



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

**TRABAJO DE FIN DE GRADO  
GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**CLAVES PARA LA INTERPRETACIÓN DE *FIESTA AL  
NOROESTE*, DE ANA MARÍA MATUTE**

**ROSA ROJAS BARRACHINA**

**Dra. ASUNCIÓN RALLO GRUSS**

**Málaga, curso 2015-2016**



## Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Artámila Baja como infierno .....</b>	<b>11</b>
<b>3. La huida.....</b>	<b>17</b>
<b>4. La fiesta .....</b>	<b>20</b>
<b>5. Personajes.....</b>	<b>26</b>
<b>5.1. Dingo .....</b>	<b>26</b>
<b>5.2. Juan Medinao .....</b>	<b>28</b>
<b>5.3. Pablo Zácaro .....</b>	<b>33</b>
<b>5.4. Delia Corvo y Salomé.....</b>	<b>37</b>
<b>6. Orden social y orden natural .....</b>	<b>42</b>
<b>7. La infancia.....</b>	<b>50</b>
<b>8. Conclusiones .....</b>	<b>59</b>
<b>9. Bibliografía:.....</b>	<b>65</b>
<b>9.1. Fuentes primarias .....</b>	<b>65</b>
<b>9.2. Estudios y obras de consulta.....</b>	<b>65</b>



## 1. Introducción

Este trabajo propone un acercamiento a Ana María Matute y, en concreto, a su obra *Fiesta al Noroeste*. La admiración por su obra y por ella misma ha sido el principal motivo que me ha impulsado a leer, analizar e interpretar esta novela. Me sorprendió la excelente opinión que mis profesores tenían acerca de Ana María Matute, así como la pasión con la que me han transmitido su obra. Los temas que trata en su obra me resultan muy interesantes: el cainismo y la guerra civil, la crueldad del mundo adulto, la infancia... Considero esta última, por ejemplo, un tema que trabaja de manera extraordinaria, incomparable a cualquier otro escritor. Por lo tanto, ha sido esta admiración por ella, como persona y también como creadora y escritora, lo que me ha impulsado a investigar y conocer más sobre ella.

Respecto a *Fiesta al Noroeste*, la elegí porque, al leerla, me quedé totalmente impactada por su forma y contenido. La historia que trata, los personajes que la protagonizan y el estilo que lo envuelve todo me resultaron muy atractivos e interesantes. Me planteé también hacer mi trabajo sobre otras obras como *Los niños tontos* o *Los hijos muertos*, pero cuando las leí ya me había fascinado la historia de la Artámila Baja.

El panorama bibliográfico que me encontré respecto a dicha obra fue muy escaso. El libro que manejé en un principio no tenía edición crítica, era de la editorial Destino del año 1987, y posteriormente utilicé otro de Cátedra con una edición crítica de José Mas, lo cual me permitió iniciar los pasos en la investigación respecto a dicha obra. Pude comprobar que había varias reseñas sobre la novela de mi estudio, la mayoría del año de su publicación en 1953, o del año de la siguiente: 1959. Algunas de ellas son: Gullón, Ricardo, «*Fiesta al Noroeste*», *Ínsula*, núm. 91, Madrid, 15-VII-1953.; Ifach, María de Gracia, «*Fiesta al Noroeste*», *Verbo*, núm. 28, Alicante, 1953.; Manegat, Julio, «*Fiesta al Noroeste*», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 15-VI-1953.; Perlado, José Julio, «*Fiesta al Noroeste*», *La Estafeta Literaria*, núm. 168, Madrid, 1-V-1959.

Encontré información sobre su primera etapa en su obra completa, especialmente en el «Prólogo al volumen», en el que le dedica unas páginas exclusivas a *Fiesta al Noroeste*, junto a sus otras obras *Pequeño teatro* y *Los Abel*. También encontré información sobre temas concretos en su obra, como la infancia en la tesis doctoral de Xiaojie Cai o en el estudio de Blanca Torres Bitter; así como sobre su vida, como en el caso del libro de Rosa

Romá, titulado *Ana María Matute*, para lo que también resultan útiles las distintas entrevistas que le hicieron a lo largo de su vida.

Ana María Matute ha sido y es una escritora de gran importancia y renombre en la literatura española: «Su mundo novelesco, voluntariamente lleno de ensueños, de misterio, de melancolía, en que la realidad aparece siempre envuelta en poético lirismo, se ha impuesto en las letras españolas contemporáneas»<sup>1</sup>. Nació en Barcelona el 26 de Julio de 1925 en el seno de una familia burguesa. Fue una niña tartamuda que vivió en Mansilla de la Sierra, en La Rioja, «región que ella ha recreado en varias obras bajo el poético nombre de La Artámila»<sup>2</sup>, como es el caso de la obra que nos ocupa. Así mismo, la Guerra Civil que vivió el país la marcó fuertemente, por lo que «el horror [...] y el estupor de esa dura experiencia han quedado expresados a través de los personajes infantiles en muchos de sus cuentos y novelas»<sup>3</sup>. Como dice Rosa Isabel Galdona Pérez, Ana María Matute fue, junto a Carmen Laforet y Elena Quiroga, «tres de aquellos adolescentes a los que la guerra les arrebató la infancia. Sus ojos aprendieron a mirar entre escombros y miseria. Allí, entre tanta desolación, comenzó a manifestarse su sensibilidad artística»<sup>4</sup>.

Desde muy niña, la literatura y la escritura formaron parte de su vida. «Comencé a escribir, aproximadamente, a los cinco años. Y desde entonces (con tesón y contumacia en verdad notables) no he parado»<sup>5</sup> dice Matute, que en efecto ha dedicado toda una vida a la escritura. «Con una infancia marcada por la guerra, la mala salud, por la fría relación con su madre y por su tartamudez, la niña empezó a crear sus mundos. Tenía cinco años al inventar su primer cuento que también ilustró»<sup>6</sup>. Así se iniciaron los primeros pasos de esta escritora que ha ganado gran cantidad de premios a lo largo de su vida, de los cuales podemos destacar los siguientes: Premio Café Gijón con *Fiesta al Noroeste*, Premio Planeta con *Pequeño teatro*, Premio Nacional de Literatura con *Los hijos muertos*, Premio Nadal de 1959 con *Primera Memoria* y Premio Cervantes 2010, siendo la tercera mujer en conseguirlo. Además, estuvo nominada al Premio Nobel de Literatura en 1976 e

---

<sup>1</sup> Guillermo, Edenia, *Novelística española de los sesenta*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971, p. 155.

<sup>2</sup> Guillermo, Edenia, *op. cit.*, p. 154.

<sup>3</sup> Guillermo, Edenia, *op. cit.*, p. 154.

<sup>4</sup> Galdona Pérez, Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2001, p. 98.

<sup>5</sup> Matute, Ana M<sup>a</sup>, «Prólogo general» en *La obra completa de Ana María Matute*, Barcelona, Destino, 1971, Tomo I, p. 9.

<sup>6</sup> Hernández, Virginia, «Contadora de historias», *El Mundo especiales*, Madrid, 2014, [[http://www.elmundo.es/especiales/cultura/ana\\_maria\\_matute/contadora\\_de\\_historias.html](http://www.elmundo.es/especiales/cultura/ana_maria_matute/contadora_de_historias.html)] (última visita 10/6/2016)].

ingresó en la Real Academia Española en 1998, leyendo su discurso de ingreso titulado *En el bosque* y ocupando el asiento K mayúscula que dejó libre Carmen Conde, fallecida en 1996. No debemos olvidar «el hecho sin duda destacable de que se haya instaurado en nuestro país un premio literario que lleva su nombre»<sup>7</sup>. También ha realizado numerosos viajes por Europa y América, donde ha sido lectora, ofreciendo «cursos, conferencias y charlas muy reveladoras sobre su oficio de escritora»<sup>8</sup>.

Sin embargo, ha habido momentos muy duros en su vida, por ejemplo la relación con su primer marido, Ramón Eugenio de Goicoechea, fue terriblemente tormentosa, por lo que se separó de él a los pocos años. Como consecuencia, perdió la custodia de su hijo, que recuperó tres años después. Años más tarde, encontró a su verdadero amor, su segundo marido Julio Brocard. Por culpa de una profunda depresión «que acalló su pluma demasiado tiempo»<sup>9</sup> pasó más de veinte años sin escribir nada. Volvió en 1996 con *Olvidado Rey Gudú*. Falleció el 25 de junio de 2014.

Situar a Ana María Matute en el panorama literario constituye una tarea difícil en la que muchos estudiosos no llegan a un acuerdo.

Matute no sigue la trayectoria del realismo propiamente social, ni del realismo crítico, ni del realismo dialéctico, ni tampoco del realismo mágico, aunque hay una denuncia implícita del *statu quo* en algunas de sus obras. Nuestra autora ocupa la ambigua posición de pertenecer a una generación cuya estética adopta sólo a medias<sup>10</sup>.

Vemos que, aunque es contemporánea a los autores de la *generación del medio siglo*, no comparte con ellos todas sus características, pues destaca por la importancia que da a las protagonistas femeninas, demostrando así su «afán de liberar a la mujer de restricciones y ataduras tradicionales»<sup>11</sup>, el subjetivismo y la introspección que realiza del mundo interior de sus personajes y «su originalidad y el hecho de que haya creado un mundo literario que es únicamente suyo»<sup>12</sup> son elementos que la individualizan y la hacen

---

<sup>7</sup> Galdona Pérez, Rosa Isabel, *op. cit.*, p. 105.

<sup>8</sup> Guillermo, Edenia, *op. cit.*, p. 154.

<sup>9</sup> Hernández, Virginia, «Contadora de historias», *El Mundo especiales*, Madrid, 2014, [[http://www.elmundo.es/especiales/cultura/ana\\_maria\\_matute/contadora\\_de\\_historias.html](http://www.elmundo.es/especiales/cultura/ana_maria_matute/contadora_de_historias.html)] (última visita 10/6/2016).

<sup>10</sup> Lancelot Allahar, Willis, *La creación literaria de Ana María Matute*. Extracto de Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Facultad de Filología, 1985, p. 18.

<sup>11</sup> Lancelot Allahar, Willis, *op. cit.*, p. 18.

<sup>12</sup> Lancelot Allahar, Willis, *op. cit.*, p. 19.

una escritora inconfundible y única dentro del panorama literario español. Lo que la hace tan singular es, sobre todo:

La posesión de un acento personal, de un estilo narrativo que, para nosotros, adquiere justamente su importancia por una peculiar deformación, por cierta convencional elaboración de la realidad, que la autora no trata de apresar objetivamente, sino de amoldarla y constreñirla a su estilo<sup>13</sup>.

Ella misma es consciente de esta realidad y así lo asegura en una de sus entrevistas: «La crítica ha coincidido unánimemente en que no se me puede adscribir a ninguna corriente literaria. Así que debo ser un “bichito raro”»<sup>14</sup>.

La obra que nos ocupa, *Fiesta al Noroeste*, pertenece a su primera etapa, por lo que es una de sus obras más tempranas. Publicada en 1953, se sitúa en un primer período de su obra literaria junto con *Los Abel*, 1948 y con *Pequeño teatro*, publicada en 1954 aunque escrita en 1942. Es, por tanto, su tercera novela y el primer libro por el que ella considera que «se me podría empezar a tomar en cuenta como escritora»<sup>15</sup>.

Mis objetivos al investigar esta novela han sido descubrir cómo los temas clave de toda su obra son tratados en *Fiesta al Noroeste*, la infancia o el cainismo. Para conseguir estos objetivos me he servido de distintas metodologías, de manera que me he aproximado a la obra desde perspectivas diferentes según lo he considerado oportuno y adecuado.

El primer método que he utilizado ha sido el método estructural, para el que me he preparado con la obra *El texto narrativo*, de Antonio Garrido Domínguez<sup>16</sup>. Este método me ha servido para tener un mayor conocimiento y bagaje de vocabulario y técnica para acercarme a un texto del género narrativo y está presente de una u otra forma a lo largo de todo mi trabajo.

El método comparativo ha sido el segundo método del que me he servido. He comparado esta obra con otras con las que podría tener relación por los símbolos utilizados, alegorías u otros aspectos. Aquí se incluyen, por ejemplo, el apartado en el que

---

<sup>13</sup> Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958, p. 192.

<sup>14</sup> Cervera Rodríguez, «Entrevista a Ana María Matute. Premio Cervantes 2010», *Revista Cálamo FASPE*, nº 58, 2011, p. 3.

<sup>15</sup> Matute, Ana M<sup>a</sup>, «Prólogo al volumen» en *La obra completa de Ana María Matute*, Barcelona, Destino, 1971, Tomo I, p. 20.

<sup>16</sup> Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

comparo las amapolas como símbolo de la sangre con otras obras en las que puede tener un significado parecido o similar: *In Flanders fields* de John McCrae, *La amapola* de Juan Ramón Jiménez y *Sino sangriento* de Miguel Hernández. También he usado este método en cuanto a rasgos de personajes, como la cabeza desproporcionadamente grande de Juan Medinao, que he comparado con *Divinas palabras*, de Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán y su personaje EL IDIOTA.

Por último, he usado el método de la significación simbólica para desentrañar qué interpretación se puede extraer de cada aspecto de la novela. Este método está íntimamente relacionado con el anterior, pero precisa de un conocimiento particular que proporcionan los diccionarios de símbolos, como el de Juan Eduardo Cirlot, y estudios específicos sobre los autores. He llegado hasta los textos teniendo en consideración los que la propia autora ha señalado como preferidos o, al menos, muy leídos. .

Con estos tres métodos he intentado conseguir los objetivos de este trabajo, que se estructura en seis apartados diferentes. El primero de ellos es «Artámila Baja como infierno», un punto fundamental en la novela, por lo que es presentado el primero. Toda la historia se nos ofrece a través de este filtro: Artámila es un lugar infernal, por ello he considerado este apartado como uno de los más importantes y característicos de esta novela. El segundo apartado es «La huida», que es un tema muy recurrido en la novela, especialmente en la infancia, por lo que lo he considerado también de gran importancia para su interpretación. El tercer apartado es «La fiesta», que desde el título ya se anuncia su importancia. La fiesta nos presentará una doble cara, la grandiosa, feliz y colorida frente a la triste, cruel y llena de sueños rotos.

El cuarto apartado son los personajes, el primero que trato es Dingo, que es un personaje relacionado con los dos apartados anteriores. No es un personaje principal, pero es fundamental en el desarrollo de los temas de la huida, la fiesta y la infancia. A continuación, trato a los personajes principales: Juan Medinao y Pablo Zácara. El resto de los personajes pierden importancia y se difuminan ante estos dos, que son los que encarnan verdaderamente la trama y la importancia de la novela. Por último me refiero a Delia Corvo y Salomé, ambas de gran importancia al final de la obra, cuando Juan Medinao las usa a ambas, la primera para retener a Pablo, la segunda como una suerte de consuelo desesperado por su marcha. Ninguna tiene la suficiente entereza ni bastante importancia como para ser un personaje principal, al igual que con Dingo, pero considero que son fundamentales en la construcción completa de los personajes protagonistas.

El quinto apartado es el «Orden social y orden natural» en el que trato diferentes temas que se enlazan entre sí en esta novela. He decidido no separarlos, pues están tan intrínsecamente unidos que, si lo hiciera, sería mucho más complicado captar el sentido de cada uno de ellos. El primer tema que trato en este apartado es el cainismo, tema de grandísima importancia y presencia en la obra de Matute y, en general, en los escritores de posguerra por la Guerra Civil, que fue considerada en sí misma como un cainismo, como un odio y lucha entre hermanos por los escritores. El amor-odio de Juan Medinao hacia su hermano Pablo y la fuerte contraposición entre los dos es un aspecto muy importante dentro del cainismo. El siguiente tema que trato en este apartado es la desigualdad social que se presenta en la novela y que fue el motivo que impulsó a la escritora a escribirla: «La enfrentación de estas fuerzas –la que se niega a abandonar una presa y la que se rebela a continuar sojuzgada –fue, obviamente, la razón de este libro»<sup>17</sup>. La desigualdad y la injusticia social son aspectos que empapan toda la obra, que gira en torno a un dueño de todo y a muchos que no son dueños de nada. Comparo este tema con un ensayo de Unamuno, *La ciudad de Henoc*, en el que asegura que son los propios siervos los que se han ofrecido al tirano, haciéndole ser lo que es. Sólo Pablo escapa de esa óptica, siendo el que trata de liberarse de las garras del opresor en lugar de permanecer sumiso bajo ellas. El último aspecto que trato dentro de este apartado es el de la naturaleza dentro de esta obra, la cual conforma algo más que un escenario sin significación, pues «está personificada y deformada para reflejar las emociones de los protagonistas»<sup>18</sup>.

El último apartado que trato es «La infancia», un tema de enorme presencia en la obra de Matute, y, por supuesto, en *Fiesta al Noroeste*. La infancia se presenta como edad inocente, como edad maltratada por el mundo adulto, hostil y cruel que la rodea, la infancia sin infancia que desea serlo, liberarse y huir. Una infancia que se rebela ante el mundo adulto pero que es obligada a pertenecer a él antes de tiempo. Esta estructura considero que es la que más se adecua a la intención de mi trabajo y a los objetivos que quiero conseguir y la que mejor me permite analizar e interpretar los puntos fundamentales de *Fiesta al Noroeste*.

---

<sup>17</sup> Matute, Ana María, «Prólogo al volumen» *op. cit.*, p. 23.

<sup>18</sup> Extracto de Lancelot Allahar, Willis, *op.cit.*, p. 19. Willis Lancelot considera que la naturaleza está personificada tanto en esta obra como en *Los hijos muertos* y *Primera Memoria*, de manera que *refleja* las emociones de los personajes.

