



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Scienze del  
Linguaggio

*(ordinamento ex D.M. 270/2004)*

Tesi di Laurea

*El río*

**Una propuesta de traducción fiel a la visión del mundo de Ana  
María Matute**

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa María Eugenia Sainz González

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Susanna Regazzoni

**Laureanda**

Elisa Altinier

Matricola 962355

**Anno Accademico**

2016 / 2017

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍA DE ANA MARÍA MATUTE</b> .....	<b>7</b>
1.1. Introducción .....	7
1.2. Infancia: el miedo en la isla .....	8
1.3. Refugio en un mundo de papel y de árboles .....	10
1.4. La Guerra Civil .....	15
1.5. Posguerra: nadando hacia el continente .....	20
1.6. De la Transición al siglo XXI: una niña de pelo blanco .....	26
<b>CAPÍTULO 2. LA ESCRITORA ANTE LA CRÍTICA</b> .....	<b>32</b>
2.1. Introducción .....	32
2.2. Actitudes de la crítica española.....	33
2.3. Ana María Matute y la generación del medio siglo .....	37
2.3.1. Afinidades biográficas .....	38
2.3.2. Similitudes y diferencias de contenido .....	40
2.3.3. Una cuestión de estilo: la unicidad de Ana María Matute .....	43
2.4. Actitudes de la crítica extranjera.....	48
2.5. La acogida en Italia de la generación del medio siglo .....	55
2.5.1. Lazos culturales entre intelectuales españoles e italianos.....	56
2.5.2. Las traducciones italianas de la generación del medio siglo.....	59
2.6. La acogida en Italia de Ana María Matute.....	61
2.6.1. El aprecio de la crítica italiana .....	63
<b>CAPÍTULO 3. EL MUNDO LITERARIO DE ANA MARÍA MATUTE</b> .....	<b>72</b>
3.1. Introducción .....	72
3.2. Presencia de motivos bíblicos .....	73
3.3. Caín y Abel: el amor-odio en la sangre .....	79
3.4. Edén: el paraíso perdido de la infancia .....	82
3.5. Niños, muerte y naturaleza .....	88

3.6. La relación especial entre niños y mundo natural.....	93
3.7. Naturaleza humanizada: luna, río y árboles .....	98
3.8. Animales humanizados y personas deshumanizadas .....	104
3.8.1. El perro.....	109
3.8.2. El gato .....	111
3.8.3. Los pájaros .....	112
3.8.4. El lobo .....	115
3.8.5. Los insectos.....	116
<b>CAPÍTULO 4. DENTRO DE <i>EL RÍO</i> .....</b>	<b>118</b>
4.1. Las publicaciones en prensa de Ana María Matute .....	118
4.2. <i>A la mitad del camino</i> y <i>El río</i> : similitudes y diferencias.....	124
4.3. El género del cuento según Ana María Matute.....	129
4.4. Inmergiéndonos en <i>El río</i> .....	133
<b>CAPÍTULO 5. TRADUCIR <i>EL RÍO</i> .....</b>	<b>138</b>
5.1. Breve historia de la Traductología.....	138
5.2. Principales conceptos de la Traductología.....	141
5.3. Las aportaciones de Umberto Eco y Peter Newmark .....	144
5.4. Aspectos específicos de la traducción de <i>El río</i> .....	151
<b>CAPÍTULO 6. TRADUCCIÓN DE ALGUNOS TEXTOS DE <i>EL RÍO</i> .....</b>	<b>157</b>
<b>CONCLUSIÓN .....</b>	<b>212</b>
<b>ANEXO: TEXTOS ORIGINALES DE <i>EL RÍO</i>.....</b>	<b>216</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>264</b>

## INTRODUCCIÓN

Buceando entre las numerosas entrevistas que la vieron protagonista, emergen auto-definiciones curiosas, imágenes vivaces y poéticas: “isla” (*El País*, 8/9/1996); “Alicia, siempre atravesando el espejo” (*ABC*, 25/06/2000); “un limonero enamorado de un abeto” (*El País*, 4/1/2009); “una niña que ha tenido el mal gusto de crecer” (*Mujer Hoy*, 4/5/2013). Ana María Matute se asomaba al “juego de espejos” que era para ella la vida (*ABC*, 28/2/1999) y así se reconocía en estos seres vivos, paradójicos y apasionados.

