

# DOS MIRADAS SOBRE UN MISMO PAISAJE: LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES INFANTILES EN LA NARRATIVA BREVE DE ANA MARÍA MATUTE

NÚRIA CALAFELL SALA

Universidad Autónoma de Barcelona

## 1. «Una infancia de papel»<sup>1</sup>: ser niño en el imaginario de Ana María Matute

*(...) y qué sola atravesé mi infancia como caperucita el bosque antes del encuentro feroz, Alejandra Pizarnik: «La verdad del bosque»*

En su estudio *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*, Mercedes Gómez del Manzano señala cómo a partir de los años 50 tiene lugar un cambio significativo en el enfoque del personaje infantil: abandonando los aspectos externos que hasta ahora habían marcado la pauta para su definición, todos ellos emprenderán la búsqueda de una individualidad enfrentada no sólo a un afuera amenazante, sino también, y sobre todo, a un adentro extraño y peligroso. Desde aquí: «No importa que la trama sea real o predomine el perfil de la fantasía o del símbolo, en cualquier caso, *el niño en su hacer va describiendo su ser*» (M. Gómez del Manzano, 1987: 55), en otras palabras, va construyendo su propia identidad a lo largo de un camino que acaba por revelarse iniciático y ritual<sup>2</sup>.

Ubicada en esta línea de reivindicación, la escritora Ana María Matute (Barcelona, 1926) comienza su andadura literaria mostrando un profundo interés por el complejo y contradictorio mundo del niño y de la infancia, al que observa desde una perspectiva

---

<sup>1</sup> Tomo la expresión de Ana María Matute (A. Redondo Goicoechea, 1994: 16).

<sup>2</sup> Si bien es cierto que esta transformación se consolida de manera definitiva en este periodo, no hay que olvidar que lo hace siguiendo unos antecedentes claros: aquellos que, en el siglo XIX y tras las enseñanzas de una Ilustración preocupada por la moralidad y la enseñanza de los más pequeños, amplían el significado de los personajes infantiles y juveniles. Tal como han propuesto Ana Díaz-Plaja y Rosa M<sup>a</sup> Postigo en su artículo «La infancia literaria»: «por un lado, ven incrementar su importancia a través del auge de la novela de formación, o *bildungsroman* [...]. Por otro, empieza a dibujarse una tipología más variada, más compleja, que conducirá a la riqueza de personajes que aparecen en el XX» (1993: 10).

que no excluirá sino que más bien potenciará el componente de tristeza y soledad que, según sus palabras, constituye su propio revés:

Y es que, sobre todo, no quiero engañar a los niños, no quiero que crean que todo acaba bien y que el mundo siempre es bonito. Quiero que sepan que las cosas de la vida terminan mal, y que no siempre las heroínas de los cuentos son bellísimas y con hermosos rizos (F. García Novell, 1995: 54)<sup>3</sup>

No es de extrañar que así sea: habiéndose descrito en múltiples ocasiones como una niña solitaria e insegura<sup>4</sup>, encerrada en un mundo propio donde las cosas cobran vida y el exterior es filtrado por una lectura que desplaza la vivencia personal y la deja en un segundo plano, sólo la escritura y, junto a ella, la imaginación y la fantasía serán capaces de vehicular el proceso de maduración y, paralelamente, filtrar el sentimiento de insatisfacción derivado de aquí: «Para mí escribir no es una profesión ni una vocación –dirá en una entrevista realizada en 1994–, es una forma de estar en el mundo, mejor aún, es un medio para manifestar mi malestar en el mundo, un malestar que a veces es personal y a veces no» (A. Redondo Goicoechea, 1994: 21), y apenas cuatro años más tarde continuará: «Para mí, escribir no es una profesión, ni una vocación siquiera, sino una forma de ser y de estar, un largo camino de iniciación que no termina nunca, como un complicado trabajo de alquimia o la íntima y secreta cacería de mí misma y de cuanto me rodea» (A. M. Matute, 2008).