## 2. Artámila Baja como infierno

Artámila Baja se nos presenta desde el inicio de la novela como un mundo infernal, por lo que el camino que Dingo realiza es un descenso a esos infiernos. Los elementos que me han hecho ver esta metáfora son, en primer lugar, el propio nombre: Artámila Baja, ya nos está indicando la posición, no sólo geográfica, sino también de otros niveles; baja en riqueza o en felicidad, por ejemplo, que ocupará esta aldea en la obra. La posición geográfica es «en lo profundo del valle»<sup>19</sup>, y se va a insistir en esta profundidad especialmente en el primer capítulo que nos presenta la aldea.

No sólo se resalta esta profundidad hundiendo a Artámila en el valle, sino elevando todo lo de su alrededor. La Artámila central está a ocho kilómetros, y por tanto su Iglesia también, fijémonos en este fragmento: «Otra vez habían crecido las montañas con su descomunal desprecio» (*Fiesta*, p. 17). En la novela hay una constante contraposición entre el profundo infierno de Artámila y lo lejos que queda todo lo que está aparte de él, junto al difícil y largo camino que lo une.

El camino que baja hasta la aldea es tratado como la garganta o esófago de un monstruo infernal:

Ahora, al cabo de los años, o de las horas —¿quién podría distinguirlo?—, su propio carro de comediante se detuvo precisamente al borde de la empinada loma, sobre aquel ancho camino que, como un sino irreparable, descendía hasta la primera de las tres aldeas. Un camino precipitado y violento, hecho sólo para tragar, (*Fiesta*, p. 10).

Dice específicamente «como un sino irreparable», lo que ya nos adelanta que los deseos de Dingo de escapar de allí serán en vano. Artámila se traga su carro de comediante, literalmente lo *devora*:

El carro no paró. No pararía hasta el corazón mismo de la aldea, rodeada de casas pardas y altos cerros. Dingo lo vio desaparecer hacia lo hondo, descoyuntado, devorado por la garganta del valle (...), (*Fiesta*, p. 16).

Aparece en Artámila también un llamado *genio maléfico*:

---

<sup>19</sup> Matute, Ana M<sup>a</sup>, *Fiesta al Noroeste*, Barcelona, Destino, 1987, p. 10. Todas las citas corresponden a esta edición.

Pero ya Dingo estaba dispuesto a creer en el genio maléfico de Artámila, el genio que amargó su infancia y que, desde aquella mañana en que pisara de nuevo su tierra, estaba haciéndole muecas de maligna bienvenida, (*Fiesta*, p. 15).

Justo al atropellar al niño, se escribe lo siguiente:

Luego, les cayó el silencio. Era como si una mano ancha y abierta descendiera del cielo para aplastarle definitivamente contra el suelo del que deseaba huir, (*Fiesta*, p. 13).

Cabrían aquí dos posibilidades: una, pensar que es Dios quien aplasta a Dingo contra ese suelo; dos, pensar que es el propio genio maléfico, la propia Artámila la que lo atrapa en él. Me inclino más hacia la segunda posibilidad, ya que Dios está alejado y apartado de la Artámila Baja: «La iglesia estaba en la Artámila Central, a ocho kilómetros de su aldea, y los niños de la Baja Artámila crecían sin campanas.» (*Fiesta*, p. 20) Dios no es un personaje en esta novela, no se implica en la Artámila Baja porque la Artámila Baja es un infierno, y no puede haber Dios en el infierno. Es la propia Artámila la que aplasta y traga. Es la propia Artámila, personificada, con su pequeño diablo llamado genio maléfico, la que atrapa, la que aplasta cruelmente, no sólo a Dingo, sino a todos sus habitantes, en su tierra roja.

El color rojo y su enorme presencia es otro elemento que me incita a pensar en Artámila Baja como infierno. Este, con matices de pardo, será nombrado y recurrido en numerosas ocasiones a lo largo de toda la novela. No hay más que irnos al momento en que aparece la plaza de la aldea por primera vez: «Redonda, roja como la sangre, bien apisonada su tierra dura y hosca, estaba allí la plaza de la aldea, que tan bien conocía Dingo.» (*Fiesta*, p. 16).

Así es la tierra de Artámila, roja como la sangre, la tierra también del Campo del Noroeste, su cementerio; la tierra, en definitiva, de este infierno.

Había algo trágico allí, como en todo corazón. Estaba en el centro mismo de Artámila, en lo más hondo del valle. ¡Cómo solía hablarle el viento a Dingo, allá arriba en las cumbres! Casi de igual a igual. Pero ahora estaba otra vez hundido en su verdad, sin careta. Allí otra vez como si no hubiera años. Tragado por aquella tierra, desnudo,

absolutamente solo. Se le había muerto la fiesta de un golpe, (*Fiesta*, p. 17).

La plaza es el mismo corazón de la aldea, alrededor de la que se apiñan todas las casas del poblado; ese corazón que bombea su tierra roja, su sangre, su destino de infierno triste, trágico, infeliz a los habitantes del poblado. Fuera de Artámila, las cosas no son así, las personas no se empequeñecen ni se hunden en su verdad, sino que son tratadas «de igual a igual», (*Fiesta*, p. 16). Pero no hay sitio para igualdades, como no lo hay para Dios, en ese infierno de Artámila.

Las ruinas del Campo del Noroeste completan el paisaje infernal:

En el arranque mismo de la montaña, un cuadro de tierra rojiza, limitado por un muro lleno de grietas. Era el Campo del Noroeste, con sus cruces caídas, donde los hombres de Artámila escondían a los muertos, (*Fiesta*, p. 16).

De nuevo, la tierra roja, color que tiñe la novela de principio a fin. La tierra roja del cementerio, como la de la plaza de Artámila, como la sangre; esa misma sangre que corre por las venas de las gentes de Artámila que trabajan la tierra en la que luego serán enterrados. El cementerio es un lugar en ruinas, descuidado, con un muro lleno de grietas, con sus cruces caídas que los niños ponen derechas al final de la novela «suponiendo que el curita les daría unas novelas», (*Fiesta*, p. 130).

Estas ruinas de la muerte son vestigios de vidas pasadas que, aunque ya no están, siguen presenten allí en el cementerio. Las ruinas son un símbolo de la memoria, de aquello que ya no existe físicamente pero que, de un modo u otro, aún sigue presente entre los pobladores de Artámila. Sin embargo esta memoria está destruida, descuidada y olvidada de los pensamientos de la gente de Artámila. Como dice Juan Eduardo Cirlot, las ruinas significan «sentimientos, ideas, lazos vividos que ya no poseen calor vital, pero que todavía existen, [...] saturados de pasado y de realidad destruida por el paso del tiempo»<sup>20</sup>. Así son las ruinas de Artámila: recuerdos de vidas que ya no viven pero que siguen presentes en las paredes desconchadas del cementerio, descuidadas por los habitantes de Artámila que las quieren olvidar por ser señal de la muerte que les espera,

---

<sup>20</sup> Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2001.

pero inevitablemente puestas ante sus ojos para recordarles su existencia y la destrucción provocada por el paso del tiempo.

Podemos comprobar que las ruinas han formado parte de la iconografía del infierno incluso en otras artes, como la pintura, como podemos ver en el cuadro de El Bosco *Tríptico del carro de heno*<sup>21</sup>. La tabla derecha de dicho tríptico muestra el infierno, lleno de pecadores y torturas. En la parte superior de dicha tabla podemos ver un edificio en ruinas, destruido y en llamas. Las ruinas, como podemos comprobar, se relacionan con el infierno, por lo que son un motivo añadido para considerar la Artámila Baja como lugar infernal.

El rojo es símbolo de la sangre, ya sea de forma explícita, como en la plaza de Artámila, antes descrita, o con metáforas visuales como la siguiente: «Lo vio: era un niño de gris, con una sola alpargata. Y estaba ya muy quieto, como sorprendido de amapolas.», (*Fiesta*, p. 13). En este extracto Dingo acaba de arrollar con su carro al hijo de Pedro Cruz y para expresar la sangre utiliza el símbolo de las amapolas. Creo que este símbolo puede tener la misma interpretación que tiene en un poema de John McCrae, titulado *In Flanders Fields*<sup>22</sup>:

In Flanders fields the poppies blow  
Between the crosses, row on row,  
That mark our place; and in the sky  
The larks, still bravely singing, fly  
Scarce heard amid the guns below.

We are the Dead. Short days ago  
We lived, felt dawn, saw sunset  
glow,  
Loved and were loved, and now we  
lie  
In Flanders fields.

En los campos de Flandes las amapolas ondean  
Entre las cruces, de hilera en hilera,  
Que marcan nuestro lugar; y en el cielo  
Las alondras, aún cantan valerosamente, vuelan  
Casi sin emitir ningún sonido con las armas  
bajo ellas.

Somos la Muerte. Hace pocos días  
Vivimos, sentimos el alba, vimos el brillo del  
atardecer,  
Amamos y fuimos amados, y ahora  
descansamos  
En los campos de Flandes

---

<sup>21</sup> El Bosco, *Tríptico del carro de heno*, 1512-1515, Museo del Prado, Madrid.

<sup>22</sup> McCrae, John, *In Flanders Fields*, En *Poems of the Great War 1914-1918* (p. I). England, Penguin, 1998, ed. Luigi Pirandello.

Take up our quarrel with the foe:	Acepta nuestra lucha con el enemigo:
To you from failing hands we throw	De nuestras manos quebradizas te arrojamos
The torch; be yours to hold it high.	El testigo; sé libre para sostenerlo en alto.
If ye break faith with us who die	Si la fe se quiebra con nosotros los que morimos
We shall not sleep, though poppies grow	No podremos descansar, aunque crezcan las
In Flanders fields.	amapolas
	En los campos de Flandes <sup>23</sup> .

En los dos primeros versos del poema se dice «En los campos de Flandes, las amapolas ondean / Entre las cruces, de hilera en hilera». Las amapolas podrían significar la sangre de los soldados muertos que brota del suelo. En este poema esas amapolas recuerdan la sangre derramada. En el texto de Matute se dice «Y estaba ya muy quieto, como sorprendido de amapolas», (*Fiesta*, p. 13). Podríamos considerar que las amapolas están simbolizando también la sangre en este extracto, que brota del cuerpo del niño inocente.

El símbolo de la amapola, aunque en ambos casos se refiera a la sangre, es usado con diferente intencionalidad en cada texto; el poema inglés es un texto escrito durante la Primera Guerra Mundial, por lo que, como vemos también en su última estrofa, alienta a los soldados a que recojan su testigo y continúen su lucha, a que su muerte no sea en vano porque si no, no podrán descansar. En el texto de Matute considero que se utiliza más bien como una metáfora visual, para expresar el rojo de la sangre que mancha el cuerpo del niño. La sangre brota de su cuerpo como salen las amapolas de la tierra de Flandes.

He decidido incluir este poema porque considero que el símbolo usado es extremadamente similar y porque el mundo anglosajón tuvo gran influencia en Ana María Matute, como asegura ella misma en su entrevista con Ángeles Caso: «siempre he tenido una tendencia o una mayor compenetración con el mundo anglosajón y nórdico, y algo menos con el francés. Más que con el mundo mediterráneo. Siempre he sido la mosca negra en el vaso de leche»<sup>24</sup>.

Por esta razón, considero que hay motivos suficientes para considerar que el símbolo de las amapolas se refiere a la sangre tanto en el poema *In Flanders Fields*, en el mundo

---

<sup>23</sup> Traducción propia realizada por Elena Rojas Barrachina.

<sup>24</sup> Caso, Ángeles. «Siempre he sido la mosca negra en el vaso de leche», *Mercurio*, n° 100 (abril 2008), p. 11.

anglosajón, como en la novela *Fiesta al Noroeste*, de Ana María Matute, en el mundo hispánico.

También he visto una relación similar en este poema de Juan Ramón Jiménez en cuanto al significado de la amapola, pues se refiere de nuevo a la sangre.

¡Amapola, sangre de la tierra,

    amapola, herida del sol,

    boca de la primavera azul!

¡Amapola de mi corazón!

¡Cómo ríes por la viña verde,

    por el trigo, por la jara, por

    la pradera del arroyo vivo!

¡Amapola de mi corazón!

¡Moza alegre del corazón grana,

    mariposa de carmín en flor,

    amapola, grito de la vida!

¡Amapola de mi corazón!<sup>25</sup>

Veo en este poema una explosión de la vida que comienza con la amapola. Se la identifica con la sangre que brota de la tierra, al igual que hacía John McCrae como sangre de los caídos que brota del suelo y como creo que también hace Matute, ahora en vez de en la tierra, en un cuerpo muerto de un niño, del que brota la sangre como brotan las amapolas rojas del suelo.

En este poema de Juan Ramón Jiménez no creo que se identifique a la amapola con la muerte, sino con la vida y el renacer que trae la primavera: «boca de la primavera azul», «la pradera del arroyo vivo» y especialmente: «amapola, grito de la vida». La vida que arrasa inexorablemente con la muerte del invierno, la sangre que bombea fuerte y corre de nuevo por las venas de la tierra, posibilitando el renacer de dicha vida.

Lo que veo que tienen en común este poema con el de John McCrae y la novela de Ana María Matute es su identificación con la sangre, identificación que veo también en

---

<sup>25</sup> Jiménez, Juan Ramón, «La amapola» en *Leyenda*, Madrid, Cupsa, 1978, ed. Antonio Sánchez Romeralo, p. 165.

Miguel Hernández en su poema *Sino sangriento*<sup>26</sup>, del que voy a incluir aquí únicamente la primera estrofa:

De sangre en sangre vengo  
como el mar de ola en ola,  
de color de amapola el alma tengo,  
de amapola sin suerte es mi destino,  
y llego de amapola en amapola  
a dar en la cornada de mi sino.

En este poema es de suma importancia la sangre que parece que manche el poema realmente, casi como si estuviera escrito con ella. Esta sangre que recorre el poema de principio a fin se expresa en la primera estrofa con el color de la amapola y se alude entonces a la sangre usando a la amapola como metáfora «de color de amapola el alma tengo».

De esta forma, creo que en estos tres poemas el símbolo de la amapola es usado con el sentido de la sangre, por lo que creo que es justificable que el sentido en *Fiesta al Noroeste* pueda ser muy similar, pues también se refiere a la sangre. Sangre que, en el caso de *Fiesta al Noroeste*, empapa toda la obra.

### 3. La huida

El tema de la huida es uno de los principales tratados en esta novela, está siempre presente en Juan Medinao, que no lo consigue; y también en personajes como Dingo o Pablo, que sí lo consiguen.

El deseo de huir es muy intenso, quieren huir de esa infancia que ha sido asesinada demasiado pronto por un mundo adulto, hostil y pobre, quieren huir de esa injusticia social, de ese trabajar de sol a sol la tierra, quieren huir de su destino, de sí mismos, de ese infierno de Artámila.

Iban a escaparse de la aldea los dos, con sus primaveras verdes,  
cuando les parecía que no iban a soportar más su perra niñez apaleada.

---

<sup>26</sup> Hernández, Miguel, *Obra poética completa*, Bilbao, Zero, 1977, p. 260.

Cuando apenas tenía doce años y todo le era hostil, desde el padre a la tierra, le traicionó también Dingo, el que contaba mentiras y forjaba huidas imposibles. ¡Era tan grato oír hablar de huidas a Dingo! ¡Huir de la tierra, de los hombres, del cielo y de uno mismo! (*Fiesta*, pp. 24 y 25 respectivamente).

Quieren huir también para calmar esa sed que tienen, esa sed de amor, sed de niñez inocente, sed de felicidad.

Dingo estará dispuesto a hacer lo que sea, por muy dudosa que sea su moralidad, para escapar de allí. Tiene claro ese pensamiento, es lo único que concibe: huir de aquella Artámila infernal que mata su infancia e irse lejos para llevar su carnaval por tierras que lo puedan soportar. «Me voy a marchar... Me voy a escapar de aquí y nunca volveré.» (*Fiesta*, p. 84). Para irse elabora una mentira, una careta: se hace amigo de Juan Medinao y consigue reunir el dinero para irse de allí: «¡Y tú también, Juan Medinao! –dijo–. Nos iremos los dos juntos, ¿sabes? ¡Que se queden aquí ellos, pegando al viento con el cinturón.» (*Fiesta*, p. 84).

Juan Medinao es consciente de que Dingo le miente, de que le abandonará, de que volverá a quedarse solo; pero es una verdad que lleva dentro y que no quiere admitir, manteniéndola callada mientras espera, como cada tarde, el silbido de Dingo, su amigo, el silbido de esa careta humana.

Secretamente, siempre lo creyó un imposible. Pero era tan hermoso oír a Dingo, el mentiroso, hablar de aquel continuo huir, huir, huir...

Sabía que, forzosamente, Dingo se iría un día u otro de su lado, (*Fiesta*, pp. 87 y 84 respectivamente).

Quieren irse lejos para ver el mar, y así calmar su sed implacable; quieren huir de los golpes que reciben de sus padres y de la vida.

No te apures. Cuando nos vayamos, esto se acabó. No nos pondrá nadie la mano encima. Veremos el mar, y Madrid, y compraremos cinco perros que aprenderán a bailar...

Querían buscar el mar, y se quedó solo con sus sed implacable, junto a la sombra perdida y dura, (*Fiesta*, pp. 86 y 24 respectivamente).

Sólo Dingo, de los dos, calmará su sed y dejará a Juan Medinao en aquella tierra. En este fragmento se expresa toda la soledad con la que se quedó Juan Medinao, todos sus sueños rotos de golpe:

Dingo se fue (...). Y él se quedó en el centro de las gentes negras, que andaban volando en círculo sobre su herencia: con vuelo errabundo, torvo, de ave rapaz. En el centro del odio y el hambre se quedó Juan Medinao; heredero, amo de la Artámila Baja, con su Dios crucificado y su cabeza demasiado grande que le valía las burlas de los otros chicos. Se quedó allí para siempre, en la tierra exasperada, en el dramatismo de sus árboles, de sus rocas, de sus caminos.

Dingo y Perico se habían ido, como todas las cosas, (*Fiesta*, pp. 24-25 y 93 respectivamente).