A la hora de sumergirnos en el estudio de esta destacada escritora de la “generación del medio siglo”, hemos investigado no sólo su extensa obra sino también su presencia en la prensa española e italiana. Una selección de entrevistas y reseñas nos ha ayudado a concebir un primer retrato biográfico y literario, construido con pinceladas escuetas pero certeras. Los artículos periodísticos han permitido recuperar las temáticas centrales del universo de la escritura de Matute, como podemos deducir de las expresiones anteriores: la importancia de la naturaleza y de algunos de sus elementos (el árbol y el agua) como fuentes de inspiración y como metáforas, la infancia y su pérdida y condiciones típicamente humanas como la soledad, la marginación y la incompreensión.

Este trabajo se centra en la figura de Ana María Matute como autora significativa de la literatura española del siglo XX, que se revela fundamental para entender la sociedad de su tiempo (la España de la Posguerra). La decisión de profundizar su obra y el contexto en el que se enmarca se debe no sólo al renombre de Matute en el mundo literario español e internacional, sino también a su estilo y al deseo de acercarla al lector de lengua italiana a través de la traducción. El estilo literario matuteano resulta llamativo por un uso de la lengua sencillo pero evocativo, capaz de describir o sugerir la realidad contemporánea (incluso su crudeza e injusticia social). Lo permea un lirismo único, que ahonda en la condición humana: aun enraizado en su tiempo y en sus vivencias, es radicalmente atemporal; ubicado en un espacio (en parte real y en parte imaginario), es universal y

rompe cualquier frontera. Seguramente, *Los niños tontos* (1956) constituye un ejemplo entre los más originales de esta trayectoria.

A pesar de que la narrativa de esta escritora haya sido reconocida y ampliamente estudiada, sobre todo en su patria, faltan estudios que analicen en el detalle el impacto de determinados aspectos biográficos en su obra. Por esta razón, el primer objetivo del presente estudio será ahondar en la relación entre las vivencias personales de Matute, su visión de la labor del escritor y sus textos, con especial referencia a su primera etapa literaria, definida comúnmente “realista” por la crítica (Cai 2012). Para este fin nos será de ayuda el contenido de algunas de sus entrevistas, entre las numerosas que ella ha concedido a lo largo de su vida.

En segundo lugar, nuestra investigación pretende estudiar los motivos más recurrentes de su producción a través del análisis de dos de las obras menos estudiadas de la autora; se trata de *A mitad del camino* (1961) y *El río* (1963), ambos recopilaciones de textos aparecidos en prensa, de naturaleza más periodística el primero y más autobiográfica el segundo. También se relacionarán las obras de la escritora con las experiencias personales que más la han marcado, como la Guerra Civil, la Posguerra y los veranos pasados en el pueblo riojano de Mansilla de la Sierra. Dichos recuerdos son imprescindibles para entender la concepción de la infancia según Matute, que se configura como un mundo de inocencia y de inconsciencia, incontaminado e incomprendido por los adultos, de donde somos desterrados sin remedio al cruzar la frontera que nos separa de los mayores. En particular, la naturaleza y sus protagonistas, especialmente los árboles y el río, terminan identificándose con la infancia y la imaginación, refugios en la vida y en la literatura; así lo demuestra el discurso de ingreso en la Real Academia Española pronunciado por Ana María Matute, “El bosque”.