La misma idea -la escritura como sentimiento- y conclusiones similares -la escritura como manifestación de un malestar, pero también como una búsqueda iniciática que

---

<sup>3</sup> De hecho, a ella es debido que exista *El verdadero final de la Bella Durmiente*, donde retoma el personaje tradicional conocido y lo somete a una serie de dificultades –el alejamiento del marido que debe ir a la guerra, la amenaza de una suegra que desea comérsela a ella y a sus preciosos hijos- que acabarán por desvirtuar la idílica visión del mundo que la muchacha tiene en un principio. Por eso, aunque la historia acaba bien, «(...) la Princesa nunca más sería tan cándida, ni el Príncipe tan Azul, ni los niños tan ignorantes e indefensos» (A. M. Matute, 1995: 81). Por otro lado, no hay que olvidar que suya es también la creación de Paulina, personaje destinado a lectores infantiles cuya característica principal será, precisamente, que carecerá de belleza física: «Siempre me habían dicho que era fea. También lo había oído decir a las niñas del colegio, y hasta una vez, a una de las profesoras» (A. M. Matute, 1999: 18).

<sup>4</sup> Piénsese, por ejemplo, cuántas veces ha narrado su peculiar relación con una madre distante y aterradora, así como sus malas experiencias en un colegio de monjas que la acomplexaban, hasta el punto de que ha llegado a concluir: «Yo he tenido una infancia desgraciadísima»; y un poco más adelante: «Mi infancia fue un cúmulo de terrores. Muchas veces mi hermano pequeño y yo jugábamos a que nos escapábamos de casa y nos íbamos con unos titiriteros» (A. Redondo Goicoechea, 1994: 15 y 16).

permita exorcizarlo<sup>5</sup>-, porque para Ana María Matute la frontera que separa la vida de la literatura queda totalmente difuminada desde el momento en que lo particular queda fijado en los contornos de la página en blanco. Como la voz narradora del cuento de Alejandra Pizarnik que encabeza este apartado, también ella experimentará una travesía –tanto escritural como personal- hacia lo que se esconde detrás del espejo o, mejor aún, en la oscuridad total del bosque donde tiene lugar ese encuentro feroz al que se refiere la argentina, y que no es otro que el descubrimiento de una alteridad que no por ajena y desconocida es menos importante. No en vano, en su discurso ya citado, abogará taxativamente por un tipo de literatura que recupere esta realidad *otra* y la resignifique como lo que verdaderamente es: la cara opuesta de una moneda lanzada al azar: «Yo escribo también para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana» (A. M. Matute, 2008). Siendo el bosque el espacio «de la imaginación, de la fantasía, del ensueño, pero también de la propia literatura y, a fin de cuentas, de la palabra» (A. M. Matute, 2008), será en él donde se concretará el proceso de crecimiento de todos aquellos protagonistas que, desde su ser infantil, tratarán de encontrar –o simplemente reclamar- un lugar propio en la vida y una identidad en su subjetividad muchas veces fracturada de antemano.

En este sentido, y siguiendo el modelo tipológico escogido por gran parte de la crítica centrada en este tipo de literatura, se podría afirmar que los niños de Ana María Matute son *bastardos*, puesto que toda su existencia se basa en el abandono de su estado anterior y en la necesidad de buscar y conseguir algo:

En este proceso –apuntan Ana Díaz-Plaja y Rosa M<sup>a</sup> Postigo- intervienen una serie de factores esenciales: la toma de conciencia del niño/adolescente del fin de una etapa; la búsqueda de los nuevos puntos de referencia y los ritos de iniciación a esa nueva etapa (1993: 23)

Ahora bien, más allá de esta definición, pienso que si en algún punto el personaje protagónico destaca dentro de su producción literaria es en que se presenta como puente