Al volver, con el niño muerto en brazos, vemos a Dingo dispuesto a cualquier cosa con tal de irse de allí. No importa que sea mentir o dejar a un niño muerto en el suelo, cualquier cosa es válida para huir de aquél infierno que no le deja ser feliz. Pero ya Artámila se encarga de que no pueda escapar, tragándose su caballo, su carro y su fiesta con prisa y con ansia.

Dingo vaciló. Aún podría dejar de nuevo a la criatura en el suelo y atravesar el poblado al galope. Sin parar, hasta alcanzar de nuevo una tierra sin lastre para él, sin podridos sueños, sin sangre propia.

Tal vez era el genio malvado el que empujó el carro vertiente abajo, con su caballo enloquecido. Ni siquiera Dingo tuvo tiempo de gritar algo. Vio su carro precipitado de nuevo, sin freno ni gobierno esta vez, con el toldo desvencijado temblando peligrosamente y las rojas cortinillas agitándose en un desesperado adiós, (*Fiesta*, pp. 14 y 15).

Juan Medinao también quiere huir, pero su huida es distinta a la de Dingo. Dingo quiere huir de Artámila, Juan de su soledad. Él quiere tener un amigo y escapar de sí mismo, porque no es feliz solo, esa es su huida.

En realidad, la huida no le interesaba a él del mismo modo que a Dingo. Lo que deseaba era su amistad, los proyectos de su fantasía absurda, la confianza de sus secretos. Tenerlo allí o fuera de allí, le era indiferente. Había de sentir próximas sus caretas, sus mentiras que le

subían a la cabeza como vino y le adormecían para todo lo demás,  
(*Fiesta*, p. 87).

Eran las mentiras de Dingo las que le hacían más soportable su miserable existencia, eran ellas las que le daban sus escasos momentos de felicidad infantil. Y estaba dispuesto a pagar por ellas, enterrando la cuota bajo el chopo solitario de Artámila: «Con toda solemnidad enterraron el primer duro al pie del chopo del sendero, en espera de reunir la cantidad suficiente» (*Fiesta*, p. 84-85).

Pablo Zácara quiere huir también, pero su huida es diferente. Él quiere liberarse de las cadenas de la opresión del amo, de la injusticia, de trabajar en lo que no le hace feliz, de ese infierno. Pablo hace todo lo que puede, dentro de sus grandes limitaciones, para conseguir ser feliz dentro de ese infierno, tratando de liberarse de la opresión; y cuando ya no puede más y pierde incluso a su novia, su amor, es cuando se marcha. «Pablo no estaba. Pablo había huido» (*Fiesta*, p. 125).

Se marcha a trabajar en lo que le gusta, a morir de hambre si hace falta, pero por su culpa. Él quiere ser libre y por tanto se rebela contra todo lo que le oprime y le encierra, como un pájaro se revuelve en su jaula. Un pájaro que prefiere morir él mismo de hambre por no encontrar grano en la naturaleza, que comer de la mano del que le tiene encerrado. Esta es la conversación de Pablo y Juan, al empezar la huelga:

- ¿Has pasado hambre alguna vez?
- No. Nunca he pasado hambre.
- ¿Qué quieres más?
- [...]
- Tierra mía. Y si me muero de hambre, que sea mía la culpa. (*Fiesta*, p. 100)

#### **4. La fiesta**

La fiesta, el carnaval, el teatro de guiñol, los muñecos, las máscaras, las cáscaras de nueces pintadas con jugo de moras... Todo ello conforma un mundo de fantasía infantil, un mundo que, con elementos de la realidad, recrea en la imaginación de los niños un mundo apartado de ella, un mundo feliz, en el que no tienen que trabajar, en el que pueden ser lo que son: niños. Los carros de gitanos traen a los niños la posibilidad de evasión. La vida trashumante tiene representación en la novela a través de Dingo y de los carros de

gitanos. Esta vida y dedicación a los teatros de guiñol y a los espectáculos para niños son muy valorados por Ana María Matute por su función de dejar volar la imaginación infantil.

Los titiriteros, «que allí llamaban ‘cómicos’», son otros de los personajes errantes que Ana María admira y que suelen aparecer en su obra –véase por ejemplo el caso de Dingo, el titiritero de *Fiesta al Noroeste*<sup>27</sup>.

Ella misma vivió esas funciones en carne propia:

“Por favor, por favor, ¡¡que queremos ir!!” Era en la casa del que llamaban ‘El Corto’ o, si el tiempo era bueno, en la plaza. Tocaban el tambor, la trompeta, iban con perros, disfrazados. Allí estaba todo el pueblo. “Por favor, por favor, ¡¡que queremos ir!!” Otros eran gitanos que llegaban en carros y traían osos de verdad. Yo debía de tener 12 o 13 años. Venían con unas marionetas antiquísimas que ahora valdrían una barbaridad. Eran de madera y ellos, de una pobreza dolorosa<sup>28</sup>.

Para los niños de Artámila estos carros de los gitanos que aparecen en la novela, con sus niños acróbatas y sus perros sabios, son un refugio de la cruel realidad a la que tienen que enfrentarse cada día. Esta idea la encontramos incluso de forma explícita en algún pasaje, como cuando el carro de Dingo se estrella en la plaza de Artámila Baja y una niña coge una careta y se refugia del amo, de Juan Medinao: «La pequeña apretaba más la careta contra el rostro, en un tozudo deseo de refugio.» (*Fiesta*, p. 28). Esta idea está diseminada a lo largo de toda la obra y se proyecta en varios detalles, como con la llegada de los carros de gitanos, que esperan con ansia:

– ¡Mira allí, allí, Juan Medinao! –gritó. Se puso en pie y echó a correr como un loco.

Allá, en lo alto de la colina, había aparecido un carro de comediantes. Descendía lentamente por el sendero.

– ¡Corre, Juan Medinao! ¡Corre, que vienen los gitanos!

Iban hacia la plaza corriendo, y se olvidaban de todos los golpes y de los muñecos, (*Fiesta*, p. 81).

---

<sup>27</sup> Blanco Rocandio, Benjamín y Robres Medel, Óscar, *El camino de la legua: Titiriteros y comediantes por los pueblos de La Rioja*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 38-39.

<sup>28</sup> Blanco Rocandio, Benjamín y Robres Medel, Óscar, *op. cit.*, p. 11.

Pero en Artámila no hay lugar para fiestas, y el carro pasa de largo:

– ¡Fuera! ¡Fuera!

Pedía paso, porque no tenía intención de quedarse en la Baja Artámila. Iban a atravesar la aldea, a dejarla atrás con sus niños huidizos e impacientes, (*Fiesta*, p. 82).

Pasa de largo ante la desilusión de los niños de Artámila, especialmente de Dingo, quien sueña cada día con huir de ese infierno y vivir en ese mundo de fantasía y colores.

Con voz plañidera y desilusionada, aún le gritaba alguno:  
«¡Quédese! ¡Quédese!»

– Se van... –dijo Dingo.

Sus hombros tenían ahora un contorno vencido, de pueril desesperanza. Era como si los titiriteros se le llevaran la mitad de su vida. También los otros niños aparecían abatidos, con una amargura precoz y un tanto cansada. Pero ninguno miraba marchar el carro con los ojos de Dingo, aquellos ojos separados y suplicantes. El carro atravesó el corazón de la aldea, y continuó su camino hacia otra tierra más rica. (...) Como todos callaban, podía oírse claramente los chirridos de las ruedas, alejándose, (*Fiesta*, p. 83).

El silencio potencia la sensación de soledad, de abandono. Se conjuga en este pasaje el refugio en el mundo de la ilusión y la fantasía y el deseo de huida a ese mundo junto con la imposibilidad de los niños de Artámila de conseguirlo, ese mundo está muy lejos de ellos y, cuando parece que se acerca, sólo lo hace para alejarse aún más, pues su infelicidad y soledad les pesan más entonces.

No obstante, llega un día en que una troupe de gitanos se queda en Artámila:

Había pasado un año. Hasta que una noche llegaron unos comediantes, en un carro espléndido.

Era el mes de agosto, cuando las faenas del campo son más duras. Una luna redonda iluminaba la plaza. Los campesinos regresaban rendidos, y todos creyeron que el carro pasaría de largo. Era quizá el

carro más hermoso que había llegado a las Artámilas. (...) Se detuvo en medio de la plaza, (*Fiesta*, p. 87, ambas citas).

Los niños no pueden creérselo «Los ojos de Dingo huían, huían como el agua de las fuentes.» (*Fiesta*, p. 88). Por fin podrán refugiarse en ese mundo de ensoñaciones y escapar de las tareas del campo, en las que han estado ocupados todo el día, sin poder jugar.

«Sólo acudieron los jóvenes, que podían resistir el cansancio y el sueño. Y niños de los que aún robaban nidos de golondrinas y fruta verde.» (*Fiesta*, p. 90) De los adultos, sólo acudieron los más jóvenes que, después de las tareas, tienen la fuerza suficiente para ir a ver la función. Pero los niños fueron todos, aquellos niños que aún están sin madurar, como la fruta verde; casi sin haber salido del cascarón, como los nidos de golondrinas; metáforas visuales de gran hermosura de la infancia, de la edad inmadura aún, ajena todavía al mundo hostil y adulto al que serán obligados a entrar algún día.

Esta misma sensación la tuvo Ana María Matute de niña, cuando se protegía en los teatros de guñol, en sus muñecos, en sus juegos, con su imaginación.

Todavía se siente protegida por la mano de la chacha, por el abrazo de sus padres, los juegos entre hermanos y la tierna compañía de sus muñecos para quienes inventa farsas, a quienes mueve, da vida, maternalmente, como ha visto a otros hombres hacerlo, en el parque, donde un viejo hace bailar a sus sucios muñecos de trapo y madera, bajo los árboles. (...) Un mundo que Ana María recordará luego con nostalgia: «Yo amaba el teatro de guignol, los payasos que se rompían por la mitad y tocaban músicas extrañas... Amaba las caretas y mi juguete preferido fue un enorme clown, tan alto como yo»<sup>29</sup>.

Ese mundo de risas, de trapos de colores y de acrobacias asombrosas aparece ante los ojos de Juan Medinao con otra realidad: «Había algo en toda la función que olía a muerte, a flores podridas» (*Fiesta*, p. 91). Se fija primero en el hombre que dirige la función, gordo y con unos dientes que a él le recuerdan a «los desconchados que había en la pared del cementerio» (*Fiesta*, p. 91). Se fija en sus ojos, en su voz, en sus manos, y empieza a aterrarle la función que tiene delante:

---

<sup>29</sup> Romá, Rosa, *Ana María Matute*, Madrid, Epsa, 1971, pp. 23-24.

Le pareció que los ojos del hombre gordo estaban vacíos, como dos cavernas. Y su voz también era de cueva.

De pronto, Juan Niño le vio las manos: grandes, duras como rocas, brutales. Hacía daño verlas (...), (*Fiesta*, p. 91 ambos fragmentos).

Entonces, al ver las manos, vuelve los ojos hacia los niños:

Instintivamente volvió los ojos hacia los cuerpecillos de los niños, hacia sus brazos y sus piernas flacas, donde los músculos aparecían monstruosamente maduros, resecos. El cuerpo de los niños recordaba esas ramitas de agosto que el sol ha quemado demasiado pronto y se quiebran bajo los pies. Todos iban empolvados y tenían la cara sellada con una sonrisa rígida, mientras les caían gotas de sudor por las mejillas. ¡Qué miserable se había vuelto todo de pronto! ¡Qué falsa luz de sus adornos! Sus jirones de colores eran andrajos, y su delgadez, hambre. El carro de madera vieja, y a su lado los muñequitos de nuez pintados de zarzamora hubieran resplandecido como flores. No era ningún carro espléndido: era un gran ataúd lleno de carcoma y gusanillos empolvados. Juan Niño se estremeció, (*Fiesta*, pp. 91-92).

La parte oscura de la fiesta son esos niños que hacen reír a otros y les hacen volver a su infancia, pero ellos mismos no pueden tenerla. Se ve el hambre en sus cuerpos, la pobreza y el esfuerzo al que se ven sometidos, teniendo que mantener mientras una sonrisa en la cara aunque quizás tengan ganas de llorar su triste realidad.

Hay en estos pasajes varias referencias a la muerte y al cementerio: la función que huele a muerte y flores podridas, los dientes que le recuerdan a los desconchados del cementerio y el carro que es un gran ataúd lleno de carcoma y gusanillos empolvados. Estas referencias enfatiza la horrible realidad que oculta la fiesta: la fiesta llena de muerte, de muerte de la infancia, de la felicidad.

La fiesta también funciona como contraste con la soledad del personaje infantil. Vemos en estos pasajes que Juan Niño no participa de la fiesta y de la felicidad como los demás niños, esto crea un contraste que potencia aún más su soledad. Otro ejemplo en el que esto sucede es en la fiesta que Juan Padre organizó un día en el patio de la casa.

Y dio orden de que allá abajo, sobre las losas doradas, se sirviera vino sin tasa a todos los jornaleros cuando regresaran del campo. Él

mismo presidiría la fiesta, con su jarro en la mano, desde el balcón, (*Fiesta*, p. 67).

Entre tanto, mientras Juan Padre está en el balcón participando de la fiesta, Juan Niño está encerrado en su cuarto:

Desde la ventana de su cuarto, Juan Niño les miraba y decía: «Cuando trabajen para mí, les dominaré por el silencio y el orden. Yo no seré generoso, porque no es bueno, y racionaré sus vidas», (*Fiesta*, p. 68).

Además de ver cómo se potencia su avaricia, podemos observar cómo está apartado de todos y no participa de la alegría de los demás. Siempre está así, no forma parte del mundo que le ha tocado vivir, no puede ser feliz como los demás. Está solo siempre: en esta situación en que está encerrado en su cuarto mientras los demás están en el patio de fiesta y cuando vio que no podía formar parte de la alegría de los demás niños al ver el carro de gitanos; también está solo cuando va a espiar a su hermano Pablo y a Delia, ajeno a la fiesta de la Artámila Grande.

Esta fiesta que le rodea potencia su soledad, como un contraste radical, como dos polos opuestos que nunca podrán juntarse. Así lo ve también Xiaojie Cai:

La autora describe estos escenarios festivos tratando de transmitir la sensación de una felicidad exagerada, de un sentido falso e irreal, que contrasta con el carácter general de las novelas. Y casi siempre se percibe la imagen solitaria de algunos protagonistas que suponen un vívido contraste con el ambiente festivo. Por medio de la mirada introspectiva e indiferente, el festival colorido palidece, la sombra de la soledad aumenta y todo transmite la sensación de un fuerte choque<sup>30</sup>.

Efectivamente, este contraste es un recurso que funciona extraordinariamente bien para acentuar la soledad del personaje mediante la exageración de la fiesta que le rodea.

---

<sup>30</sup> Cai, Xiaojie, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 227.

## 5. Personajes.

### 5.1. Dingo

Uno de los escasos rasgos físicos que se nos da de este personaje es el de sus pupilas: «Dingo tenía las pupilas separadas, como si anduviera por el mundo con los ojos en las sienes para no ver la vida de frente.» (*Fiesta*, p. 10). Dingo no quiere la realidad que Artámila le impone, no quiere cavar la tierra ni sacar terrones del suelo, él quiere hacer de su vida una fiesta. Como no quiere ver la realidad que tiene delante, tiene «las pupilas separadas», para no aceptarla, para desviarse de ese camino, para subir y escapar de la Artámila.

La fiesta y el carnaval no son posibles en el infierno de Artámila; ya se dice desde el inicio que «era preciso pasar de prisa por Artámila, donde la gente no está para dramas en verso» (*Fiesta*, p. 11). Por eso, de niño, Dingo huye y emplea para ello todo tipo de mentiras, pues esas son sus herramientas y en ellas basa su vida.

Cuando Dingo vuelve a ver a Juan Medinao lo saluda con la traición y la mentira que le permitieron a él escapar de allí, dejando a Juan solo: «Hola, Juan Medinao –dijo el payaso–. Yo soy Dingo, el que te robó las monedas de plata...» (*Fiesta*, p. 23). Y Juan Medinao recuerda entonces, de golpe, toda su infancia, los escasos momentos de alegría que le fueron dados por el mayor mentiroso que conoció jamás, por el que le abandonó en aquel infierno, solo.

Juntos, habían ahorrado y enterrado las monedas al pie del chopo apartado y solitario, al borde de aquel camino que llevaba lejos. Iban a escaparse de la aldea los dos, con sus primaveras verdes, cuando les parecía que no iban a poder soportar más su perra niñez apaleada, (*Fiesta*, p. 24).

Juntos querían escaparse de ese infierno, huir de aquel horrible lugar en que no podían ser niños felices, en que los sueños estaban aplastados por la tierra roja y seca de la Artámila, en que sus espaldas estaban llenas de golpes con cinturón. Cuando volvió a ver a Dingo, Juan recordó entonces la traición:

Claro, tajante, llevaba grabado el paisaje en su retina: aquella mañana ardorosa, cuando descubrió la traición. El alma entera le tembló, sintiéndose atterradoramente niño. En aquella tierra de fuego, demasiado lujo era una sombra. Y allí estaba la sombra del chopo, recta

en el suelo, marcándole la infinita huida del amigo hipócrita, ladrón, viajero mentiroso de la nada. Querían buscar el mar, y se quedó sólo con su sed implacable, junto a la sombra perdida y dura. (...) no encontró ni siquiera una carta, una burlesca carta aunque fuera, que humedeciera su seca desolación, (*Fiesta*, p. 24).

La traición, en realidad, era algo que él ya sabía: «Secretamente, siempre lo creyó un imposible. Pero era tan hermoso oír a Dingo, el mentiroso, hablar de aquel continuo huir, huir, huir...» (*Fiesta*, p. 87). Si ya intuía, en lo más hondo de su ser, que Dingo le traicionaría, ¿qué quería Juan Medinao de él? Su amistad. Un niño que nunca había tenido un amigo, que siempre había estado solo, rechazado incluso por los perros: «A él, ni tan sólo los perros le querían» (*Fiesta*, p. 76); de repente ha encontrado algo que es lo que más se parece a un amigo, al menos por fuera, al menos visto con esa careta.