Como explicaremos en este ensayo, a pesar de la acogida favorable por parte de la crítica extranjera, la autora no ha tenido en Italia el mismo éxito editorial que en su propio país (Pérez Vicente 2005; Costa 2013) y han sido pocos los textos traducidos al italiano. Mientras que sus más conocidas y galardonadas novelas han sido editadas en Italia, las recopilaciones de sus colaboraciones periodísticas y la mayoría de sus colecciones de relatos no han conocido la misma suerte. Por lo tanto, el tercer objetivo de este trabajo será traducir algunas de las columnas periodísticas de Matute, procedentes de su obra

recopilatoria *El río* y seleccionadas por su temática, en concreto: percepción de la infancia y de su fin (transición a la edad adulta o muerte precoz), visión de la memoria (experiencia del recuerdo) y del tiempo, vida rural y sus rituales, relación ser humano-naturaleza (en la niñez y en la edad adulta), experiencia directa de las injusticias y de las desigualdades socio-económicas en el campo. Como método traductivo, se privilegiará la opción semántica (Newmark 2016), considerándola más adecuada que la comunicativa para este género y tono literario.

En conclusión, el presente trabajo se estructurará de la siguiente forma: el primer capítulo se centrará en la figura de la autora; el segundo tratará el contexto socio-histórico y literario en el que escribe y la acogida de su obra por la crítica (española y extranjera); el tercero profundizará las temáticas y los motivos recurrentes en la obra de Matute, con particular referencia a *A la mitad del camino* y *El río*; el cuarto analizará los contenidos de estos volúmenes recopilatorios ahondando en su significado y estudiará el marco socio-histórico en el que surgieron sus piezas; el quinto consistirá en una introducción a la Traductología y un estudio de los principales problemas traductivos encontrados y el sexto incluirá la traducción para el público italiano de algunos textos procedentes de *El río*.

# CAPÍTULO 1

## BIOGRAFÍA DE ANA MARÍA MATUTE

### 1. INTRODUCCIÓN

La infancia constituye un tema central en la producción literaria de Ana María Matute (Redondo Goicoechea 1994), además de ser una fuente de inspiración, interés y preocupación para ella, y un interlocutor-lector en parte de sus textos<sup>1</sup>. En sus palabras: “La infancia no es una etapa de la vida: es un mundo completo, autónomo, poético, y también cruel, pero sin babosidades” (*La Vanguardia*, 19/6/1998). A esta idea, que domina su producción literaria, es necesario añadir: “la infancia es más larga que la vida” (*ABC*, 25/6/2000), porque “los niños viven muy intensamente su infancia” (ibídem) y por eso se acuerdan de muchas más cosas ocurridas en ella que durante la edad adulta. Por eso se trata de un mundo total, pero cerrado, ya que “el niño no es un proyecto del hombre que será, sino que el hombre es lo que queda, si algo queda, de aquel niño, y, desde luego, no para mejorarlo” (Gazarian-Gautier, 1997: 32).

En efecto, ella reconoce que la infancia nos marca para siempre; en particular, las vivencias de la niñez influyen en las actitudes de los adultos: “El niño que fuiste está ahí dentro [...] y sale cuando menos lo pensamos” (*El País Semanal*, 4/1/2009). Estas frases tienen especial relevancia en el caso concreto de la escritora, ya que ella ha confesado en muchas ocasiones que se siente aun una niña de doce años, por sensibilidad y mentalidad. Sin embargo, ella reconoce que recordar la infancia puede producir tristeza y remordimiento por todo los sueños olvidados e incumplidos a lo largo de la vida; quizás por eso Matute define el mundo de la infancia como “cerrado”, por la imposibilidad de los

---

<sup>1</sup>La autora debe en parte su fama a sus obras de literatura infantil, que sin embargo abarcan sólo una parte de la extensa producción matuteana. A este propósito, recordamos: *El país de la pizarra* (1956), *Paulina, el mundo y las estrellas* (1960), *El saltamontes verde* (1960), *Caballito loco* (1962), *El polizón de Ulises* (1965), *Carnavalito* (1972) y *El aprendiz* (1972).

adultos de comunicarse con los niños que fueron y con los que les rodean. Esta situación, que genera una soledad profunda en los más pequeños (como la que ella vivió), preocupa a la narradora, igual que la falta al día de hoy de un sistema para educarlos para la vida. Como escritora, ella se reconoce capacitada para denunciar el problema, pero no para resolverlo (Gazarian-Gautier 1997).