---

<sup>5</sup> Esto tiene que ver con otra de las ideas expuestas en la entrevista anteriormente citada, donde la catalana afirma: «Yo no escribo para divertir, escribo para inquietar y con la literatura que me siento más afín es con la que me inquieta, con la que rompe el conformismo» (A. Redondo Goicoechea, 1994: 22).

articulador de un universo dicotómico donde el bien y el mal, la realidad y la fantasía, y especialmente su mundo infantil y el de los adultos, exigen una puesta en contacto no ya para oponerse sino para interrelacionarse y enriquecerse mutuamente. Teniendo esto en cuenta, en el presente trabajo dejaré a un lado cualquier distinción de carácter generacional que separe una narrativa específica para adultos de otra para jóvenes<sup>6</sup>, y me centraré en aquellos textos que de una manera explícita trabajan este sistema de dualidades a partir de una mirada estrábica, esto es, «(...) *por el rabillo* de un solo ojo, de esa manera estrecha y concentrada, para con el otro quedar libre de vagar por todo lo ancho y lo largo de la dimensión social» (Weigel, 1986: 86).

## 2. Sólo la historia de un muchacho que aprendió a crecer<sup>7</sup>

*Madurez del varón: significa haber reencontrado la seriedad que de niño se tenía al jugar*, Friedrich Nietzsche: *Más allá del bien y del mal*

Cuenta Josefina Aldecoa que la gente de su generación, los denominados niños de la guerra, aprendieron a leer con una serie de libros « (...) que arrebatában al lector hacia mundos exóticos y brillantes, que le hacían olvidar sus propias miserias cotidianas» (1983: 18). Pero matiza: educados en este tipo de literatura evasiva y popular, no por ello dejaron a un lado el interés por otra forma de escritura que, encabezada por los autores de la generación del 98, enfrentara los problemas reales de una España que se desangraba por todas y cada una de las heridas dejadas por la contienda civil. Primero fue Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* y luego Carmen Laforet con *Nada*, a los que siguieron aquellos que, pasada la frontera, planteaban un nuevo rumbo en la manera de entender el mundo y la humanidad: el existencialismo francés, el neorrealismo italiano o la generación perdida americana, todos ellos acabaron por

---

<sup>6</sup> De hecho, incluso para la propia escritora esta diferenciación está de más. Así, a la pregunta sobre cómo piensa cuando escribe para niños, ella responderá: «Lo mismo que cuando escribo para mayores. S[olamente] procuro meterme dentro de la mentalidad de cuando yo era niña o de los niños que conozco» (F. García Novell, 1995: 56).

<sup>7</sup> Dadas las limitaciones de este estudio, aquí me centraré sólo en aquellos textos que considero significativos dentro de algunas recopilaciones –*Algunos muchachos*, *Historias de la Artámila* y *Los niños tontos*–, a los que añadiré las narraciones publicadas para lectores infantiles y juveniles, *El saltamontes verde* y *El polizón del «Ulises»*. Para todos ellos me limitaré a citar únicamente el año y el número de página correspondiente a cada edición.

formar parte de un mismo imaginario crítico y contundente con la realidad del momento.

Pertenciente a este conjunto de escritores que empiezan a publicar hacia los años cincuenta, Ana María Matute pronto se proyectará como una voz distinta y extraña, llena de matices inspirados por una mirada desdoblada que le permitirá, en primer lugar, diluir el límite que separa la realidad de la imaginación -«porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones... –dirá- porque los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad<sup>8</sup>» (A. M. Matute, 2008)-; y en segundo lugar, y derivado de aquí, postular como necesario un espacio donde la fantasía abandone su condición de proscrita y vuelva a su lugar original, esto es, a la palabra y a las historias que la hilvanan.