Porque Dingo siempre llevó caretas, de pequeño fue sólo una, de barro, que se le caía por la noche y que llevaba para poder escapar de allí, para llevar a cabo cualquier plan, ya fueran las actuaciones de Perico o la amistad con Juan Medinao: «Cuando era muy pequeño, Dingo se fabricó una careta de barro, pegándosela al rostro, hasta que el sol la secó y se le cayó a trozos, con la noche», (*Fiesta*, p. 19) o ya fueran diez caretas, de mayor, en un carro pintado a siete colores.

Conque te has guardado tú el dinero –decía Dingo, achicando los ojos. (Ya entonces era teatral. Todos los chiquillos de Artámila vivían fascinados por el efecto de su mímica, por los matices cambiantes de su voz y sus payasadas), (*Fiesta*, p. 74).

Dingo siempre fue un actor, que ejecutaba su papel a la perfección durante el día, para volver a ser un simple niño sin fiesta, por la noche.

Hay un aspecto de la personalidad de Dingo que me gustaría destacar: «Tragado por aquella tierra, desnudo, absolutamente solo. Se le había muerto la fiesta de un golpe.» (*Fiesta*, p. 17). Al principio de la novela se nos han dado indicios de que Dingo sería feliz estando solo, porque tiene diez caretas, diez mentiras que le acompañan en su recorrido de la vida.

Sus pantomimas con diez personajes representados por un solo farsante. Él, un hombre solo, con diez caretas diferentes, diez voces y diez razones diferentes. (...) Dingo sabía muy bien que se le irían

muriendo sus míseros compañeros, tal vez uno a uno, junto a las cunetas o contra los postes de la luz, por el camino. Ese día, él y sus diez fantasmas irían solos por el mundo, ganándose el pan y el inapreciable vino. Qué día ese en que solo, con su baúl repleto de cintas doradas que robó en las sacristías pueblerinas, iría camino adelante con sus diez voces y sus diez razones para vivir, (*Fiesta*, p. 12).

Es importantísima la presencia del adjetivo «solo» en este fragmento, que no parece estar acompañado de la connotación de soledad. Para Dingo la compañía de sus tres perros sabios o de su hermano mudo que toca el tambor no significa mucho; su muerte le resultaría, seguramente, indiferente. Para Dingo, la expresión ‘ser querido’ probablemente no signifique nada, él es su único ser querido, no le hace falta nadie más. A Dingo lo acompañan sus mentiras, como siempre le han acompañado a lo largo de toda su vida. Es cuando Artámila se lo traga, cuando lo hunde en su barro rojo y lo atrapa de nuevo en su infierno, cuando Dingo vuelve a sentir la soledad que sienten los que viven en ella, la soledad que sintió de niño.

## ***5.2. Juan Medinao***

Juan Medinao se nos presenta como heredero de los dueños de la Baja Artámila: «Desde que tuvo uso de razón, se notó dueño y amo de algo que no había ganado.» (*Fiesta*, p. 20). Esta herencia pesará en él como una carga inmensa que tendrá que llevar durante toda su vida. Deberá llevarla con su cuerpo raquítico y débil, y con su enorme cabeza desproporcionada. Juan Medinao llevará esta carga solo, sin ninguna mano amiga, a lo largo de toda su vida. La soledad, la fe inamovible y enferma, la vida que no disfruta llena de pecados y la muerte que espera y desea son las características que priman en Juan Medinao. Gonzalo Sobejano nos ofrece, en pocas líneas, las singularidades de este personaje:

Juan Medinao, encadenado a creencias tradicionales, sometido a la humillación de su deformidad corporal y al tormento de su alma resentida, hombre injusto, amargado y vacío que no halla valor para suicidarse<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa española, 1975, p. 468-469.

De este personaje se nos da un rasgo muy importante que se repite a lo largo de toda la obra: el tener la cabeza desproporcionadamente grande y el cuerpo escuálido y esquelético. Además, siempre está sucio, lleno de mocos y de baba.

Tenía una cabeza muy grande, desproporcionada. Parecía, al mirarle, que hubiera de tambalearse sobre los hombros. En cambio, su cuerpo era casi raquíto, con el pecho hundido y las piernas torcidas.

No le dijo que era zambo, ni cabezota, ni baboso.

Él, por el contrario, siempre aparecía débil y sucio, con la nariz llena de mocos, (*Fiesta*, pp. 23, 76 y 72 respectivamente).

Esta apariencia física le hace desagradable a los ojos de los demás, que se apartan de él dejándolo solo siempre. «A él, ni tan sólo los perros le querían. Ni siquiera tenía un gato rubio que se le subiera al hombro, como Dingo, el del bosque.» (*Fiesta*, p. 76) Su apariencia provoca rechazo en la sociedad, que lo trata como si fuera una anomalía, una suerte de prodigio humano, una existencia desagradable y fea.

En aquel tiempo no tuvo ningún amigo, igual que en la aldea. También allí él era distinto a todos, y hubo de perdonar las mismas burlas que a los hijos de los campesinos. Era torpe, lento, sin gracia. No se ganaba el afecto de los maestros ni el de los muchachos. En el recreo, se sentaba solitario en un banco y veía jugar a los demás, sin amargura ni alegría. En realidad, se sabía tan diferente, tan distante, que ya ni siquiera las bromas a propósito de su cabeza lograban afectarle. (...) Durante las vacaciones del verano, iba a la Artámila. Pero permanecía también recluido en la casa, (*Fiesta*, p. 61-62).

Esta situación podría resultar similar a la que vive el idiota en la obra *Divinas palabras*<sup>32</sup> de Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán. Él también tiene la cabeza enorme y un cuerpo enano que no la soporta y es tratado como mercancía para exhibir en las ferias, no recibiendo él cariño ni compañía de nadie, estando siempre solo en el carro.

PEDRO GAILO pone su ojo bizco sobre el enano, que con expresión lela mueve la enorme cabezota.

---

<sup>32</sup> Valle-Inclán, Ramón M<sup>a</sup> del, *Divinas palabras*, Madrid, Espasa, 2011, ed. Gonzalo Sobejano.

EL IDIOTA, balanceando la cabeza enorme sobre la almohada de paja, da su grito en la humedad del cementerio.

EL IDIOTA, los ojos vueltos y la lengua muerta entre los labios negruzcos, respiraba con ahogado ronquido. La enorme cabeza, lívida, greñuda, viscosa, rodaba en el hoyo como una cabeza cortada.

La enorme cabeza del IDIOTA destaca sobre una almohada blanca, coronada de camelias la frente de cera. Y el cuerpo rígido dibuja su desmedrado perfil bajo el percal de la mortaja azul con esterillas doradas<sup>33</sup>.

En estos fragmentos se aprecia que la descripción física es la misma en cuanto a la cabeza enorme y el cuerpo raquítico de ambos prodigios, tratados como tal en ambas obras, en una de ellas exhibiéndolo en ferias y en otra excluyéndolo del amor y de la sociedad. En este sentido, creo que la deformidad del IDIOTA podría ayudar a explicar la de Juan Medinao, pues es muy similar, siéndolo también las consecuencias: ambos son excluidos y rechazados por la sociedad.

Otro aspecto de suma importancia en este personaje, a lo largo de toda su vida, es la religión. La traición de Dingo fue con monedas de plata, y en un momento Juan recuerda lo siguiente: «Monedas de plata. Juan Medinao no recordaba si eran treinta como el precio de Cristo, o más de cuarenta como sus años.» (*Fiesta*, p. 25).

Podríamos ver aquí una similitud entre Judas y Jesús y Dingo y Juan, y encajaría con el concepto de religión con el que vive Juan Medinao. La religión es un asunto de suma importancia para él y marca y dirige toda su vida. Él intenta ser un santo, un ángel en la tierra; pero no lo consigue porque está lleno de ira, de odio, de un amor enfermo hacia los demás. Este odio también infecta a su religión y a su Dios, su concepto de ambos está visto a través de un cristal de odio rojo, por lo tanto es un Dios falso, fabricado por él mismo y para sí mismo. Tal y como dice José Mas, «El Dios creado por Juan es un ser absurdo, hecho de pasividad y de intolerancia»<sup>34</sup>.

Había aparecido a los ojos de su gente como sin cuerpo. No fue en busca de ninguna de sus mujeres, ni se emborrachó. Hacía ocho kilómetros cada domingo hasta la Parroquia, para oír misa. No podía

---

<sup>33</sup> Valle-Inclán, Ramón M<sup>a</sup> del, *op. cit.*, pp. 53, 74, 106 y 129 respectivamente.

<sup>34</sup> Mas, José, «Introducción», *Fiesta al Noroeste*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 54.

soportar que los jornaleros le descubrieran hombre, cercano, terreno. Y se mantenía distante, solo. Vivía como novicio de una religión que iba hacia sí mismo, (*Fiesta*, p. 96).

Como vemos en este fragmento, la religión para él es una forma de evadir la realidad que tiene que soportar diariamente ante sí. Es su forma de escapar, tal como Dingo huyó. Este dirige los ojos hacia las sienas para no ver lo que tiene delante, Juan Medinao mira hacia arriba y pide a Dios que lo haga santo. Como avaro que es, Juan Medinao ahorra todo lo que puede, y también quiere ahorrarse sus años, de manera que le pide a Dios que le ahorre también «la pena de vivir»:

Le pidió entonces a Dios que le ahorrara la espera. Le pidió poder dejar su cuerpo inútil en la tierra, muy dentro de la tierra, con todos sus gusanos y hormigas y sus flores. Pidió a Dios que le ahorrara crecer, ir creciendo, ir dejando espacios vacíos entre las cosas y él. Crecer, ir creciendo en sí mismo, ir quemando años como antorchas... (...) El nieto del usurero quería ahorrarse también la pena de vivir, (*Fiesta*, p. 77).

Juan Medinao no quiere ser un hombre como los demás, quiere elevarse sobre ellos como un santo, quiere elevarse sobre todos sus pecados, sobre los suyos propios también: «Él quería ser Santo, como otros niños quieren ser aviadores o toreros.» (*Fiesta*, p. 63).

Quiere ser perfecto, porque sabe que no lo es y le duele. Pero no sabe, como Pablo sí, que los humanos no somos perfectos y que nuestras imperfecciones junto con nuestras perfecciones son las que nos hacen ser felices, con los pies bien puestos sobre la tierra. Pablo es envidiado por Juan porque, aunque no sea un ser perfecto, es feliz, no tiene sed.

Comparto la opinión de Xiaojie Cai cuando cita a Ángeles Encinar sobre la creación de un nuevo tipo de personaje, el «anti-héroe»<sup>35</sup>, como ella lo llamará. Este se conforma como un personaje dominado por la soledad y la inadaptación a su realidad y este modelo se convertirá en el personaje típico que aparecerá en las novelas de Ana María Matute.

En todas ellas aparece un individuo dominado por la soledad, el abatimiento, el miedo, la enajenación, la impotencia y la desvalorización de la existencia. Se trata de seres con graves problemas

---

<sup>35</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 171.

psicológicos e incluso patológicos que no han podido sobreponerse al entorno histórico-social adverso en que les ha tocado vivir<sup>36</sup>.

Juan Medinao tiene estos rasgos durante toda la novela, siendo un protagonista que puede salir de ese esquema de «anti-héroe» en el que está inscrito. Es un solitario y no puede hacer nada para evitarlo, está dominado por los pecados capitales: la avaricia, la soberbia, como él mismo lo dice en la obra: «Soy un hombre soberbio. La soberbia me envenena, y aunque procuro combatirla y humillar mi corazón, ¡cuántas veces me ha dominado en la vida!» (*Fiesta*, p. 60); «Y soy un miserable avaro. Digno nieto de usurero» (*Fiesta*, p. 67). Juan no puede hacer nada para remediarlo, por más que lo intente, nunca podrá liberarse de esas características, porque son parte de su personalidad y parte de él tanto como lo es su misma existencia.

La característica más destacable de él es su soledad, tanto en su casa como fuera de ella, con su familia, con su padre siempre ausente y su madre que se suicidó cuando él tenía apenas cinco años:

Juan Padre estaba ausente.

Le arrancó el lienzo de la cara, y la vio hinchada, de color morado y sanguinolenta. Se había ahorcado (*Fiesta*, pp. 33 y 52).

También con sus jornaleros:

Había aparecido a los ojos de su gente como sin cuerpo. No fue en busca de ninguna de sus mujeres, ni se emborrachó. [...] No podía soportar que los jornaleros le descubrieran hombre, cercano, terreno. Y se mantenía distante, solo (*Fiesta*, p. 95-96).

Con los niños de la aldea:

Entonces, uno de los niños más crecidos lo advirtió, y con una risa furtiva lo señaló a los demás. A poco, ya brotaba la cancioncilla burlona: «Cabezón, cabezota, pobre cabezón...» Los de la era ocultaban apenas su risa y fingían no darse cuenta (*Fiesta*, p. 65).

Con los del colegio al que fue:

---

<sup>36</sup> Encinar, Ángeles, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Pliegos, 1990, pp. 13-14 [tomado de Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 171].

En aquel tiempo no tuvo ningún amigo, igual que en la aldea. También allí él era distinto a todos, y hubo de perdonar las mismas burlas que a los hijos de los campesinos. [...] No se ganaba el afecto de los maestros ni el de los muchachos. En el recreo, se sentaba solitario en un banco y veía jugar a los demás, sin amargura ni alegría. [...] Él era una criatura especial, que rezaba a Dios para que lo apartara pronto de los hombres, con los que no le unía ningún lazo (*Fiesta*, p. 61-62).

Con Dingo, su único compañero:

Se quedó Juan Medinao sin el único muchacho que no se burló nunca de su cabezota ni le echó en cara, con puñados de barro, el hambre de sus hermanos. Cuando apenas tenía doce años y todo le era hostil, desde el padre a la tierra, le traicionó también Dingo [...] (*Fiesta*, p. 25).

Como podemos apreciar en estos fragmentos, Juan Medinao, aunque esté acompañado, siempre está solo.

### **5.3. Pablo Zácara**

Pablo Zácara se presenta como el personaje antitético de Juan Medinao, un personaje «sereno, sencillo, enérgico, desconocedor de la muerte, enamorado de la vida hasta el punto de no necesitar la fe en un Dios consolador»<sup>37</sup>. La primera vez que se nos presenta a Pablo es con su nacimiento a través de los ojos del hermano. Juan tiene envidia a su hermano desde ese mismo momento, cuando piensa que tiene por hermano a un hombre fuerte, al que amaba y odiaba a la vez.

Juan Niño se abandonó plenamente al suelo, y lenta, sensualmente, le nació el odio y el amor al hermano. «Acaso sea hermoso y fuerte», decía algún ángel a su oído. [...] Puerilmente, creía tener un hermano hombre, no una criatura débil y rojiza como cualquier recién nacido (*Fiesta*, p. 47-48).

En este fragmento, podemos intuir cómo empieza a construirse también la relación con cierto toque homosexual de Juan hacia Pablo, pues el odio y el amor le nacieron «sensualmente». Esta relación irá desarrollándose más adelante y será más fuerte con el tiempo, pero será siempre un amor unilateral.

---

<sup>37</sup> Sobejano, Gonzalo, *op. cit.*, p. 469.

La siguiente vez que Pablo aparece lo hace siendo un niño, de nuevo a través de los ojos de Juan y obtenemos su descripción física: «El niño era alto para su edad, fuerte, con mechones de pelo negro y brillante, cayéndole sobre los ojos. Sus dientecillos, muy blancos y afilados, brillaban. Tenía mucho de lobezno.» (*Fiesta*, p. 66). Pablo se nos presenta como un niño fuerte, alto, con pelo y dientes brillantes, todo lo contrario que Juan, que siempre aparece sucio, es débil y tiene la cabeza demasiado grande. Otro ejemplo de esto es el momento en que Pablo va a ahogar a la cría en el río:

Hacía frío ya, se acercaba el invierno, pero Pablo Zácara sólo llevaba una camisa rota y un pantalón azul. No parecía tener frío, sin embargo. [...] Él, en cambio, estaba temblando dentro de su chaqueta de cuero, (*Fiesta*, p. 71-72).

Volvemos a ver que la diferencia física entre ambos personajes es muy notable, siendo Pablo mucho más fuerte y resistente que Juan a pesar de tener cinco años menos que él.

Cuando Pablo se hace hombre, Juan se da cuenta de pronto y lo ve llegar «sobre un carro de paja, con todo el incendio del sol» (*Fiesta*, p. 94). Siempre vemos a Pablo a través de la mirada de Juan y el filtro que nos ofrece para él es luminoso y distante. Pablo aparece siempre como alguien lejano, inalcanzable para Juan, limpio y puro, luminoso y radiante en todo momento.

Pablo Zácara se comporta con decisión y determinación, es consciente de sus límites y de lo que quiere, y va a por ello sin vacilar, como cuando le organiza la primera huelga a su hermano:

Pablo Zácara se había hecho hombre, simple, rotundo. No necesitaba escuela, ni religión, ni amor, ni comprensión, para avanzar. Ahora se le venía directo, se le venía a Juan Medinao hacia el corazón, hacia la frente, como una bala ineludible. Pablo Zácara se adelantó sobre las losas doradas del patio. Tras él, los tres capataces se hacían niebla parda y cobarde, (*Fiesta*, p. 99).

Según Xiaojie Cai, se comporta como los héroes tradicionales, igual que Juan encarna el personaje del anti-héroe:

Pablo Zácara, el Abel en *Fiesta al Noroeste*, puede considerarse como uno de los héroes tradicionales. Janet Winecoff afirma que se trata de una de las pocas figuras matutianas que tienen capacidad de

lograr la felicidad. Está seguro de sus convicciones y capacidades, y se muestra firme a la hora de llevar a cabo lo que espera<sup>38</sup>.