En conclusión, no podemos renunciar a analizar la biografía de la autora, especialmente su infancia, para conocer cómo han surgido en su vida los temas que se han plasmado en su obra, para entenderlos. Para ello recurriremos al estudio de algunas entrevistas concedidas por la escritora; libros biográficos (Romá 1971; Gazarian-Gautier 1997; Redondo Goicoechea 2000a) y textos que analizan el contexto socio-cultural de la época de la Guerra Civil y Posguerra (Aldecoa 1983; Martín Gaité 1987).

## 1. INFANCIA: EL MIEDO EN LA ISLA

Ana María Matute nació en Barcelona el 26 de julio de 1925<sup>2</sup>, en el seno de una acomodada familia propietaria de una fábrica de paraguas. Los negocios del padre llevaban a ella y a sus hermanos a mudarse cada seis meses de Barcelona a Madrid, lo que le produjo una situación de perenne desarraigo que no hizo más que consolidarse a lo largo de todas las etapas de su vida. En efecto, los frecuentes traslados impedían el consolidarse de las amistades infantiles y de un sentimiento de pertenencia a algún lugar: los Matute eran apodados “los madrileños” en Barcelona y “los catalanes” en Madrid, siempre forasteros o “niños de ninguna parte” (Gazarian-Gautier 1997: 34).

Como ella declaró en una entrevista, siempre se ha sentido “isla” (*El País Semanal*, 8/9/1996), haciendo referencia a su diversidad respecto a los demás niños (y sobre todo las demás niñas) y a su soledad atávica, innata. La incompreensión de su entorno más cercano favoreció esta sensación descorazonadora, alimentando sus dificultades de comunicación tanto con los mayores como con sus coetáneos, hasta derivar en una tartamudez que le trabó hasta los once años. Niña precoz, ya leía y escribía cuentos con cinco años; sin

---

<sup>2</sup> Muchos autores (entre los cuales Roma 1971, Aldecoa 1983, Redondo Goicoechea 2000a, Cai 2012) sitúan la fecha de nacimiento de Ana María Matute en 1926. Sin embargo, en sus últimos años la escritora quiso aclarar que nació en 1925 (“Si ganara el Cervantes daría saltos”, entrevista de Rosa Mora, *El País*, 16/11/2010).



embargo, la intransigencia de las Damas Negras, las monjas francesas que le dieron clases hasta el comienzo de la Guerra Civil, sofocaron su talento y su temperamento y fomentaron sus miedos. Tanto sus profesoras como sus compañeras se reían de su tartamudez, acomplejándola; además, en este ambiente la pequeña Ana María empezó a notar la disparidad de trato reservada por las religiosas a las alumnas procedentes de familias con poco recursos, y así se despertó en ella la conciencia social tan presente en sus narraciones (Gazarian-Gautier 1997).

Sus únicas relaciones de amistad eran con niños, que la aceptaban por lo que era y que por mentalidad se parecían a ella; la escritora les envidiaba su libertad, que les permitía juegos atrevidos y brutos. Sin embargo, ella seguía soñando con tener amigas, aunque hasta la edad adulta no encontró a personas de su sexo afines por personalidad e intereses (como Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets). De mayor, Matute confesará a una periodista: “Yo sólo me entendía con los chicos porque las niñas o disimulaban o fingían o eran verdaderas imbéciles, al menos en el trato social” (*Mujer Hoy*, 4/5/2013). En el rechazo de las compañeras y en los juegos violentos de los coetáneos conoció directamente la crueldad típica de la infancia, descarnada e inconsciente, que pertenece también a los niños de sus textos, a veces feroces sin razón aparente con sus compañeros y con los animales.