Sirviéndose de un personaje infantil ambivalente que cohesiona y destruye a un mismo tiempo tales separaciones, en sus narraciones se trabajará muy específicamente la existencia de una realidad insatisfactoria que, tras el rechazo inicial, deberá ser superada por todos los medios: bien a través de una búsqueda, bien a raíz de un cambio que transforme la esencia del individuo, bien mediante un final abrupto que abra las puertas a otro mundo que no será ni mejor ni peor, pero sí distinto al conocido. Tiene razón, pues, Geraldine Nichols cuando afirma: «Matute's fantasy fictions explore, test, and repeatedly deconstruct the limit between life and death» (1988: 36), puesto que en cada una de estas opciones es posible entrever la naturaleza funambulista de sus personajes, habitantes involuntarios del filo y, por lo mismo, poseedores de una especie de don que los engrandecerá, al mismo tiempo que sublimará sus gestos y actitudes.

¿Cómo entender, sino, el final de textos como «Algunos muchachos» o «Cuaderno para cuentas», pertenecientes a la recopilación que toma el título del primero de ellos? Aunque están protagonizados por dos adolescentes en tránsito entre la vida infantil y la adulta, y aunque en sus historias prácticamente no hay lugar para más fantasía que la que discurre en sus pensamientos más íntimos, lo cierto es que tanto uno como otro

---

<sup>8</sup> Gran lectora y defensora de los cuentos de la tradición clásica recopilados o creados por Perrault, los Grimm o Andersen, es en opiniones como ésta donde se observa la influencia que todos ellos –algunos más que otros- han ejercido sobre su obra. ¿No recuerda acaso en estas palabras lo que la Madre Saúco dice en el cuento homónimo del escritor danés: «Los cuentos más maravillosos nacen precisamente de la realidad» (H. Ch. Andersen, 1995: 92)? Además, tal como ha señalado Noël M. Valis: «Las semejanzas entre Matute y Andersen son varias: la visión implícitamente moral; la necesidad y la belleza del sacrificio; la muerte como resolución poetizada; la vida solitaria y patética de los personajes principales» (1982: 408).

reproducen el modelo del niño-joven que deambula por los territorios limítrofes de su ser y de los que están a su alrededor.

Piénsese, por ejemplo, en Juan y sus cualidades especiales: al ser el único que comprende el verdadero significado que encierran las palabras, es capaz de advertir el cambio que supone caracterizar al Galgo desde una lógica negativa -«no es un muchacho» (1998: 16), pensará al principio- o positiva: «Y Juan se dijo: estoy ante un muchacho, otro muchacho, sólo que más crecido, más duro que nosotros» (1998: 22). Por lo mismo, sólo él podrá advertir la sutileza de movimientos de aquellos que lo rodean:

La voz del Andrés era un susurro, y cualquiera, cualquiera que no fuera él, Juan (Juan el buen niño al que los gnomos saben de su parte, al otro lado del muro de las respuestas fáciles y mentirosas que se dan a los entrometidos, Juan, que estaba de parte de los bondadosos sapos que no hacen daño a nadie, Juan, el buen Juan, el que se puede reír de cualquier cosa que no sea excesivamente festiva), cualquiera que no fuese Juan, no le hubiera oído (1998: 26-27)

Todo ello le permitirá adquirir un conocimiento profundo de la realidad por la que se mueve, simbolizada en este caso por los zapatos del Galgo: «(...) negros y puntiagudos, cubiertos de polvo» (1998: 22), su sola visión cae sobre su cuerpo como una piedra en el estómago, porque ellos son la imagen de una deserción –la de Galgo del mundo de los muchachos- y de una pérdida –la de los muchachos del mundo en general. Consciente de la transformación que se está operando en su universo, y sabedor de que también acabará por afectarle a él, Juan decide iniciar su metamorfosis particular desatando la parte más oculta de su personalidad, esto es, aquella que lo acerca al mundo de la animalidad y de la noche: «Se sentó en cuclillas, y de pronto sintió, de un modo físico, aterrador, cómo su cuerpo adquiría las proporciones, el color, la untuosidad y la desnudez del salvaje, del animal acechante» (1998: 53); y más adelante: «Porque únicamente la noche era suya, sólo la noche era de Juan; el día traería el pavor, la claudicación, el desaliento de ser un muchacho. Y mientras haya noche, no, mientras haya noche...» (1998: 61). Por eso no creo que sea ninguna casualidad su final: identificado con su rostro más ajeno y oscuro, a Juan sólo le queda esperar –o, mejor: provocar- una muerte que le devuelva su identidad en vías de desaparición. Su gesto, desde aquí, no sólo podrá interpretarse como la burla a la amenaza de la vida adulta –