Comparto la opinión de Xiaojie Cai porque creo que se ajusta a la interpretación que estoy haciendo de la obra. Si considerábamos que Juan era el anti-héroe y estamos comprobando que Pablo es el contraste con Juan, lo lógico sería pensar que Pablo sería el héroe. Sin embargo, este héroe llamado Pablo comparte una característica con Juan, aunque con matices diferentes: la de no ser como el resto de los hombres. Mientras en el caso de Juan su diferencia con el resto de los hombres era física y psicológicamente negativa, que lo apartan de su entorno social; Pablo se diferencia en el lado completamente positivo, siendo fuerte, firme, seguro y rodeado de los demás sin hacer el mínimo esfuerzo por obtener su cariño.

Las facciones de Pablo recordaban las de Salomé. Pero había algo en su menuda persona, en su modo de pisar el suelo, que hacía pensar: «No se parece a nadie». Su andar era firme e iba a menudo con las manos en los bolsillos, sin demasiada prisa, como un hombrecito. Era de esos niños que, siendo ellos mismos indiferentes al afecto ajeno, se ganan la simpatía de los hombres y las mujeres. Sin poner nada de su parte, ni tan sólo una sonrisa. Entre las campesinas que trabajaban con Salomé, la figurita del pequeño Zácara se movía en una aureola de áspero amor, de benevolencia hacia sus travesuras, (*Fiesta*, p. 69).

Esta diferenciación de Pablo respecto a los demás se hace también en un sentido divino a veces:

«Acaso sea hermoso y fuerte», decía algún ángel a su oído.

«No se parece a nadie. No se parece a nadie. Es como un ángel», le decían voces al oído, (*Fiesta*, pp. 47 y 104).

Esta mirada casi divina aparece desde el punto de vista de Juan Medinao y está marcado por la envidia y casi el terror de tener que compartir a Dios con su hermano. «el supuesto de que el pequeño Zácara pudiera compartir a Dios con él. Esta idea se hacía insoportable, horrible» (*Fiesta*, p. 64). Juan ve en su hermano la perfección, la felicidad y la luz que él siempre anhela y que trata de conseguir por todos los medios, ya sea atrapando a su hermano o a la novia de él, manteniendo relaciones con su madre o

---

<sup>38</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 190.

consiguiendo luz eléctrica para alejar la oscuridad de todos los rincones de su casa, como si así la alejara también de su alma, como si con esa luz eléctrica pudiera imitar el brillo radiante de sol que tiene su hermano.

El punto de vista de Juan Medinao es, entonces, distante y admirativo de Pablo, mirándolo con ojos envidiosos de su luz:

Mientras Pablo nos es presentado desde fuera, a una conveniente distancia admirativa, la autora, atraída por el halo del dolor, bucea en el atormentado espíritu de Medinao<sup>39</sup>.

Utilizando las sensaciones visuales y olfativas, al referirse a “Abel”, la autora suele crear el ambiente que le rodea como brillante y casi divino. [...] Lo brillante y la luz producen una sensación sagrada que simboliza la bondad de Abel, y a la vez también crean una distancia psicológica entre el protagonista descrito y el lector, que es, sin temor a equivocarnos, como la distancia entre la figura divina y el ser humano ordinario. El “héroe” Abel se convierte así en una figura valiosa, pero lejana e inalcanzable, difícil de percibir [...]<sup>40</sup>.

Pablo se presenta como un ser feliz, fuerte, limpio, decidido, hermoso, luminoso y divino; todas estas características se le atribuyen desde la lejanía inalcanzable de la perspectiva de Juan, el ser imperfecto, infeliz, solitario, sucio y oscuro, que por más que trate de luchar contra su sino, le es imposible sobreponerse a él. Así, lo que es fácil y sencillo en Pablo se torna en difícil y complejo en Juan, como se aprecia en que tiene la compañía de los demás sin pretenderla frente a la soledad sin poder escapar de ella. Se configuran así estos personajes uno como el contrario del otro, creando un contraste tan fuerte como el blanco y el negro, la luz y la oscuridad; tal y como dice José Mas, «la autora concibe a Pablo como reverso exacto de Juan: todo lo que en este era oscuro e imperfecto, se vuelve claro y perfecto en aquél»<sup>41</sup>.

Los dos hermanos son uno el contraste del otro: mientras Juan siempre aparece sucio y lleno de mocos aunque esté en la casa, Pablo, a pesar de estar siempre en el campo, siempre aparece limpio. Juan es un ser desagradable a los demás y solitario y Pablo es «de esos niños que, siendo ellos mismos indiferentes al afecto ajeno, se ganan la simpatía

---

<sup>39</sup> Mas, José, «Introducción», *op. cit.*, p. 57.

<sup>40</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 191.

<sup>41</sup> Mas, José, «Introducción», *op. cit.*, p. 57.

de los hombres y las mujeres. Sin poner nada de su parte, ni tan sólo una sonrisa.» (*Fiesta*, p. 69). Juan está atado a una religión enferma mientras Pablo está liberado de todo peso religioso. Juan es heredero de una tierra y un poder que no ha ganado y Pablo ha nacido en la más mísera existencia, sin propiedades y debiendo trabajar para otro. Juan no tiene ningún objetivo en la vida, ningún fin, en palabras de Pablo: «No haces nada. No tienes ningún cometido en la vida, ni siquiera levantar paredes de casas.», mientras que Pablo tiene un sueño: construir casas, y dirige todos sus esfuerzos a conseguirlo: «No he nacido para destripar terrones: a mí, lo que me hubiera gustado es hacer casas. Desde pequeño, pienso en eso, y como no he podido estudiar seré albañil» (*Fiesta*, p. 108).

#### **5.4. Delia Corvo y Salomé**

Delia Corvo es el personaje que entra en acción una vez Juan Medinao ha fracasado en su intento de hacer volver a su hermano después de la huelga y busca desesperadamente una forma de hacerle quedarse, pues está tratando de encontrar la manera de irse de allí. Juan Medinao va cada noche a la barraca de los Zácaros intentando conseguir información, algo que le permita amarrar de nuevo a su hermano, lo reconoce como tal y quiere compartir su herencia. «Quiero que todo el mundo sepa que es mi hermano. Quiero tenerle a mi lado, en mi casa, y partir mi herencia con él. Salomé, dime cómo puedo hacer volver a tu hijo» (*Fiesta*, p. 111). Una noche, Rosa le dio la clave para hacerle volver:

Pablo anda enamorado desde niño de una de los Corvos. Yo le conozco bien, y sé que no se irá a la ciudad sin llevarla con él, porque la chica le quiere. Y Pablo nunca va contra esas cosas. A veces la veo a ella cómo coge el sendero de la Artámila Central, y podría jurar que él hace lo mismo para encontrarla por el camino (*Fiesta*, p. 112-113).

Este es el momento en el que entra en escena Delia Corvo, aunque todavía no sabemos su nombre.

Los Corvo eran hijos de aquel viejo pastor que no debía nada a los Juanes. Ninguno de ellos trabajaba para Juan Medinao, y eran de las escasas familias independientes de la Baja Artámila (*Fiesta*, p. 113).

Obsesionado, Juan acaba de encontrar la baza que usará para que su hermano tenga que quedarse a su lado. Primero, tiene que encontrar a la muchacha y esa misma tarde la

ve, camino de las fiestas de Artámila Central, «rubia y delgada, con un vestido verde» (*Fiesta*, p. 114). Pero lo que llama la atención es lo que viene a continuación de verla.

Ella tenía a Pablo. Ella conocía la presión de su cuerpo, la sal de sus dientes y su vello empapado. Tal vez llevaría todavía en la piel el olor de Pablo Zácara. Tendrían recuerdos en común y ambos amarían la vida por igual. Él le habría contagiado su apego a la tierra, su felicidad de objetos concretos y palpables. Para ella tampoco existirían la muerte ni Dios. Vivían, pues, al ciego entender de Juan, sin vértigo, limpios y jóvenes, (*Fiesta*, p. 114).

Esta impresión que la chica le produce a Juan va más allá de un simple cariño, habla de la «presión de su cuerpo», de la «sal de sus dientes», de su «vello empapado», de llevar en la piel «el olor de Pablo Zácara». Es una descripción de aspectos muy sensuales y corporales, de aspectos de dos parejas que se besan: «la sal de sus dientes», que mantienen relaciones: «vello empapado», «en la piel el olor de Pablo Zácara». Creo que se podría interpretar que él tiene envidia de ella, porque ella *tiene* a Pablo Zácara y él no. Y Juan desea tenerlo más que nada en el mundo, Juan desea vivir como ellos, felices en la tierra, sin Dios ni muerte que los acechen, «sin vértigo».

Los persigue y los ve en la fiesta, pero ellos están como apartados de ella. Son diferentes de los demás, «no participaban en la fiesta de los otros, iban hacia el campo» (*Fiesta*, p. 118). Ellos son de la tierra y son felices en ella, no necesitan nada más. Juan, sin embargo, vive como un preso de su propia vida y su propia religión, encerrado en sí mismo y torturado por sí mismo, torturado también por ver la felicidad ajena, el amor en los ojos de los otros que él jamás podrá conseguir. Juan está como loco, dispuesto a hacer lo que sea para conseguir que su hermano se quede. Busca a la chica y la ve:

Entre los mimbres encontró a la chica de Pablo Zácara. Estaba lavando, con las manos tiritando en el agua. Tenía los ojos un poco juntos, de color azul muy fuerte. Su cabello brillaba pálidamente bajo el sol alto de la mañana. Le pareció demasiado flaca, aunque tuviera los hombros redondos y en la garganta como encerrada una paloma. Se notaba que no iba a quemarse al campo de Juan Medinao, como otras muchachas, y que sólo se ocupaba en faenas domésticas. La noche anterior estuvo ella con él. Con Pablo Zácara, tragándose su respiración, su olor a trigo, (*Fiesta*, p. 118-119).

Se nos ofrece ahora una descripción de la chica, en la que se nota que no es como las demás de la aldea. Físicamente, no se ha referido anteriormente en la novela a una mujer de ojos azules, ni rubia, que tenga «en la garganta como encerrada una paloma». Pero lo que más me llama la atención es que de nuevo, vuelve a referirse a los encuentros entre la pareja: «la noche anterior estuvo ella con él. Con Pablo Zúcaro». Delia se difumina ante los ojos de Juan, a pesar de tenerla delante. Ella es sólo una conexión más con su hermano, quien gana cada vez más fuerza. Está dispuesto a lo que sea con tal de hacerle volver, «Cualquier cosa le parecía sensata, con tal de acabar con aquella ausencia. Cualquier cosa antes que renunciar al hermano, porque la separación le volvía loco» (*Fiesta*, p. 120).

Juan la llamó y ella «echó a correr, como una espantada corza joven, torpe y tierna» (*Fiesta*, p. 119). La persigue hasta su casa pero no puede alcanzarla, Delia se ha encerrado en ella, cerrando puertas y ventanas. Pero Juan vuelve y le propone matrimonio, delante de toda su familia. Ella le rechaza y huye de nuevo. Juan entrega los regalos que le ha traído a la familia y dice «Vivirá en la Casa Grande y tendrá todo lo que necesite. No trabajará ni en la casa ni en el campo. Que lo piense esta noche, y mañana, a esta hora, volveré» (*Fiesta*, p. 121).

Al día siguiente Pablo vuelve y de nuevo aparece Delia, cuyos ojos «estaban rojos» (*Fiesta*, p. 121). La familia está conforme con el casamiento, «Tan sólo si hubiera vivido el abuelo Corvo hubiera protestado. Pero estaba ya entre la tierra del Noroeste» (*Fiesta*, p. 121). Delia se resiste de nuevo al matrimonio, ella no lo ama, y él no la ama a ella: «le pareció estúpida, tierna y deslavazada como la fruta de primavera» (*Fiesta*, p. 121). Huye de nuevo:

Volvía a tomar el gesto huidizo de las corzas y quiso escapar por la puerta hacia el campo. Pero la madre la cogió por la muñeca. La chica empezó a forcejear y la madre le dio una bofetada. Delia empezó a llorar».

«Él la quiere y vendrá en su busca. La llevaré a mi casa, y así, de este modo, él vendrá a mi casa también.» Se inclinó para besarla, y entonces se le llenó la boca con toda la sal, con todo el aroma del hermano. La boca de Pablo había besado también aquellos labios y estaban todavía mojados con la noche de él. Una ola de sangre le cegó,

y mordió furiosamente hasta oír la gemir. Luego la apartó lejos y salió de la casa», (*Fiesta*, p. 121 y 122 respectivamente).

Cuando la besa es como si besara a Pablo. La ira de no tenerlo lo ciega, lo llena de rabia y necesita morderla para desahogarse, porque ella lo tiene y él no. Se casan y Juan manda a Salomé a buscar a Pablo con la noticia, con la esperanza de que él vuelva, doblegado, a por ella. Entonces llega Salomé con la noticia:

Si ella se ha casado con él, yo no debo mezclarme en su vida. Ella lo ha hecho, luego es su conveniencia. Si hubiera ocurrido al revés, si fuese yo el primero en haberla dejado, no querría verla persiguiéndome como un perro. Todo está bien así. Ahora no necesito tardar más en marcharme a la ciudad, porque, para irme yo solo, puedo hacerlo con las manos en los bolsillos, (*Fiesta*, p. 124).

Juan ha usado a Delia, se ha casado con ella con el único fin de que Pablo se quedase, aunque fuera por ella, y Pablo se marcha. Delia es una «figurita delgada y negra que, en el centro de su habitación se había quedado sola, con su sombra alargada hacia la puerta», como un chopo. Como los chopos que son los hombres, llenos de soledad. Delia, una de las pocas que no sentía el azote de la soledad, porque tenía a Pablo, ahora se encuentra atada a un hombre que no ama y que no la ama. Ana María Matute ve en Delia cómo «su mansedumbre de animal doméstico» la hace aceptar «con fatalismo lo que imagina destino, sin apercibirse de que sólo es instrumento entre las manos del más poderoso»<sup>42</sup>.

Juan comprende entonces que «aunque lo hubiera tenido a su lado [...] estaría siempre de él [...]. Él era un hombre condenado al vacío, a la ausencia.» (*Fiesta*, p. 125). Sale corriendo de su casa, gritando, como un loco y llega a la viña que plantó su padre en un tiempo lejano. Escucha a los caballos bajar la montaña, como un temblor desesperado que le llega al alma. Y entonces ve a Salomé. Salomé es un personaje que apenas destaca en la obra, pero me parece de gran importancia lo que ocurre a continuación con ella. Juan siempre ha visto que ella se parecía a Pablo, su hijo:

Entonces se dio cuenta de que el corazón le golpeaba fuerte, porque Salomé se parecía a su hijo. Tenía su nariz corta, sus labios morenos.

---

<sup>42</sup> Matute, Ana María, «Prólogo al volumen», *op. cit.*, p. 23.

Pablo le miró entonces, y Juan vio de lleno sus ojos. Tenía pupilas grandes, esféricas y transparentes, como granos de uva negra. La luz se volvía ardiente vino, allí dentro.

Así, con las pestañas velándole los ojos, se parecía a Pablo. También las aletas de su nariz temblaban en una vibración sutil. Los labios duros, la piel como frotada con jugo de nueces. Los dientes de cuchillo. ¡Si no levantase los párpados, si uno pudiera creerlos llenos de su vino, de su imposible vino rojinegro! ¡Estaba tan cerca, con los mechones de pelo brillante y retorcido cosquilleándole las mejillas! (*Fiesta*, pp. 103, 72, y 126 respectivamente).

Como se parece a él, Juan le da a Salomé, en ese momento en que ya lo ha perdido todo, una importancia y una presencia mayor de la que ha tenido en toda la obra. Es en ese momento cuando Juan mantiene relaciones sexuales con ella como un consuelo desesperado, porque se parece a su hijo:

Mordió su cuello, su barbilla redonda, aferrándose desesperadamente a razones vacías. Una aroma a manzanas y trigo huía, huía, taladrado de ausencia, de imposible. La tumbó en las hojas amarillas, cubiertas de viscosidad, respirando como un león, (*Fiesta*, p. 126).

Es evidente el aspecto homosexual que tiene el amor-odio de Juan hacia Pablo, como he intentado demostrar y como la misma autora corrobora:

No fue caprichoso, ni creo que gratuito, el aspecto indudablemente homosexual e incestuoso de las relaciones Juan Medinao-Pablo Zácaro. No es con su hermano Pablo, sino con una parte de sí mismo, con quien Juan se hallaba en conflicto. Ve en Pablo su propia naturaleza –la que hubiera querido ser–, desgarrada, “como rama que intenta desgajarse del podrido tronco en que nació”. Su amor tiene un punto de antropofagia: desea devorar a Pablo, devolverlo a sí mismo<sup>43</sup>.

En efecto, Juan Medinao está en conflicto consigo mismo, no con su hermano. Es a sí mismo a quien odia, a su falsa máscara de felicidad y paz; en su vida no habrá paz ni amor, en su vida habrá soledad y vacío, inevitablemente. No puede más que envidiar profundamente la felicidad ajena y tratar de hacerla suya, aunque acabe destrozándola.

---

<sup>43</sup> Matute, Ana María, «Prólogo al volumen», *op. cit.*, p. 22.

Juan Medinao ama a Pablo Zácara porque es como a él le gustaría ser, porque tiene la fuerza que le gustaría tener, porque tiene el amor, la felicidad, la determinación. Como dice Gonzalo Sobejano:

La seguridad vital de Pablo es un continuo insulto a la mísera flaqueza de Juan, y este se venga por todos los medios: le aleja de los campesinos [...], le arrebató la novia y, en fin, llega hasta abusar del cuerpo, ya decrepito y siempre servil, de Salomé, la madre de Pablo<sup>44</sup>.