Como decíamos, ella vivía con una percepción constante de extrañeza respecto a las demás; se sentía un ser profundamente diferente a esas “mujeres recortadas” (Matute, 2011: 2), que poco o nada tenían que ver con ella. Según la autora, este sentido de ajenez y aislamiento fue la causa de su entrega total a la Literatura, “el faro salvador de muchas de mis tormentas” (Matute, 2011: 2). La escritura no sólo fue refugio, sino también antídoto a la tartamudez: “la literatura fue para mí una liberación, fue hallar el medio para comunicarme con el mundo exterior y expresar mi espíritu” (Gazarian-Gautier, 1997: 40). Como se puede intuir, la incomunicación y la soledad serán temáticas centrales en la narrativa matuteana, especialmente con referencia al universo infantil (Cai 2012).

Otra fuente de temor y tristeza en la vida de Ana María Matute son las relaciones familiares, sobre todo con la madre. Mientras que el padre, aun poco presente, se demostraba cariñoso, atento y lleno de imaginación, la madre tenía una actitud estricta, que producía miedo en la hija y causó su tartamudez. Ana María se reconocía en el carácter “mediterráneo” del padre y en sus fantasías literarias le imaginaba como un amigo de

Ulises (*Mujer Hoy*, 4/5/2013); en cambio, la madre le parecía una castellana severa, que en su imaginación se convertía en una buena compañera del Cid. La relación entre las dos se hacía más difícil por la falta de gestos de afecto, ya que para la madre expresar sentimientos en público era algo imperdonable. Lo que la hija percibía como desamor fomentaba su inseguridad y esa falta de entendimiento (la pequeña no entendía sus reglas ni el porqué de sus castigos) la hacía sufrir y encerrarse más en sí misma. También en este caso, su situación personal servirá de inspiración para su obra; en sus narraciones, los padres no son capaces de ayudar o comprender a sus hijos (véase *Los niños tontos*, de 1956) y en alguna ocasión aparece totalmente ausente la figura materna (o la paterna) y las relaciones familiares resultan casi siempre opresoras (en la novela *Primera memoria*, de 1959, reconocemos ambas situaciones).

## 2. REFUGIO EN UN MUNDO DE PAPEL Y DE ÁRBOLES

Aunque en el colegio las Damas Negras aconsejaban “Leer poco, novelas ninguna” (Gazarian-Gautier, 1997: 39), los padres de Ana María Maute eran lectores apasionados. Sin embargo, no fueron ellos los que introdujeron a su hija en el mundo de la literatura (de hecho, su madre ocultaba este interés a sus mismas amigas), sino su tata Anastasia y la cocinera Isabel.

Anastasia tuvo un papel fundamental en la vida de la escritora y de sus hermanos por su labor educativa y su cariño, convirtiéndose casi en una figura materna sustitutoria. Era su niñera y además de leerle los cuentos de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, también le contaba cuentos inventados por ella, que la propia Matute adulta definió “disparatados y surrealistas” (Gazarian-Gautier, 1997: 55) y que quizá pudieron influenciarla a la hora de redactar algunos de sus breves relatos de *Los niños tontos* (1956). Seguramente, ella le inspiró *Pequeño teatro* (escrito con sólo 17 años pero publicado sólo en 1954), cuyo escenario, Oiquixia, es en realidad el pueblo vasco donde la niñera se crió, Zumaya.