tesis planteada por Geraldine C. Nichols (1994: 221)-, sino también, y muy especialmente, como un sacrificio: «Él no necesitaba crecer, incommovible como el firmamento, como un astro no apagado, resplandeciente. Dio otro paso, otro, y cuando sintió el acero le abrazó, y no le soltó, porque su fuerza era enorme en la noche» (1998: 62); y, en mayor medida, como la huella de una lucha fratricida que, como la historia bíblica de Caín y Abel, había dividido y fracturado el territorio español<sup>9</sup>.

Un comportamiento muy parecido es el que nos encontramos en el otro relato mencionado, aunque en el caso de *Celestina* quizá sería más apropiado hablar de un acto de venganza que reproducirá, a escala juvenil, la crueldad y la violencia de los adultos. Al asesinar a su amo-padre con el mismo método con que la Flonflona, la hija pequeña de la señorita Aurora y su hermanastra, asesina al gato, está poniendo de manifiesto el carácter especular de su gesto al mismo tiempo que lo está inscribiendo en los márgenes de un discurso que va mucho más allá del ámbito generacional para ubicarse en el espacio de lo social<sup>10</sup>.

En esta línea se sitúan algunos de los textos de *Historias de la Artámila*, donde la determinación del lugar acaba por confeccionar la marcada personalidad de los protagonistas. No en vano se insiste mucho en la extraña pero profunda relación que muchos de ellos mantienen con la tierra y sus elementos, tal como relata el narrador de «La chusma»: «Aquel invierno se decidió que siguiera en el campo, con el abuelo, lo que me alegraba. En parte porque no me gustaba ir al colegio, y en parte porque la tierra tiraba de mí de un modo profundo y misterioso» (1976: 155).

---

<sup>9</sup> Como en su momento apuntó Alfredo Gómez Gil: «Sus escritos hacen alusión a temas bíblicos, que sirve a la novelista para expresar su personal filosofía. El Antiguo Testamento con la historia de Caín y Abel es el prototipo para sus caracteres de amor y odio. Hay una insistencia en la defensa de una moral natural frente a la de un cristianismo degenerado» (1971: 251). Partiendo de aquí es más fácil comprender por qué Juan parece mucho más ligado a la figura de la Abuelita, engañada por su marido con su consentimiento, que a una madre marcada por una educación poco convencional y una visión demasiado rígida de la misma: «pornografía, pura pornografía, eso es lo que yo he visto a vuestro lado –dirá-, en esta casa, así me torcisteis el corazón, así he fracasado en el matrimonio» (1998: 18).

<sup>10</sup> Anabel Sáiz Ripoll ha destacado el papel negativo que lo social tiene en la infancia de Ana María Matute, a la que recoloca en el espacio de lo individual por oposición a lo anterior: «Sus niños son, pues, seres que quieren afianzar, o conocer o dominar su personalidad. Son niños que están creciendo y que se encuentran con toda clase de obstáculos. Uno de los peores es el que les pone la sociedad, el grupo como masa o como muchedumbre. Este grupo es siempre negativo para la escritora, porque sólo sabe hablar como en sordina, sin importarle si los rumores que trae y lleva son ciertos. Lo importante son los personajes individuales, que saben escuchar y comprender» (1996: 10).