Es el anti-héroe que tiene envidia del héroe, el Caín que siente envidia de Abel. Y entretanto, Delia Corvo, que es parte de esa felicidad de Pablo, acaba destrozada, sumida también en la soledad oscura de Juan, creyendo que no tiene otra opción, que no puede escapar, doblegada a las órdenes de los poderosos y sin que se escuche para nada su voz. Es esa corza destrozada por el león, devorada. Es esa víctima que nada puede hacer porque no cree que pueda hacer nada. Son sus propias limitaciones las que le impiden avanzar y mantener la felicidad que tenía, acabando, de esta manera, como un chopo más.

En resumen, vemos a estos dos personajes femeninos rodeados siempre por la figura de los dos hermanos. Delia Corvo es una baza para conseguir que Pablo se quede y es usada hasta destrozarla, Salomé es el desahogo de Juan por no conseguirlo y la persona que se parece a su hermano. Así, ambos personajes pierden entereza y se difuminan, siendo ambos recuerdo y reflejo, respectivamente, de Pablo Zácara.

## 6. Orden social y orden natural

El primer aspecto que quiero tratar dentro de este apartado es el tema del cainismo en la obra de Ana María Matute, un tema con gran presencia en su producción: «En el caso de Ana María Matute, [...] el amor-odio entre hermanos es uno de los temas más importantes de su larga trayectoria literaria»<sup>45</sup>. Por supuesto, el cainismo también está presente en *Fiesta al Noroeste*. Juan Medinao, en su profunda e intensa soledad, ama y odia al hermano al mismo tiempo. El hermano es el río de agua fresca y él es la llanura reseca bajo el sol, el hermano es la sal de la vida y Juan come sin sal. El nacimiento del hermano supuso para él la posibilidad de eliminar su soledad, pero pronto se da cuenta de

---

<sup>44</sup> Sobejano, Gonzalo, *op. cit.*, p. 469.

<sup>45</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 173.

que no es posible «Un hijo de Juan Padre y Salomé sería como un río atravesando resacas llanuras bajo un gran sol» (*Fiesta*, p. 44), él está condenado a estar solo siempre: «Él era un hombre condenado al vacío, a la ausencia» (*Fiesta*, p. 125).

Juan se resiste a esa soledad que le ha sido impuesta, a esa soledad en su casa, en su sociedad, y está dispuesto a lo que sea para beber de ese río de agua viva que es Pablo. Juan tiene sed, su sed es de amor, de alegría, de compañía; por eso Juan quiere *beberse* a su hermano.

Tenía que obligarle a volver y enterrarle a su lado, dentro de la casa granate, para beberle toda su fría pureza. Cercarle la vida con sus paredes y su sed de hombre que sólo encuentra agua envenenada. El hermano y él debían formar uno solo. Eran realmente un solo hombre y la separación se hacía dolorosa, tan cruel como cuando el alma abandona el cuerpo. Tenía que ganarle, tenía que apresarle y no dejarle marchar. No podía quedarse así, incompleto, partido, (*Fiesta*, p. 113).

Juan quiere dominar a su hermano, hacerlo suyo porque él no está completo, le falta el hermano a su lado para «enterrarle a su lado» y así poder ser un hombre entero.

Se puede entender que las personalidades contrapuestas de los dos hermanos que aparecen en la novela constituyen las manifestaciones de las dos caras de la naturaleza humana. La cara feliz, tranquila y firme, en contraste con la faz oscura, torturada e inquieta. La idea de conquistar al otro implica el fuerte deseo de cumplir algo que le falta en la vida a este. [...] Entonces, vencer a Pablo Zúcaro significa el encuentro de la otra parte del propio «yo», que es mejor que el propio, y que sirve para integrar una personalidad completa<sup>46</sup>.

Juan aparece como el polo opuesto negativo de Pablo, siempre tratando de evitar la oscuridad de su vida, la soledad de su vida, la infelicidad de su vida; mientras que Pablo aparece como la imagen contraria, luminosa, positiva, llena de amor y felicidad. Y Pablo no ha hecho nada para ganar esa felicidad que tiene, simplemente forma parte de él; mientras que Juan, por más esfuerzos que haga, nunca podrá conseguir esa felicidad y compañía en su vida:

---

<sup>46</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 179-180.

Caín es la imagen real, imperfecta, que nunca puede llegar al estado ideal por más esfuerzos que haga.

La ira de no poder lograr lo que se desea [...] y la envidia hacia el otro [...] que fácilmente consigue lo que a él le falta, motiva al Caín matutiano a cruzar el límite para llegar a ser el demoníaco, el culpable<sup>47</sup>.

Efectivamente, estamos ante el tema tan recurrido por Ana María Matute de Caín y Abel. El cainismo en esta novela se presenta en la dualidad Juan-Pablo, totalmente opuestos el uno al otro, siendo Juan, en este caso, el Caín que encarna la personalidad de anti-héroe, la soledad, la infelicidad, la oscuridad y sobre todo, la sed de algo más, de completarse. Y esa sed sólo ve que pueda calmarse con Pablo, pero se da cuenta de que ni aunque lo tuviera a su lado, se calmaría.

Pablo no estaba. Pablo había huido: pero ya no importaba, porque aunque lo hubiera tenido a su lado, en su casa, enterrado en vida, comprendía que estaría siempre fuera de él, que siempre estaría fuera de su alma y de su cuerpo, más allá de su sangre y de su espíritu. Él era un hombre condenado al vacío, a la ausencia, (*Fiesta*, p. 125).

Esto es porque, como dice Matute, en su prólogo a su obra completa:

No es con su hermano Pablo, sino con una parte de sí mismo, con quien Juan se hallaba en conflicto. Ve en Pablo su propia naturaleza – la que hubiera querido ser–, desgarrada, “como rama que intenta desgajarse del podrido tronco en que nació”<sup>48</sup>.

Y es que la intención de Matute al escribir esta novela fue la siguiente: «La enfrentación de estas fuerzas –la que se niega a abandonar una presa y la que se rebela a continuar sojuzgada –fue, obviamente, la razón de este libro»<sup>49</sup> Matute ha demostrado en muchos de sus escritos su compromiso social y su actitud de protesta y rebeldía ante las injusticias que sufre el ser humano, expuestas siempre a través de su mundo único y personal.

Escribir es una actitud vital que en Ana María Matute, como miembro del grupo generacional del medio siglo, se vuelve protesta y compromiso con la sociedad. Es un grito de descontento que ya en su

---

<sup>47</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, pp. 180 y 177 respectivamente.

<sup>48</sup> Matute, Ana María, «Prólogo al volumen» *op. cit.*, p. 22.

<sup>49</sup> Matute, Ana María, «Prólogo al volumen» *op. cit.*, p. 23.

infancia le sirvió de refugio ante el horror de los adultos y que después, en plena madurez creadora, se concibe como una labor portadora de función social y como una herramienta de lucha contra la injusticia y la hipocresía<sup>50</sup>.

Esto nos lleva a tratar el tema de la injusticia social en la obra, la injusticia entre el dominador, el cacique y el dominado, el jornalero. Los de la Baja Artámila son «los jornaleros peor pagados de la región» (*Fiesta*, p. 100). A pesar de que Juan Medinao procura que no les falte el sustento, y prueba de ello es que nunca han pasado hambre: «-¿Has pasado hambre alguna vez? –No, nunca he pasado hambre.» (*Fiesta*, p. 100). Sin embargo, los jornaleros no están contentos con su situación, se levantan cada día para trabajar una tierra que no es suya, obedeciendo siempre las órdenes del cacique, todo por haber nacido en una familia en lugar de en otra, por tener un origen social inferior al de otro.

De los que van a solicitar el aumento y organizan la huelga, sólo Pablo va seguro de sí mismo, con paso «tranquilo, pisando suave y firme con sus pies desnudos de salvaje» (*Fiesta*, p. 101). Esto es una muestra más de su condición de héroe, seguro de sus capacidades y decidido a conseguir lo que se propone, en contraposición con los demás, que «no levantaban la cabeza, y tropezaron con la valla al salir del patio» (*Fiesta*, p. 101). Los demás jornaleros son personas acostumbradas a estar subyugadas y sometidas al dominio de un cacique, acostumbradas a no tener libertad y que abandonan rápidamente la huelga y vuelven a someterse al dueño y heredero Juan Medinao. El único que no vuelve es Pablo, que empieza a prepararlo todo para irse a otra tierra donde poder construir casas, cumpliendo así su sueño y liberándose de la opresión del cacique. «Pablo representa la nueva generación que exige la libertad para buscar sus propias metas como medio de su auto-descubrimiento»<sup>51</sup>, es, como dice Matute, la presa que lucha por liberarse, «la que se rebela a continuar sojuzgada»<sup>52</sup>. El dueño tiene la conciencia de: «yo no os necesito a vosotros. Sois vosotros los que me necesitáis a mí» (*Fiesta*, p. 104). Después de decir eso, sus hombres vuelven a sus tierras, a someterse a él, aceptando la relación de dependencia de los jornaleros con el cacique.

---

<sup>50</sup> Galdona Pérez, Rosa Isabel, *op. cit.*, p. 108.

<sup>51</sup> Lancelot Allahar, Willis, *op. cit.*, p. 10.

<sup>52</sup> Matute, Ana María, «Prólogo al volumen» *op. cit.*, p. 23.

Abel era, según ese mito, pastor, y Caín labrador, pero acaso sea más acertado decir que la raza o clase abelita, aquella de que Abel es símbolo, era la campesina, y la cainita era la urbana, la ciudadana, la mirada, pues fue Caín quien, según el relato bíblico, edificó la primera ciudad, la de Henoc. Y en ella, en la mítica y simbólica ciudad de Henoc, empezó a organizarse la masa, a amurallarse, a someterse al mando de un jefe, de un mandón, cacique o déspota<sup>53</sup>.

Así, según Unamuno, los jornaleros pertenecerían a la clase abelita, campesina y dominada y Juan pertenecería a la clase cainita, ciudadana y dominante. Y ¿qué lleva a los abelitas a someterse a Caín? En otras palabras, ¿por qué los jornaleros se someten a Juan Medinao? La respuesta de Unamuno es que:

*Homo homini agnus*: el hombre, un cordero para el hombre. Que no debió haber comenzado la servidumbre y la tiranía, porque uno, el que se sentía tirano, sujetó al otro haciéndole siervo, sino porque este, el que se sentía siervo, débil, se ofreció como víctima al otro, haciéndole tirano<sup>54</sup>.

Es decir, son los jornaleros mismos los que se someten a Juan Medinao. Creo que esta interpretación encaja con la novela, pues ni los jornaleros mismos estaban seguros al iniciar la huelga, ni tampoco se resisten mucho en terminarla. El único que se sale de este esquema es Pablo Zácara. De nuevo, aparece como ser aparte, distinto, que *no se parece a nadie*. Pablo no se entrega al tirano, no se siente siervo, ni débil.

Soy un hombre: nada más y nada menos –dijo–. Quiero tener tiempo para vivir, y que lo tengan también los demás hombres. No he nacido para destripar terrones: a mí, lo que me hubiera gustado es hacer casas. Desde pequeño, pienso en eso, y como no he podido estudiar seré albañil. Sí: eso me gusta mucho, (*Fiesta*, p. 108).

Para Pablo la desigualdad social sólo existe en cuanto que unos trabajan para otros y otros reciben ese trabajo, en cuanto a que unos pueden estudiar y otros no; pero para él mismo no hay desigualdad. Él se siente igual a todos los hombres, no se siente ni más ni menos. Para él ni siquiera hay relaciones familiares. «No sé lo que queréis decir cuando

---

<sup>53</sup> Unamuno, Miguel de, «La ciudad de Henoc» en *Obras completas. VII, Meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid, Escelier, 1969, p. 1093.

<sup>54</sup> Unamuno, Miguel de, *op. cit.*, pp. 1093-1094.

nombráis el padre, el hermano: a todos los hombres los respeto y los quiero del mismo modo» (*Fiesta*, p. 108). Es un abelita que no se siente siervo aunque la sociedad, por su origen, lo haya querido hacer así.

Una vez la huelga fracasa, Pablo se va de la ciudad tiránica de Juan y vive en su cabaña del bosque, en el campo, preparándose para marcharse definitivamente. Se aleja de todo lo cainita, de los abelitas que se sienten siervos, de todo lo que no le hace feliz y marcha lejos, cuando ya nada le ata a esa ciudad, ni siquiera el amor, a conseguir su sueño de construir casas. Marcha libre, porque se siente libre. Y porque se siente libre, es libre.

Así, Matute crea en esta obra un personaje que se sale de la norma, un personaje que de nuevo vemos que *no se parece a nadie*. Es una presa que lucha por escaparse de las garras del predador y que, finalmente, lo consigue.

Respecto al orden natural, me gustaría señalar cómo la naturaleza es más que un marco en Ana María Matute, siendo en ocasiones, incluso, un personaje más de la novela. Como dice Xiaojie Cai:

La naturaleza deja de ser un simple telón de fondo novelesco, y cumple la función de revelar el desarrollo interior de los protagonistas, y participa a veces de manera muy activa, en la estructuración novelesca como parte del desarrollo argumental<sup>55</sup>.

Ya se dice desde el principio de la novela que «Artámila era poco agradecida al trabajo, con su suelo y su cielo hostiles a los hombres» (*Fiesta*, p. 9) y de hecho la novela empieza con lluvia. Con una lluvia que cae fuerte, sin piedad, indiferente a lo que encuentre. Esa lluvia se encuentra el cuerpo machacado del niño que Dingo ha arrollado con su carro de siete colores:

La lluvia seguía resbalando, indiferente. Le pasaba al niño sus hilos brillantes por la frente, las pestañas, los labios cerrados. En aquel instante, Dingo creyó ver reflejadas las nubes dentro de los ojos del niño; los cruzaron y lentas, se alejaron hacia otros países, (*Fiesta*, p. 13-14).

---

<sup>55</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 254.

Así, las nubes reflejadas en los ojos del niño podrían representar su muerte, quedándose en Artámila Baja la lluvia que cae estrepitosa sobre su cuerpo, sobre Dingo. Es una lluvia que lo destroza todo, no puede haber fiesta en la Artámila:

La lluvia seguía azotándolo todo, sin piedad por los colores. Sin piedad por aquella larga pluma verde, aquella hermosa pluma verde que se arrastraba por el barro. La lluvia estropeaba la fiesta de Dingo, lo dejaba todo inservible, empapado, (*Fiesta*, p. 28).

La lluvia también llega a casa del pastor Pedro Cruz y se personifica para llorar también la muerte del niño: «Los cristales parecían llorar» (*Fiesta*, p. 29). En este momento aparece también un pasaje de gran belleza:

Al niño partido, sin pizca de ironía, alguien le había metido una flor en la boca. Debía ser una flor de papel, porque en aquel mes el campo estaba seco. Y así quedaba, con el tallo de alambre entre los labios, ignorante de que le habían ahorrado para siempre la palabra sed, (*Fiesta*, p. 30).

Es una flor de papel porque el campo no tiene flores, una flor muerta, igual que el niño. Por otra parte, el barro actúa como acusador junto al silencio cuando Dingo mata al chico:

Unas salpicaduras de limo le mancharon la barba, como buscando la boca que juraba; y Dingo presintió un tierno y fresco crujir de huesos en las ruedas.

Luego, les cayó el silencio. Era como si una mano ancha y abierta descendiera del cielo para aplastarle definitivamente contra el suelo del que deseaba huir. [...] Todo lo que antes gritara: vientos, ejes, perro, estaba ahora en silencio, agujereándole con cien ojos de hierro afilado, (*Fiesta*, p. 12-13 y 13).

La naturaleza se comporta en esta ocasión como una acusación expresa y directa que señala al asesino del niño inocente e indefenso. Allí queda abandonado Dingo, sin poder escapar ya del fondo de ese valle de desgracia lleno de recuerdos. Queda en el fondo del valle rodeado de montañas que habían crecido «con su descomunal desprecio» (*Fiesta*, p. 17). Se dice expresamente que «habían crecido», como si quisieran elevarse sobre los hombres, sobre Dingo, hacerle sentir en ese momento que estaba atrapado como en el

fondo de un pozo oscuro y desgraciado, sin manera de salir de nuevo a la superficie donde el viento le hablaba a Dingo: «¡Cómo solía hablarle el viento a Dingo, allá arriba en las cumbres! Casi de igual a igual» (*Fiesta*, p. 16). Todas estas personificaciones juegan un papel fundamental para hacernos ver la crudeza del asesinato, el fracaso de la huida de Dingo, su nueva encarcelación, literalmente, en la tierra que odia.

Una de las manifestaciones más importantes de la naturaleza en esta obra de Matute es el chopo. Los chopos se comportan en la obra como reflejo de los mismos hombres: «Los chopos orgullosos, afilándose, verdes. En grupos, y, no obstante, cada uno de ellos respirando su soberbia soledad, como los mismos hombres» (*Fiesta*, p. 10). Aquí son un reflejo personificado de los hombres. Los hombres que, aunque estén en sociedad, no pueden librarse del sentimiento inevitable de la soledad.

Los doce chopos plantados junto a la tapia del Campo del Noroeste «que se habían convertido en una sonrisa negra y hueca, como las púas de un peine» (*Fiesta*, p. 14), podrían ser una irónica bienvenida al cortejo que acompañe a los muertos que se entierran en el cementerio de Artámila Baja. También podrían estar actuando como una malévolas señal del genio maléfico de Artámila hacia Dingo, que «desde aquella mañana en que pisara de nuevo su tierra, estaba haciéndole muecas de maligna bienvenida.» (*Fiesta*, p. 15).