Si para la autora adulta Anastasia no tenía el don de contar, sí lo poseía Isabel, la cocinera, cuya especialidad eran los cuentos orales porque no sabía leer. También muy querida en casa Matute, sus circunstancias vitales no fueron muy afortunadas y se acercaban bastante a las condiciones de un personaje matuteano: tuvo una infancia pobre y desfavorecida y, huérfana de madre, fue madre soltera (recuerda la madre de la

protagonista del relato “Cuaderno para cuentas”, incluida en la recopilación *Algunos muchachos*, de 1968). Por las vivencias personales de la escritora, la cocina se identifica a menudo en su narrativa con el calor del cariño y de los relatos fantásticos.

Este primer acercamiento al mundo de la literatura fue fundamental para la escritora, tanto que ella misma lo mencionó en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (“En el bosque”, 1998). Los cuentos oídos estimulaban su imaginación y la fascinaban, tanto que cuando la madre la castigaba de pequeña en un cuarto a oscuras, pasaba el tiempo recordando estas narraciones y soñando con ellas. Además, dichos cuentos la animaron a aprender a leer cuanto antes y luego a escribir ya con cinco años, para convertirse en dueña y señora de esos mundos fantásticos.

La revelación de ser maga y a la vez escritora, porque “escribir es una forma de magia” (Gazarian-Gautier, 1997: 49) la tuvo justo durante uno de esos castigos en el cuarto de los armarios: un día partió un terrón de azúcar, de donde salió una pequeña llama azul. Ese episodio tuvo tanta importancia en su vida de narradora que lo recordó en su discurso de ingreso en la RAE (1998) y también lo introdujo en su novela *Paraíso inhabitado* (2008).

En ese contexto mágico, la oscuridad brillaba y los objetos aparecían distintos, desvelando su verdadera identidad; la soledad se convertía en un privilegio adquirido. La pequeña Ana María buscaba razones para ser castigada, porque en ese lugar se sentía feliz; allí podía evadirse de la marginación y se sentía libre de ser ella misma y de disfrutar de su mundo interior imaginando, soñando y disfrazándose con los abrigo de sus hermanos. Ella sabía encontrar el mismo silencio “que se escucha y se oye” (Matute, 1998: 18) y la misma oscuridad luminosa en los bosques, que siempre han sido para la narradora, al igual que el cuarto oscuro de su casa, fuentes inextinguibles de historias:

Porque el bosque era el lugar al que me gustaba escapar en mi niñez y durante mi adolescencia; ese era mi lugar. Allí aprendí [...] que los vuelos de los pájaros escriben en el aire antiquísimas palabras, de donde han brotado todos los libros del mundo; [...] que existe el canto del bosque entero, donde residen infinidad de historias que jamás se han escrito y acaso nunca se escribirán. (Matute, 1998: 17).

Así Ana María Matute tuvo “una infancia de papel” (Redondo Goicoechea 2000a), pero a la sombra de grandes árboles, a veces imaginados y a veces reales. En su infancia y adolescencia, el bosque se convirtió en un refugio para la autora, asociándose a otro mundo

“irreal pero, al mismo tiempo, más real aun que el cotidiano” (Matute, 1998: 19): el mundo de la literatura. En efecto, el escenario de muchos de los “cuentos de hadas” de los Grimm, Perrault y Andersen eran selvas frondosas. Nuestra autora ha amado siempre estas narraciones, que le han permitido sentirse europea e identificarse con la cultura tradicional del continente (*ABC literario*, 5/7/1996; *La Vanguardia*, 19/6/1998), para ella puerta de acceso al mágico mundo de la literatura. En particular, Matute considera *Olvidado Rey Gudú* (1996), un homenaje a Andersen, Perrault y los hermanos Grimm (*ABC literario*, 5/7/1996). A este propósito, ella ha reconocido la influencia que han tenido en sus textos; ha citado en sus obras personajes de Andersen como “El soldadito de plomo” y “Los cisnes salvajes” (Álvarez Fernández y Lamas Álvarez 2006); ha escrito un prólogo a una edición española de *La sombra y otros cuentos* del mismo autor (1973) y ha publicado *El verdadero final de La Bella Durmiente* (1995), ampliando y reelaborando el final ofrecido por Charles Perrault.

