Josa Fernández, L. (2001). Una tarde con Ana María Matute. *Fábula: Revista Literaria*, (10), 46-54.
- Kalenik Ramsak, B. (1998). Las técnicas narrativas de la novela española de la posguerra con atención especial a la novela de los años sesenta. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, (7), 5-46.
- Kojouharouva, S.V. (1994). La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra. *Compás de letras. Monografías de literatura española*, (4), 39-56.
- Lorenci, M. (28 de abril de 2011). Todo lo que he inventado es lo único cierto. *El diario montañés*. Recuperado de <https://www.eldiariomontanes.es/v/20110428/cultura/literatura/todo-inventado-unico-cierto-20110428.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Nieva de la Paz, P. (2001). Hacia la construcción del imaginario femenino en las novelas de mujeres durante la transición política (1975-1982). *Hispanistica XX*, 19, 419-431.
- Nora, E.G. de (1971). *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos.
- Núñez, A. (1965). Encuentro con Ana María Matute. *Ínsula*, (219), 19.
- Matute, A. M<sup>a</sup>. (1998). «En el bosque». Transcripción del discurso de ingreso en la RAE. Recuperado de [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Ana\\_Maria\\_Matute.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf)
- Matute, A. M<sup>a</sup>. (1971). *La torre vigía*. Barcelona: Lumen.
- Matute, A. M<sup>a</sup>. (2000). *Aranmanoth*. Madrid: Espasa.
- McCullar, M.C. (2011). *Other worlds, other words: Ana María Matute's fantasy trilogy*. (Tesis doctoral).
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mulvey, L. (1975) Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Pérez, J. (1998). Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest-Romance. *Intertexts*, 2(1), 83-96.

- Pérez, J. (2008). Spanish Women Writers and the Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion. *Céfitro: enlace hispano cultural y literario*, 8(1-2), 52-84.
- Pitarch, P. (2008). Género y fantasía heroica. En I. Clúa (Ed.), *Género y cultura popular* (pp. 33-64). Cerdanyola: Edicions UAB.
- Potok, M. (2018). La fábula medieval como espacio para la reflexión moral: *La Torre Vigía* de Ana María Matute. *Studia Romanica Posnaniensia*, 45(2), 39-49.
- Pratchett, T. (1985). *Why Gandalf never married?* (Discurso pronunciado en la Novacon)  
Recuperado de <https://ansible.uk/misc/tpspeech.html>
- Redondo Goicoechea, A. (2000). *Ana María Matute*, Madrid: Ediciones del Orto.
- Redondo Goicoechea, A. (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- Risco, A. (1987). *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus.
- Roas, D. (2009). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En T. López Pellisa y F. Ángel Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, (pp. 94-120).
- Roas, D. (2017). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana.
- Romá, R. (1972). *Ana María Matute*. Madrid: ESPESA.
- Robinson, L.S. (1983). Treason our text: Feminist Challenges to the Literary Canon. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2(1), 83-98.
- Russ, J. (1995). What Can a Heroine Do? or Why Women Can't Write? En J. Russ (Ed.) *To Write Like a Woman. Essays in Feminism and Science Fiction* (pp. 79-93). Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- San José Villacorta, M. P. (1985). *La literatura fantástica de J.R.R. Tolkien*. (Resumen de tesis doctoral).
- Sanz Villanueva, S. (1985). *Historia de la literatura española. El Siglo XX. Literatura actual, vol. 6/2*. Barcelona: Ariel.

- Scott Doyle, M. (1985). Entrevista con Ana María Matute: «Recuperar otra vez cierta inocencia». *Anales de la literatura española contemporánea*, (10)1-3, 237-247.
- Sobejano, G. (1980). Ante la novela de los años setenta. En D. Ynduráin. (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, 8 (pp. 500-508). Barcelona: Editorial Crítica.
- Soriano, J.C. (2000). Escribir es una larga pregunta. *Turia: Revista cultural*, (54), 157-165.
- Spivack, C. (1987). Fantasy and the feminine. En C. Spivack (Ed.), *Merlin's Daughters: Contemporary Women Writers of Fantasy*, (pp. 3-15). Nueva York: Greenwood Press.
- Tejo Morales, C. (2020). Non-Conforming Femininity in Game of Thrones: An Analysis of Arya Stark and Brienne of Tarth. *Dearcadh: Graduate Journal*, 1, 7-20. Recuperado de <https://doi.org/10.13025/4nzq-hb04>
- Todorov, T. (1970). *Introducción a la literatura fantástica*. París: Seuil.
- Tolkien, J.R.R. (1983). On fairy stories. En C. Tolkien (Ed.), *The Monsters and the Critics and Other Essays* (pp. 109-161). Londres: George Allen and Unwin.
- Torrente Ballester, G. (1961). *Panorama de la literatura española contemporánea I*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Vázquez, E., Ponciano, R., Martín del Campo, J., del Águila, G. (2020). Introducción. En N. Novell Monroy, et al. *Canon sin fronteras: estudios críticos sobre géneros populares* (pp. 11-17). Ciudad de México: Bonilla Artigas.
- Xiaojie, C. (2012). *La infancia en la obra de Ana María Matute* (Tesis doctoral). Recuperado de [https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/115589/DLEH\\_Xiaojie\\_C.\\_La\\_infancia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/115589/DLEH_Xiaojie_C._La_infancia.pdf?sequence=1&isAllowed=y)