El chopo juega también un papel fundamental en la traición de Dingo a Juan, pues el «chopo solitario que había al borde del sendero» (*Fiesta*, p. 83) es el testigo de la traición. Es el guardián de las monedas de plata que les permitirían escapar de allí «Juntos, habían ahorrado y enterrado las monedas al pie del chopo apartado y solitario, al borde de aquel camino que llevaba lejos» (*Fiesta*, p. 24). Y es también el testigo de la traición: «Y allí estaba la sombra del chopo, recta en el suelo, marcándole infinita la huida del amigo hipócrita, ladrón, viajero mentiroso de la nada» (*Fiesta*, p. 24).

El cielo y los astros también son muy importantes en la obra, por ejemplo con el nacimiento de Juan Medinao. «Yo veía el cielo desde la cama. Lo veía volverse verde, igual que un hombre cuando va a vomitar» (*Fiesta*, p. 33). Como dice José Mas: «Parece como si todo el universo se complaciera en acentuar su hostilidad, para que el personaje se sintiera extraño y no deseado ya desde el primer vagido»<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Mas, José, «Introducción», *op. cit.*, p. 34.

La luna también funciona en ocasiones como un personaje más de la obra, por ejemplo con el suicidio de la madre de Juan. La luna se personifica «Entonces se dio cuenta de cómo le estaban mirando las mujeres, el mozo del establo y la luna. ¡Oh, luna quieta!» (*Fiesta*, p. 51), mira al niño mientras él se acerca a la casa roja que alberga, sin que él lo sepa aún, a la madre muerta. Cuando el niño observa el cadáver de la madre, la descripción de la luna es definitiva en cuanto a hacerla un personaje más: «Madre muerta. Madre muerta. Esas dos palabras le herían con filo de hielo. Qué pálida se puso la luna. No podían sacarle de la habitación, se pegó al suelo ferozmente» (*Fiesta*, p. 53). Como afirma Xiaojie Cai:

El espacio narrativo se localiza en la habitación, donde habitualmente es imposible la presencia de la luna. Por lo tanto, la mención de la imagen lunar y su palidez no supone la observación subjetivada del protagonista, sino que debe ser considerada como la humanización de la luna que participa activamente en el acompañamiento del niño<sup>57</sup>.

En definitiva, el orden natural aparece en *Fiesta al Noroeste* como una parte importante de la narración, no tiene una simple función ornamental, sino que acompaña los sentimientos de los personajes, los expresa o se personifica.

## 7. La infancia

La infancia, para Ana María Matute, es parte indisoluble de su obra literaria, es un tema que está en cada una de sus obras, de una u otra forma y está también, por supuesto, en *Fiesta al Noroeste*. La infancia se presenta en esta obra como una edad inmadura, llena de inocencia y, a veces, también de ingenuidad; una edad verde «Iban a escaparse de la aldea los dos, con sus primaveras verdes, cuando les parecía que no iban a poder soportar más su perra niñez apaleada» (*Fiesta*, p. 24).

Esos niños matutianos de *Fiesta al Noroeste* están enfrentados a un mundo hostil, adulto y maduro, que pudre sus sueños y los maltrata o «apalea» desde la más tierna infancia. En Artámila a los niños les resulta casi imposible ser niños:

---

<sup>57</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 258.

Una niña estaba sentada en un banquillo, bajo un gran montón de heno, toda prendida por el sol. Aún no trabajaba, tendría sólo tres o cuatro años y había tendido sobre sus rodillas el cuerpo rígido de un muñeco. ¡Un juguete era algo tan extraordinario e inaudito en la aldea! (*Fiesta*, p. 48).

«Algo tan extraordinario e inaudito», Artámila es un infierno para la infancia también. Los niños no pueden ser niños y si no trabajan es porque son demasiado pequeños para ello. Pero desde el principio, se los llevan también a la era «Había varios niños en la era, que jugaban con el perro o aventaban con sus pequeños tridentes de madera» (*Fiesta*, p. 65). Juegan a que trabajan y así, empiezan ya a trabajar. Y en cuanto pueden trabajar, se les obliga a ello a través de golpes:

Dingo, echado boca abajo sobre las hojas muertas, con la cara escondida entre los brazos, temblaba levemente, pero no se quejaba. Los golpes le habían rasgado la camisa.

- Siempre lo hace –dijo al cabo de un rato–. Quiere que trabaje... (*Fiesta*, p. 80).

La infancia maltratada, la infancia destruida, niños obligados a ser hombres demasiado pronto, obligados a trabajar, siendo golpeados. Ella misma dice en una de sus entrevistas:

Pero lo que es una injusticia terrible es que los niños tengan que trabajar, peor aún el abuso; y eso ha ocurrido siempre, aunque antes no se sabía. Ese abuso del débil por el fuerte, sexual, social, laboral, es lo que más me impulsa a escribir<sup>58</sup>.

En el caso de Juan Medinao, él no es obligado a trabajar pero, igualmente, recibe golpes y palizas por parte de su padre, aunque por otros motivos:

- A mí también me pega mi padre –dijo Juan Medinao– tan fuerte como a ti.

Dingo levantó la cabeza, sorprendido.

- ¿También quiere que trabajes?...
- No... –Juan Niño quedó pensativo. No era por aquello. Era por si tenía miedo, o por si le fallaba la puntería cuando le enseñaba a

---

<sup>58</sup> Pita, Elena, «Entrevista a Ana María Matute», *La Revista*, nº 113, 14 de diciembre de 1997, p. 54.

disparar, allí fuera, en el patio. O porque, cuando le pedía que le contara alguna cosa, Juan Niño no sabía hablar. Y explicó: «Por otras cosas» (*Fiesta*, p. 80).

Juan Medinao recibe golpes por no madurar, por tener miedo, por fallar, por ser débil... Esos golpes brutales provocan en los niños el deseo de huir para poder vivir su infancia libre y sin daños, verde e inocente.

- Me voy a marchar... Me voy a escapar de aquí y nunca volveré.  
[...]
- Y tú también, Juan Medinao! –dijo–. Nos iremos los dos juntos, ¿sabes? ¡Que se queden aquí ellos, pegando al viento con el cinturón! (*Fiesta*, p. 84).

Le pegó más de diez azotes, con una correa; Juan Niño apretaba los dientes.

- [...]
- No te apures. Cuando nos vayamos, esto se acabó. No nos pondrá nadie la mano encima. Veremos el mar, y Madrid, y compraremos cinco perros que aprenderán a bailar... (*Fiesta*, p. 86).

Los niños maltratados quieren huir, huir de los golpes, huir del trabajo, huir del mundo adulto, cruel, huir de Artámila; quieren «ver el mar» y quieren verlo para calmar su sed. De nuevo, la sed, la sed de infancia en este caso, de alegría, de juguetes, de risas, la sed de algo que no se tiene y, en el caso de Juan Medinao, no se tendrá.

«"Nadie debe pegarles. A un niño, nunca. Yo nunca le pegué a mi hijo siendo niño", dice a menudo»<sup>59</sup> la propia autora. Sin embargo, los niños reciben golpes, muchos golpes y de una u otra forma, son lanzados por parte de los adultos al mundo que aún no les pertenece, sin transición ni intermediarios, de repente se encuentran ante una realidad que ni comprenden ni pueden comprender aún, en parte porque no les pertenece, en parte porque nadie se lo ha explicado.

La familia es la primera organización social que el niño conoce y es la que debe prepararlo para entrar, de forma progresiva, en la edad adulta. Así lo piensan también dos autoras: Xiaojie Cai y Blanca Torres Bitter:

---

<sup>59</sup> Romá Rosa, *op. cit.*, p. 132.

La distancia que el personaje –niña o joven– tiene que recorrer hasta coincidir con el ser plenamente adulto que narra equivale a la reconstrucción del itinerario personal que vincula al héroe con la sociedad, la cual está representada, en estas tres novelas, por la familia<sup>60</sup>.

La familia, como una de las unidades fundamentales del sistema social, es para el niño su primer contacto con el establecimiento de las relaciones sociales y el conocimiento primario del significado de grupo social, que le permite tener la sensación de pertenencia<sup>61</sup>.

En el caso de Blanca Torres Bitter, la familia está referida al paso de la infancia a la edad adulta en el caso de tres protagonistas femeninas de tres obras, siendo una de ellas *Primera Memoria*, de Ana María Matute. Creo que la idea puede aplicarse también a esta novela porque la familia cumple la misma función: ser la primera institución social que el niño conoce y la que debe marcarle el camino para alcanzar la madurez. Esta idea considero que queda reforzada con el fragmento extraído de la tesis doctoral de Xiaojie Cai, que estudia la infancia a lo largo de toda la obra de Matute y considera la familia como el inicio del camino a la madurez y a las relaciones sociales.

El fracaso de la familia en esta función que le es asignada se produce en esta obra y en *Primera Memoria* por causa de la orfandad, aunque esta sea de distinto tipo en cada una de dichas obras. En el caso de *Primera Memoria*, la familia queda rota por «la ausencia del padre», a lo que se añade «la privación también de la madre», de modo que el poder se transfiere «dentro de la organización familiar a un tercer miembro de la misma, la abuela»<sup>62</sup>.

En el caso de *Fiesta al Noroeste* la ausencia de la madre se produce en edad muy temprana, a los cinco años de Juan Medinao, por suicidio de la misma. Esta ausencia hace fracasar la función de la familia «de un itinerario de aprendizaje por el que se realiza el proceso de transformación de la infancia en madurez»<sup>63</sup>. Los niños quedan huérfanos, abandonados, desvalidos en su camino vital. En el caso de Juan Medinao, además, se añade que la madre estaba loca y siempre fue la representación de las tinieblas de su vida, de lo tenebroso. «En la aldea decían que la madre estaba loca, loca y endemoniada en la

---

<sup>60</sup> Torres Bitter, Blanca, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX.*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 11.

<sup>61</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 277.

<sup>62</sup> Torres Bitter, Blanca, *op. cit.*, p. 12.

<sup>63</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 278.

casa roja, con sombra siempre guardada en los rincones» (*Fiesta*, p. 33). Una madre desequilibrada que, por tanto, tampoco podía cumplir dicha función aunque no se hubiera suicidado.

Una vez descartada la madre, queda ahora la posibilidad, en el caso de Juan Medinao, del padre como guía y ayuda en su camino vital. Pero vemos que esta posibilidad debe ser descartada de inmediato, pues el padre siempre está ausente y cuando está, no hace más que crear desequilibrios y miedos en la vida del niño.

Juan Padre estaba ausente

Los primeros recuerdos del padre eran atroces. El padre era la brutalidad, el temor, la fuerza avasalladora y lejana, los golpes en la espalda que queman como humillaciones. El padre era la risa, sobre todo. Idioma extranjero a su sentir, a su vivir vacilante de niño feo. «La risa cruel e imposible, que uno no podrá jamás conseguir» (*Fiesta*, pp. 33 y 33-34)

Todo esto provoca en Juan Niño un abandono a la vida cruel y hostil que le rodea, sin posibilidad de refugio, protección o ayuda por parte de su familia. Queda así huérfano y su introducción al mundo adulto, al mundo de las relaciones sociales, al mundo que le rodea; fracasa estrepitosamente, dando como resultado un niño con miedo, con inseguridades, con soledad y abandono.

Aparte de la familia, la escuela es «otro componente inevitable que marca los escasos contactos sociales del protagonista infantil»<sup>64</sup>. Por tanto, tiene también la misión de preparar al niño para su crecimiento. De nuevo, en el caso de Juan Medinao, único niño que recibe educación de toda Artámila Baja, fracasa. La escuela tiene tintes negativos en Juan Medinao, los maestros que enseñan el Catecismo «con un tono fatigado, entre humo de tabaco» (*Fiesta*, p. 41), un lugar lleno de castigos «solía castigarle de rodillas, por impío» (*Fiesta*, p. 62) y donde también se reciben golpes «—Y cuando estabas en el colegio, ¿te pegaban los frailes? —Sí, también. Pero en la cara, y con la mano. —¡Ah, bah!... ¡Como las mujeres!» (*Fiesta*, p. 81).

Vemos en este último diálogo otro aspecto importante de la infancia en *Fiesta al Noroeste*: la diferencia de clases. Los niños son tratados de forma diferente según su

---

<sup>64</sup> Cai, Xiaojie, *op. cit.*, p. 309.

origen social, y también se tienen distintas expectativas sobre ellos. Juan Medinao es el único niño perteneciente a una familia poderosa, por lo que es el único que va a la escuela y el único que tiene herencia. Sin embargo, a pesar de ir a la escuela, esto no le da inteligencia, pues es ingenuo; mientras que Pablo, un niño de clase humilde, hijo bastardo no reconocido de Juan Padre, es mucho más listo sin haber ido a escuela ninguna.

¡Si hubieras visto el otro día a Pablo Zácara! ¡Qué crío del demonio, parece que lleve un sabio en la barriga! Tiene más picardía que siete viejos, y sólo con cinco años..., creo. Juan, hijo, ¿cómo no te da vergüenza saber que un mocoso, la mitad que tú, sabe leer y contar de corrido, cuando ni siquiera ha podido ir a la escuela, y tal vez, quizá, no pueda ir nunca?

Pablo Zácara se había hecho hombre, simple, rotundo. No necesitaba escuela, ni religión, ni amor, ni comprensión, para avanzar.  
(*Fiesta*, p. 63-64 y 99)

El propio padre de Juan admira a su hijo bastardo y desprecia a su hijo legítimo, el uno con gran picardía y el otro con una grave falta de malicia. Los niños son bien diferentes, mientras que uno no ha recibido ningún tipo de educación, desarrolla una inteligencia que el otro, a pesar de que han intentado enseñársela, no la ha conseguido. La decisión, la determinación que tiene Pablo también es algo que Juan Medinao no tiene y que envidia profundamente: «No había podido ir apenas a la escuela, con toda seguridad. Era un patán. Pero sus palabras tenían aquella justeza y brevedad, aquella potencia tan envidiada por Juan Medinao» (*Fiesta*, p. 98-99).

La desigualdad social que provoca que unos vayan a la escuela mientras que otros no según su origen y nacimiento provoca también que pequeños talentos se queden desperdiciados. Un ejemplo de esto sería Agustín, hermano de Salomé y de Rosa, quien construyó en su barraca un depósito de agua «cuyo raro mecanismo nadie había logrado poner en claro».

Otro de los aspectos importantes en la infancia matutiana de *Fiesta al Noroeste* es la rebeldía ante el mundo adulto y el deseo de huir de él. Los niños no quieren llegar a pertenecer, ni siquiera tener cerca, a ese mundo adulto hostil que les maltrata. Se rebelan ante él a través del juego y de no hacer los trabajos que les ordenan. Dingo y Juan «sentados en el suelo, en lugar de ir a cavar, empezaron a componer las cabecitas y las

piernas de los muñecos de nuez» (*Fiesta*, p. 81), y así se rebelan ellos, siendo niños, jugando con sus muñequitos de nuez, aquellos juguetes tan insólitos en Artámila.

Llegando a un extremo, la liberación de ese mundo adulto, lleno de problemas y complicaciones, se produce a través de la muerte, como en el caso de la muerte del niño que da comienzo a la obra y que la cierra.

Para los personajes que cruzan por la obra matutiana, la muerte supone frecuentemente una liberación de los problemas insolubles que atenazan al ser humano; de aquí la lógica reacción de envidia que se produce en los supervivientes, quienes han de seguir todavía luchando a brazo partido con el desaliento y la angustia<sup>65</sup>.

Efectivamente, compartiendo la opinión de José Mas, considero que la muerte es una liberación para los personajes matutianos, pues en efecto los libera de esa cruel realidad a la que tienen que enfrentarse cada día, los libera del trabajo, de la opresión, de la soledad, de la tristeza de vivir... Esta liberación produce la envidia en los que quedan vivos, y el que está vivo para sentirla en ese momento del atropello del niño es Dingo:

¡Ah, si en aquel tiempo, cuando aún era niño y descalzo, le hubiera arrollado también un carro de colores...! Si le hubiera abrazado la tierra. Abrazado, toda roja, los costados, la frente, la boca que tenía sed (*Fiesta*, p. 17).

Los que mueren se liberan de la sed: «Y así quedaba, con el tallo de alambre entre los labios, ignorante de que le habían ahorrado para siempre la palabra sed» (*Fiesta*, p. 30). Esa sed de alegría, sed de compañía, sed de sueños, sed de infancia, sed de amor... Esa sed que persigue a los que siguen vivos, que lleva a Dingo a huir para ver el mar, que deja a Juan solo en Artámila sin verlo, pero con sed de él «querían buscar el mar, y se quedó sólo con su sed implacable». Esa sed que lleva a Juan a querer beberse al hermano, sorberlo, enterrarlo junto a él «tenía que obligarle a volver y enterrarle a su lado [...] para beberle toda su fría pureza. Cercarle la vida con sus paredes y su sed de hombre que sólo encuentra agua envenenada» (*Fiesta* p. 113), pues el hermano es un río de agua fresca y viva y él no es más que un campo seco, ardiente y muerto: «un hijo de Juan Padre y Salomé sería como un río atravesando resacas llanuras bajo un gran sol» (*Fiesta*, p. 44).

---

<sup>65</sup> Mas, José, «Introducción», *op. cit.*, p. 22.

No pueden liberarse de la sed, los que viven no pueden ser felices, no pueden tener amor, en definitiva, no pueden ser niños.

Esta muerte cierra también la obra, siendo tratada con indiferencia absoluta por ciertos personajes como el doctor o los niños. El doctor «encendió un puro retorcido, y empezó a jurar ante las cintas y las flores de papel que cubrían el cadáver. A tirones, iba arrancándolas y cortándolas con su navaja» (*Fiesta*, p. 127). Los niños son ajenos a ese dolor de los padres por la muerte de su hijo, ellos esperan el entierro «impacientes y agrupados, como a las puertas de un bautizo». Podríamos interpretar que el niño es envidiado también por los demás niños, que celebran su muerte, pues se ha liberado del peso de la existencia.