Sin embargo, es sobre todo en «El árbol de oro» y «El perro perdido» donde esta idea se retoma y se amplía con cuestiones como los motivos fantásticos de la transformación y la metempsicosis. Así, mientras en el primero de ellos Ivo aparece como el chico especial que posee la virtud de cambiar el rumbo de las cosas con la palabra –la escena con la profesora es, al respecto, representativa: ante la posibilidad de tener que ceder su puesto como guardián de la torrecilla, Ivo se levanta y «(...) acercándose a la maestra empezó a hablarle en voz baja, bizqueando los ojos y moviendo mucho las manos, como tenía por costumbre. La maestra dudó un poco y al fin dijo: -Quede todo como estaba. Que siga encargándose Ivo de la torrecita» (1976: 247)- y de ver aquello que nadie ve –el árbol de oro que la voz narradora no consigue ni siquiera atisbar a través de la rendija de la puerta (1976: 249)<sup>11</sup>; en el segundo será Damián el único de sus hermanos capaz de comprender que el perro gris de aspecto magullado no es un espíritu malo ni un embrujado, sino el guardián de su salud. Y no es ninguna casualidad que así se plantee: animal ligado al mundo del subsuelo, su poder se concreta en ser «guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida», pero también en ser «intercesor entre este mundo y el otro» (J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1999: 816 y 817). Esto explicaría por qué, tras observarse detenidamente, el perro perdido ocupa el lugar que le correspondía al niño –recuérdese, sino, las palabras de Damián alertando de la llegada de la muerte: «-Mira, amigo mío, esto es el anuncio de la muerte. Yo sé muy bien que la caída de las hojas es el anuncio de la muerte» (1976: 258)- y le cede su alma a través de la mirada: «Allí abajo seguía el perro, con sus ojos como dos farolillos en la noche. Estaba ya echado en el suelo, pero tenía aún la cabeza levantada. Y Damián sentía renacer su antigua fuerza y notaba cómo la tristeza huía calle abajo, como un animal sarnoso» (1976: 259)<sup>12</sup>.

Aunque aquí el vínculo con la naturaleza se establece a través de la figura metafórica del perro que salva al niño de morir, en «El árbol de oro» esto se conseguirá a través del árbol que da título al relato. «Símbolo de la vida en perpetua evolución» (J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1999: 118), él será la imagen del destino final que aguarda a Ivo según la visión de la voz narradora:

---

<sup>11</sup> Características comunes a casi todos los niños matutianos, la crítica ya ha reparado en ello en alguna que otra ocasión. María Victoria Sotomayor Sáez, por ejemplo, comenta: «Este universo está habitado por uns protagonistas infantís problemáticos: nenos solitarios, marxidados, diferentes, que por diversas razóns non entran no mundo dos demais; faltos de afecto, con problemas físicos ou simplemente inseguros, estes nenos séntense distintos e afrontan a súa diferencia servíndose da fantasía e da imaginación» (2002: 16).

<sup>12</sup> Otra lectura es la que ofrece Ruth El Saffar (1981: 224), para quien el perro simboliza lo inconsciente y lo divino.



Un día, pasando por el cementerio –era ya tarde y se anunciaba la noche en el cielo: el sol, como una bola roja, caía a lo lejos, hacia la carrera terrible y sosegada de la llanura-, vi algo extraño. De la tierra grasienta y pedregosa, entre las cruces caídas, nació un árbol grande y hermoso, con las hojas anchas de oro: encendido y brillante todo él, cegador. Algo me vino a la memoria, como un sueño, y pensé: “Es un árbol de oro”. Busqué al pie del árbol, y no tardé en dar con una crucecilla de hierro negro, mohosa por la lluvia. Mientras la enderezaba, leí: IVO MÁRQUEZ, DE DIEZ AÑOS DE EDAD.