La Matute adulta no sólo sigue teniendo predilección por los cuentos tradicionales, sino que se lanza en una apasionada defensa de sus contenidos originales, en contra de la hipocresía contemporánea. En nombre de lo políticamente correcto, educadores y editoriales pretenden “censurar” las partes más crudas de estas narraciones omitiéndolas delante del público infantil, pero ella aboga por la verdad, en la vida y en la literatura, por su valor formativo para las nuevas generaciones. Ella reivindica también su actualidad (Matute 1998): la naturaleza humana que los “cuentos para niños” describen en todos sus matices se mantiene igual siglo tras siglo, universal como los sentimientos. La sabiduría contenida en estas historias se aproxima al reflejo de la mirada de un niño: “[...] todo se revela en estos cuentos aparentemente simples e indudablemente inocentes. Con toda la crueldad y el cinismo de la inocencia, que no juzga, sino que se limita a constatar [...]: «Las cosas son así y no de otro modo»” (Matute, 1998: 20). Y si el chico de “El traje nuevo del emperador” (Andersen) nos recuerda tanto a un personaje de Matute, no es por casualidad.

Además, en su universo literario la escritora retoma esa mezcla de realidad y fantasía típica de estas narraciones, ya que esta se da en la vida humana (los sueños, la imaginación) y en los sentimientos (el deseo), como ella lo experimentaba en el cuarto de los castigos y entre los árboles de Mansilla de la Sierra. Encontraremos el mismo lirismo y la misma ferocidad en los escenarios de *Los niños tontos* (1956), *Historias de la Artámila*

(1961) y *El río* (1963). La escritora no quiere renunciar a describir la brutalidad de la vida, y la tristeza porque: “Debemos darnos cuenta de que la gran literatura es triste y es cruel, como lo es la vida” (Gazarian-Gautier, 1997: 44).

Hablando de eventos trágicos presentes en su narrativa, un tema recurrente es la muerte de niños, que encontramos en las tres recopilaciones de relatos breves mencionadas anteriormente y en novelas como *Fiesta al Noroeste* (1953). La autora considera la muerte como una de las tres fines posibles de la infancia que ella representa en el libro *Tres y un sueño* (1961): en la primera historia, *La razón*, el protagonista pierde la infancia porque crece; en la segunda, *La isla*, un niño deja de serlo porque se muere; en la tercera y última, *La oveja negra*, la protagonista es una chica que crece físicamente pero no quiere abandonar el mundo de su niñez.

Ana María Matute ha podido alcanzar la edad adulta, pero conservando la mentalidad de una niña de doce años, algo que a su decir se paga muy caro (Gazarian-Gautier, 1997: 32), como ocurre a su personaje en *La oveja negra*. Sin embargo, ha visto la muerte en la infancia de cerca (como testimonian sus relatos de *A la mitad del camino* y *El río*) e incluso ella ha estado a punto de sufrirla por enfermedad dos veces, a los cuatro y a los ocho años. En esta última ocasión, una grave ictericia le impidió ir al colegio por un curso entero; durante ese año (1934), la pequeña Ana María se refugió en su amado mundo de papel y se mudó temporalmente a casa de sus abuelos maternos, en el pueblo riojano de Mansilla de la Sierra, donde habitualmente veraneaba con sus padres y sus hermanos. Aquí tuvo sus primeros contactos con el mundo rural, que dieron lugar a una experiencia clave para su vida y su narrativa: “el descubrimiento de la Naturaleza como tesoro inapreciable de sobrecogedora hermosura” (Mas, 1978: 14).