Cuando meten al niño en la fosa, es costumbre en Artámila echar tierra encima. Pero ni el cura, que es nuevo en la Artámila Central, ni Pedro Cruz, que pasa su vida entre montañas con su rebaño, están acostumbrados a esta tradición y cuando el padre ve que los niños «con un goce violento empezaron a arrancar terrones del suelo y a arrojarlos» (*Fiesta*, p. 129) da media vuelta y «echando a correr, abandonó el entierro de su hijo. Atravesó la verja del campo, y como un loco, corría, corría» (*Fiesta*, p. 129). Pedro Cruz abandona el entierro de su hijo, abandona la fiesta que lo está rodeando, la alegría con que lo meten en la fosa, la fiesta que hay al Noroeste.

El libro se abre con la muerte de un niño, se cierra con su entierro. Entre los dos acontecimiento, el tiempo aparece encallado, y su inmovilidad persiste del principio al fin. En el oropel de la muerte, Juan se pasea, reza, recuerda, ama y odia. [...] Todas las cabezas están vueltas hacia atrás, el futuro no existe; un niño es atropellado, un niño es enterrado; nadie recuerda a Pablo: es como si nunca hubiera nacido el que tan tercamente se negaba a morir. Quizá cuando escribí este libro estaba cometiendo, sin saberlo, el asesinato de la esperanza. Pero en las últimas líneas hallo a Pedro Cruz empujado por una furia dolorosa, que le hace abandonar el cementerio, en plena ceremonia de la muerte. Pedro Cruz huye de la fiesta macabra de Juan; y acaso esa actitud supone una suerte de desafío, en verdad esperanzado. Al menos me gustaría interpretarlo así<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Matute, Ana María, «Prólogo al volumen», *op. cit.* p. 24.

Siguiendo las palabras de Matute, podríamos interpretar que Pedro Cruz huye del entierro de su hijo porque no quiere participar de esa falsa piedad que Juan le ofrece, de esa falsa alegría por la muerte de un niño que él no comparte. Se va porque no soporta, como dice Matute, el «oropel de la muerte». Y es que sí, su hijo ha muerto y ya no siente, pero él se queda vivo con todo su dolor.

## 8. Conclusiones

Mi objetivo al iniciar este trabajo de investigación era desentrañar y descubrir las claves de interpretación de *Fiesta al Noroeste* de Ana María Matute, objetivo que considero que he alcanzado, pues a lo largo del trabajo he tratado dichas claves de forma exhaustiva de manera que puedan ayudar a futuros lectores de la obra a acercarse a una interpretación de la misma.

La primera clave de interpretación es la consideración de Artámila Baja como un mundo infernal. Para llegar a esta conclusión he analizado diferentes aspectos de la novela, el primero de ellos es la posición geográfica de Artámila: ya desde su propio nombre nos indica que se hunde respecto al mundo. Se la localiza en lo más profundo de un valle, rodeada de altísimas montañas, como si fuera un profundo agujero en la tierra. El camino hacia Artámila Baja es tratado como la garganta de un monstruo infernal que devora a los que pasan por él, como hace con Dingo, el titiritero. Artámila también tiene una suerte de *diablo*, su genio maléfico que es tratado como la mano ejecutora de todas las desgracias que suceden allí. Las ruinas son otro elemento característico de la iconografía del infierno y aparecen en *Fiesta al Noroeste* en su cementerio. La presencia del color rojo y el calor abrasador de Artámila son fundamentales en esta consideración, pues el infierno está relacionado con el calor infernal del fuego y su color rojo, elementos que aparecen a lo largo de toda la novela relacionados especialmente con Juan Medinao. El color rojo es usado como símbolo de la sangre a través de la amapola, hecho que se corrobora al comparar que este símbolo es usado también por poetas extranjeros y españoles: John McCrae, Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández.

Otra de las claves de interpretación es la huida. El deseo de huir de ese infierno, de la infelicidad, de la injusticia social, del mundo adulto e incluso de sí mismos es un deseo que domina a los personajes de Artámila. Dingo es uno de los personajes que consiguen realizar la huida, aunque para ello tenga que servirse de mentiras, que son simplemente caretas que usa para lograr su objetivo. Sin embargo, Dingo vuelve a pasar por la Artámila y ya no podrá dejarla atrás, por lo que su deseo de huida se ve frustrado. Pablo Zácara es el otro personaje que logra la huida. Pablo persigue su sueño de construir casas, para lo que se va del pueblo para siempre. La huida, por lo tanto, es un éxito en él. No lo es así en Juan Medinao y en el resto de los personajes. Juan Medinao no podrá huir de su soledad, del mundo que oprime su infancia maltratada, de la infelicidad que domina su vida. Los

habitantes de Artámila nunca podrán huir de la injusticia y la opresión que los asfixia. De esta manera, la huida es un deseo presente en todos los personajes de la novela pero que sólo se realizará en dos de ellos, de los cuales únicamente Pablo la logrará definitivamente.

La fiesta es otra de las claves de esta novela. Participa en la creación de la alegría en los personajes y en su evasión de la realidad a través del teatro de guiñol y los espectáculos de los gitanos. Este es un aspecto muy importante en el mundo infantil de *Fiesta al Noroeste*, pues los niños de Artámila no pueden ser niños en la realidad que les rodea, llena de golpes y trabajo, donde un juguete es algo casi inaudito. Un carro de gitanos traerá, con su espectáculo, la liberación temporal de su realidad a los niños de Artámila y hará posible la huida de Dingo, pero también será el que hará ver a Juan Medinao la parte oscura de dicha fiesta: los golpes de los niños acróbatas, sus carnes delgadas y muertas de hambre, sus sonrisas falsas fijadas en su cara empapada por el esfuerzo. Se nos presenta así la fiesta con una doble significación: la maravillosa alegría del entretenimiento y la terrible realidad que se oculta tras él. La fiesta también tiene la función de crear un contraste entre dos extremos: la alegría exacerbada de los que participan de ella y la soledad extrema de los que no pueden formar parte de la misma. Así, la fiesta es usada para exagerar la soledad de Juan Medinao, que queda como el único niño que no participa de la fiesta de los gitanos, de la fiesta de sus jornaleros, de la fiesta de Artámila.

Los personajes son un punto fundamental en la interpretación de esta novela. Dingo es el titiritero que tiene las pupilas separadas para no ver la vida de frente y que usa caretas para ocultarse o escapar de esa realidad hostil. Usa las caretas en su profesión y en su vida, son su instrumento para lograr su objetivo, son mentiras, personalidades falsas que crea para conseguir lo que desea. Es un farsante, un amigo mentiroso de Juan Medinao que lo utiliza para su propio fin usando la careta de compañero.

Juan Medinao es el heredero y amo de la Artámila Baja que no ha ganado nada con sus propias manos. Es el de la cabeza desproporcionadamente grande que le hace ser anormal y extraño en la sociedad que vive, tal como el personaje de EL IDIOTA de *Divinas palabras*. Ambos son seres extraños, ajenos y solitarios a la sociedad en la que viven. La religión es un aspecto muy importante en Juan Medinao, una religión falsa e infectada por su soledad, infelicidad y odio, una religión que vive en el mismo centro del infierno. La característica más destacada de él es su soledad. No hay nadie que sienta aprecio por él, nadie que lo ame. La soledad le provoca una intensa infelicidad que deriva en odio a la sociedad, usando el arma del perdón falso para creer que es un ser más perfecto y

cercano a Dios que los demás. Esta soledad es especialmente intensa con su hermano, al que ama y odia profundamente al mismo tiempo, al que quiere hacer parte de él porque ve que tiene lo que él no tiene: su hermano tiene la felicidad, la compañía, el amor, la alegría de vivir la vida en la tierra, la luz casi divina del sol; mientras que él tiene la tristeza, la soledad, la muerte y la religión que le hacen esclavo de una vida eterna y la oscuridad que, intenta iluminar con luz eléctrica, como imitando con luz falsa la luz pura y limpia del hermano.

Pablo Zácara es el que no se parece a nadie, es el que está aparte de ese mundo infernal, es el que tiene la capacidad de ser feliz, de amar, de ser amado, de vivir con sencillez, con alegría pisando la tierra en lugar de estar encerrado en una casa roja como su hermano. Es también el que trabaja para conseguir lo que quiere, el que ha tenido el mal destino de nacer en una familia dominada pero que no se siente dominado y lucha por liberarse de su designio. Es el que quiere libertad y lucha por conseguirla, es el que tiene sueños y trabaja por hacerlos realidad, huyendo del infierno de la Artámila, escapando de la opresión, haciendo su casa con sus propias manos fuera del alcance del poder de su hermano.

Delia Corvo y Salomé son los personajes que utiliza Juan Medinao para atraer a su hermano y aplastarlo contra su casa y contra sí mismo. Son personajes que se difuminan ante Juan porque siempre están ligados a Pablo, una su novia, otra su madre. Juan utiliza a su madre para tratar de averiguar cómo hacer que Pablo, que trata de irse de Artámila, se quede. Utiliza a Delia Corvo, su novia, casándose con ella, de manera que Pablo, si la quiere, tenga que quedarse con él. Utiliza a Salomé cuando Pablo ya se ha ido para desahogarse con ella manteniendo relaciones sexuales. Se ve en la relación entre estos cuatro personajes, Juan, Pablo, Delia y Salomé, cómo Juan siente un amor homosexual por su hermano que no es correspondido, por lo que accede a esa relación de forma indirecta: besando los labios de Delia, que antes han besado su hermano y manteniendo relaciones con su madre, que lo ha traído al mundo. Estos dos personajes femeninos no son más que herramientas que tienen importancia únicamente por su relación con Pablo, instrumentos que utiliza Juan Medinao para conseguir el único objetivo que le importa: tener a su hermano cerca.

Dentro del orden social y el orden natural, el cainismo es el primer aspecto importante a considerar. Es un tema muy recurrente en la obra de Ana María Matute y está presente en esta novela en la dualidad Juan-Pablo, totalmente opuestos el uno al otro. Caín, Juan,

es un personaje aislado de la sociedad, deforme física y psicológicamente, es un ser infectado de odio, tristeza y soledad, lleno de oscuridad, de calor y de su infierno rojo, que vive como tirano y heredero, dominando a los demás. Abel, Pablo, es un personaje agradable a los demás, que lo colman de amor, que es capaz de lograr la felicidad en su vida, que vive en la tierra y en el campo y es feliz en su sencillez. Es un personaje lleno de luz, que lucha con sus propias manos por lo que quiere, que está aparte de la injusticia social, el único que es capaz de salir del infierno de la Artámila.

Por esto, Juan quiere dominar a su hermano, encerrarlo en su casa para que ilumine su luz y beberle toda su pureza y frescura. Pablo es el río de la vida y Juan tiene sed de vivir. Por ello, se aprovecha de su situación de superioridad social para tratar de dominar a su hermano, lo que nos lleva al siguiente punto dentro de este apartado: la injusticia social. La injusticia que no sólo domina la relación entre Juan y Pablo, sino que afecta a casi todos los habitantes de la Artámila Baja. Apenas hay unas pocas familias independientes, como la familia de Delia Corvo, que no tengan que trabajar para Juan Medinao. El trabajo mal pagado de los jornaleros los lleva a la huelga, impulsados por la firmeza de Pablo Zácara. Sin embargo, los jornaleros se entregan de nuevo al amo Juan Medinao, haciéndole tirano; tal y como considera Miguel de Unamuno en su ensayo *La ciudad de Henoc*. Sólo Pablo no vuelve, él está aparte de ese orden social, él no se entrega al tirano. Él se considera un hombre y considera a todos los hombres iguales en importancia. No se siente un siervo de nadie, aunque por su origen social se vea obligado a servir. Quiere salir de esa situación de servidumbre y lo consigue. Esto apoya la idea de que Pablo es un ser diferente a todos los demás, que no se parece a nadie. La injusticia social no es un tema del mundo adulto, llega desde el nacimiento y, por tanto, también afecta a la infancia. El mundo opresor hace que los niños tengan que trabajar también. Esto provoca el deseo de huida de los niños, que desean huir a un mundo que les deje vivir su infancia.

La naturaleza en *Fiesta al Noroeste* no es un simple telón de fondo, sino que actúa como un medio de expresión de los sentimientos y vivencias de los personajes de la obra y que, en ocasiones, toma forma como un personaje más. La lluvia es un elemento natural usado para mostrar la hostilidad de la tierra de Artámila hacia los hombres, una lluvia que hace la tierra barro pero que no fertiliza y que destroza la fiesta de Dingo. Con el asesinato del niño, la naturaleza actúa como acusadora del asesino mediante el barro que lo mancha y el silencio que lo señala. Los chopos son tratados como un reflejo de los hombres,

crecen en grupos pero cada uno encerrado en su soberbia soledad. El cielo y la luna son también elementos naturales muy importantes en la obra. El cielo verde actúa como manifestación del desprecio del mundo a Juan Medinao, para que no se sienta querido ya desde el momento de su nacimiento. La luna aparece de forma muy significativa en el momento del suicidio de la madre de Juan, momento en el que se personifica en la escena. Dentro de la habitación Juan ve a su madre muerta y se dice entonces «Qué pálida se puso la luna» (*Fiesta*, p. 53). La luna se personifica y actúa como reflejo de las emociones de Juan niño. Se demuestra así cómo la naturaleza actúa como reflejo o expresión de las emociones y sentimientos de los personajes.

La infancia de *Fiesta al Noroeste* es una infancia maltratada, sin juguetes, porque los juguetes son los aperos del campo y el juego es labrar la tierra. Los niños se enfrentan a un mundo hostil que no les permite tener infancia y que trata de introducirlos en el mundo adulto demasiado pronto, a través de golpes, a unos por no querer trabajar, como Dingo, a otros, Juan, por ser débil, por tener miedo. La familia es un pilar fundamental en la vida del niño, pues lo introduce al mundo adulto y a la sociedad, pilar que en el caso de Juan Medinao fracasa completamente, pues la madre se suicida y el padre siempre está ausente. En su caso, como privilegiado, tiene el acceso a la escuela que no tienen los otros niños, pero esta también fracasa en preparar al niño para la vida, con sus maestros que enseñan el catecismo entre humo de tabaco y pegan a los niños. Mientras en Juan Medinao el acceso a la escuela fracasa en enseñar al niño, Pablo Zúcaro agudiza todos sus instintos y aprende a leer y a contar aun sin haber ido nunca a la escuela y Agustín inventa un mecanismo para que en su barraca no falte el agua. Vemos así cómo la desigualdad es un elemento que desperdicia talentos por razón de su origen social.

En la infancia hay también un deseo de huir de ese mundo adulto hostil que no les permite ser niños y que les maltrata. Dingo consigue escapar en su infancia, mientras otros niños, como Juan, se quedan en el infierno de Artámila. Por ello, la muerte en la infancia es un elemento que provoca la envidia de Dingo, porque es una liberación de los problemas del mundo adulto. La muerte del niño es tratada por los demás niños como un bautizo, como si el niño realmente fuera un afortunado por morir.

Así, considero que los puntos tratados representan los aspectos fundamentales que otorgan a la novela *Fiesta al Noroeste* el valor como obra literaria, pues son los pilares interpretativos claves a la hora de realizar una aproximación más profunda a la lectura de esta novela.



## 9. Bibliografía:

### 9.1. Fuentes primarias

Hernández, Miguel, *Obra poética completa*, Bilbao, Zero, 1977.

Jiménez, Juan Ramón, *Leyenda*, Madrid, Cupsa, 1978, ed. Antonio Sánchez Romeralo.

Matute, Ana M<sup>a</sup>, *Fiesta al Noroeste*, Barcelona, Destino, 1987.

Matute, Ana M<sup>a</sup>, *Fiesta al Noroeste*, Madrid, Cátedra, 2015, ed. José Mas.

Matute, Ana María, «Prólogo al volumen» en *La obra completa de Ana María Matute*, Barcelona, Destino, 1971, Tomo I.

Matute, Ana María, «Prólogo general» en *La obra completa de Ana María Matute*, Barcelona, Destino, 1971, Tomo I.

McCrae, John, In Flanders Fields, En *Poems of the Great War 1914-1918* (p. I). England, Penguin, 1998, ed. Luigi Pirandello.

Unamuno, Miguel de, «La ciudad de Henoc» en *Obras completas. VII, Meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid, Escelier, 1969 pp. 1093-1095.

Valle Inclán, Ramón M<sup>a</sup> del, *Divinas palabras*, Madrid, Espasa, 2011, ed. Gonzalo Sobejano.

### 9.2. Estudios y obras de consulta

Alborg, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958.

Blanco Rocandio, Benjamín y Robres Medel, Óscar, *El camino de la legua: Titiriteros y comediantes por los pueblos de La Rioja*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 2004.

Cai, Xiaojie, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Caso, Ángeles. «Siempre he sido la mosca negra en el vaso de leche», *Mercurio*, nº 100 (abril 2008), pp. 10-12.

Cervera Rodríguez, «Entrevista a Ana María Matute. Premio Cervantes 2010», *Revista Cálamo FASPE*, nº 58, 2011.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2001.

Galdona Pérez, Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 2001.

Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

Guillermo, Edenia, *Novelística española de los sesenta*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971.

Hernández, Virginia, «Contadora de historias», *El Mundo especiales*, Madrid, 2014, [[http://www.elmundo.es/especiales/cultura/ana\\_maria\\_matute/contadora\\_de\\_historias.html](http://www.elmundo.es/especiales/cultura/ana_maria_matute/contadora_de_historias.html)] (última visita 10/6/2016)].

Lancelot Allahar, Willis, *La creación literaria de Ana María Matute*. Extracto de Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Facultad de Filología, 1985.

Mas, José, «Introducción», *Fiesta al Noroeste*, Madrid, Cátedra, 2015.

Pita, Elena, «Entrevista a Ana María Matute», *La Revista*, nº 113, 14 de diciembre de 1997, pp. 48-54.

Romá, Rosa, *Ana María Matute*, Madrid, Epesa, 1971.

Sobejano, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa española, 1975.

Torres Bitter, Blanca, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX.*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.