Y no daba tristeza alguna, sino, tal vez, una extraña y muy grande alegría (1976: 250)

Igualmente, este será el esquema caracterizador de gran parte de los niños que protagonizan el extraño pero interesante libro *Los niños tontos*, donde el adjetivo perderá su connotación despectiva para renacer transformado en una cualidad: ser tonto, en el universo de la recopilación, significará ser diferente, especial, único. Esto se observa, por ejemplo, en «La niña fea», donde el rechazo de los que en principio dicen llamarse sus semejantes –esas niñas de la escuela que le dicen: «“Tú vete, niña fea”» (2001: 7)- es sobrellevado gracias al estrecho lazo que la une a la tierra, y que no es otro que ese aspecto físico por el que es excluida de su –en teoría- propio mundo: «Un día, la tierra le dijo: “Tú tienes mi color”» (2001: 7), a lo que ella responde con una muerte que la aleja definitivamente de aquellos que no la aceptaron y la acerca, en cambio, «(...) a su color caliente, al aroma escondido, al dulce escondite donde se juega con las sombras alargadas de los árboles, flores no nacidas y semillas de girasol» (2001: 8). O en «El árbol» y «Mar» -por citar sólo dos-, en los que una vez más se plantea la fusión con una naturaleza que arropa al niño y lo acompaña en su abandono del mundo conocido: «Por fin, un día vino la noche. Entró en el cuarto y se lo llevó todo. “Madre, qué árbol tan grande”, dijo el niño, perdido entre sus ramas. Pero ni siquiera oía ya la voz que repetía: “No importa, niño, no importa”» (2001: 32); «El mar, ¡qué cosa rara!, crecía, se volvía azul, violeta. Le llegó a las rodillas. Luego, a la cintura, al pecho, a los labios, a los ojos. [...] ¡Ah, sí, por fin, el mar era verdad! Era una grande, inmensa caracola. El mar, verdaderamente, era alto y verde» (2001: 82).

Por último, no hay que olvidar los cuentos destinados a un público preferentemente infantil, donde los personajes suelen repetir los mismos esquemas que los anteriores, con la salvedad –señalada, entre otros, por María del Mar Menéndez Lorente (1994: 271-272)- de que en su caso suele haber *casi* siempre un final feliz. Y subrayo

especialmente la palabra *casi*, porque no todos escapan al destino final que les está reservado a los seres distintos y especiales. Así, no es de extrañar que Yungo, el protagonista de *El saltamontes verde* al que todos consideran un inútil y un estúpido porque carece de voz, acabe sus días ahogado pero, paradójicamente, listo para entrar en el Hermoso País «donde estaban su madre y su padre: y allí no era necesaria voz alguna, ya que estaban dichas todas las palabras» (1997: 36).

No obstante, si en algo se caracterizan todos estos personajes es en que, partiendo de un estado de orfandad y soledad, logran construir su propio camino tras un doloroso aprendizaje. Esto es lo que le sucede a Jujú, el protagonista de *El polizón del «Ulises»*: educado por tres mujeres, y formado en unas lecturas que lo alejan de su entorno y edifican para él un universo de ficción, la traición de aquel al que habrá considerado su amigo lo enfrentará con la otra cara de la realidad, al tiempo que le ayudará a comprender el verdadero sentido de su existencia:

Envuelto en la manta, Jujú las contempló. De pronto le parecieron más bajitas, más débiles y llenas de canas. Sintió un gran deseo de trabajar y de estudiar, y de no abandonarlas nunca. Pensó, entonces, que ellas le necesitaban a él más que él a ellas. Y este pensamiento le daba una rara, una honda sensación de seguridad (2000: 132-133)

### **3. Una mirada al bies**

Niños en tránsito hacia la madurez, perdidos en el camino de su propio crecimiento o simplemente marcados por el don de la diferencia, los personajes matutianos se constituyen en el punto de referencia de una mirada que se «biloca» para abarcar el derecho y el revés de un mismo paisaje: al presentarse como seres caleidoscópicos en continuo estado de formación, todos ellos sugerirán la necesidad de reinterpretar la realidad desde un punto de vista complejo que no deje en segundo plano aquellos aspectos más desconocidos de la misma. Su comportamiento, a raíz de aquí, nunca podrá ser leído de una manera unívoca, ya sea porque es un fiel reflejo de la vida futura que les espera como adultos, ya porque se revela en contacto con una naturaleza en estado puro.

### **Bibliografía**

- ALDECOA, Josefina R. *Los niños de la guerra*. (ed.). Madrid: Anaya, 1983. 255 p. ISBN: 84-7525-122-6.
- ANDERSEN, Hans Christian. *La sombra y otros cuentos*. 5ª reimp. Madrid: Alianza, 1995. 279 p. ISBN: 84-206-1482-3.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. 6ª ed. Barcelona: Herder, 1999. 1107 p. ISBN: 84-254-1514-4.
- DÍAZ-PLAJA, Ana y POSTIGO, Rosa Mª. “La infancia literaria”. *CLIJ*. 1993, 52, p. 7-71.
- EL SAFFAR, Ruth. “En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”. *Revista Iberoamericana*. 1981, 116-117, p. 223-231.
- GARCÍA NOVELL, Francisco. “Ana María Matute: la fascinación por el lenguaje”. *Amigos del libro*. 1995, 30, p. 51-58.
- GÓMEZ GIL, Alfredo. “Ana María Matute (n. en Barcelona, 1926)”. *Cuadernos Americanos*. 1971, 5, p. 250-254.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes. *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*. Madrid: Narcea. 303 p. ISBN: 84-277-0782-7.
- MATUTE, Ana María. *Fiesta al noroeste. Historias de la Artámila*. Madrid: Círculo de Amigos de la Historia, 1976. 259 p. ISBN: 84-225-0056-6.
- \_\_\_\_\_. *El verdadero final de la Bella Durmiente*. Barcelona: Lumen, 1995. 81 p. ISBN: 84-264-3056-2.
- \_\_\_\_\_. *El saltamontes verde y otros cuentos*. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 1997. 91 p. ISBN: 84-264-5001-8.
- \_\_\_\_\_. *Algunos muchachos*. 6ª ed. Barcelona: Destino, 1998. 165 p. ISBN: 84-233-1182-1.
- \_\_\_\_\_. *Paulina*. Barcelona: Lumen, 1999. 145 p. ISBN: 84-264-3027-9.
- \_\_\_\_\_. *El polizón del «Ulises»*. Barcelona: Lumen, 2000. 133 p. ISBN: 84-264-5051-2.
- \_\_\_\_\_. *Los niños tontos*. 13ª ed. Barcelona: Destino, 2001. 82 p. ISBN: 84-233-0958-4.
- \_\_\_\_\_. “En el bosque. Defensa de la fantasía”. *La casa del lago* [en línea]. 1997-2005 [ref. de 4 de abril de 2008]. Disponible en Internet <http://www.aragonesasi.com/casal/index.htm>.

MENÉNDEZ LORENTE, María del Mar. “Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute”. *Compás de letras. Monografías de la literatura española*. 1994, 4, p. 254-274.

NICHOLS, Geraldine C. “Stranger Than fictiona: fantasy in short stories by Matute, Rodoreda, Riera”. *Monographic Review*. 1988, IV, p. 33-42.

\_\_\_\_\_. “Creced y multiplicad: niños y números en *Algunos muchachos* de Ana María Matute”. *Compás de letras. Monografías de la literatura española*. 1994, 4, p. 215-226.

PIZARNIK, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002. 319 p. ISBN: 84-264-1317-X.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. “Entrevista a Ana María Matute”. *Compás de letras. Monografías de la literatura española*. 1994, 4, p. 15-23.

SÁIZ RIPOLL, Anabel. “Ana M<sup>a</sup> Matute, la mágica realidad”. *CLIJ*. 1996, 84, p. 7-16.

SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria. “Un mundo de sensaci3n3n”. *Fadamorgana*. 2002, 8, p. 16-21.

VALIS, Noël M. “La literatura infantil de Ana María Matute”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 1982, 389, p. 407-415.