Este lugar constituye el escenario de *Los Abel* (1948), *Fiesta al Noroeste* (1953), *Los hijos muertos* (1958) e *Historias de la Artámila* (1961), además de ser el protagonista absoluto del ya citado texto autobiográfico *El río* (1963). Con la excepción de este último libro, la autora prefiere utilizar nombres de ficción para referirse a esa tierra: Artámila, o Hegroz en el caso de los *Los hijos muertos*. En cambio, en *Los Abel* la localidad no es directamente mencionada, pero el paisaje y los edificios descritos permiten realizar algunas inferencias (Wythe 1968), como ocurre también en algunos de los relatos matuteanos<sup>3</sup> e

---

<sup>3</sup> Señalamos como ejemplo “Los niños buenos”, incluido en la recopilación *El tiempo* (1957). En este texto encontramos no sólo la naturaleza típica de la montaña aragonesa, sino también una descripción de la triste

incluso en algunas de sus obras para la infancia, por ejemplo *Paulina, el mundo y las estrellas* (García Padrino 1994).

El tiempo transcurrido en ese pueblo marca profundamente la vida y la literatura matuteana: ante todo, ella gozaba allí de una libertad parecida sólo a la experimentada posteriormente durante la Guerra Civil. Además, en esa tierra podía asistir a los espectáculos de los titiriteros (los “cómicos”) que tanto la fascinaban hasta el punto que soñaba con fugarse con ellos. Titrireros y vagabundos, personajes misteriosos y errantes, han inspirado novelas como *Pequeño teatro* y relatos como “Los cómicos” (*A la mitad del camino*) y “Mentiras” (*El río*).

En Mansilla la escritora podía escoger a sus propias amistades lejos de los vínculos familiares y de clase; como sus hermanos varones, ella jugaban al aire libre con los hijos de los campesinos, disfrutando de la naturaleza que tanto inspirará su obra y descubriendo la vida del campo, dura y real. “Luego entendí que ellos «eran» la vida de verdad, una vida en contacto con las cosas esenciales [...]. Ellos sí que sabían de la vida, y no yo” (*ABC literario*, 5/7/1996). Esa pobreza tremenda y las enormes desigualdades de clase le chocaban y le dolían (Redondo Goicoechea 1994); fue justamente la experiencia de esas injusticias lo que contribuyó al desarrollo de su conciencia social, como lo harán más adelante los años de guerra. Así ella comprendió desde niña que en el mundo real existían poderosas fronteras entre “nosotros” y “los otros”, fronteras que afectaban a muchos, sobre todo a las criaturas más inocentes, indefensas ante todo ejemplo de trato de inferioridad. Potentes condenas de estas barreras han salido años más tardes de la pluma de Matute en numerosas ocasiones; la obra más contundente y provocativa podría ser quizás el *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961), que sorprendentemente superó los controles de la censura franquista.

De esas vivencias surgió la preocupación social que Matute convertirá luego en una escritura de protesta, pero también se forjó una solidaridad inquebrantable con los habitantes del pueblo y, más en general, con “los otros”, los silenciados, especialmente los más pequeños y débiles. Ya en su madurez, ella se reafirmaba en dicha intención: “Me gustaría ser la voz de los que no tienen voz. Y creo que en bastantes momentos de mi obra

---

condición de pobreza y abandono de los maestros de pueblo, la cual procede directamente de los recuerdos infantiles de la autora, como ella mismo reveló (Matute 1966).

literaria, si podemos llamarla así, está esa voz [...], de los que no pueden hablar por sí mismos (Farrington, 2000: 78).

La posterior experiencia de la Guerra Civil reforzó este compromiso y la obligó a crecer, a abandonar definitivamente la isla de la infancia, en contra de su voluntad de niña.

### 3. LA GUERRA CIVIL

La dificultad de ubicar a Ana María Matute en la generación del medio siglo queda patente en muchos estudios críticos (véase Vassileva Kojouharova, 1994: 39-53). Sin embargo, hay otras deficiones que logran situarla en un grupo de escritores españoles que comparten época y vivencias, como “generación de los niños asombrados”<sup>4</sup> (expresión de la propia Matute) y “generación de los niños de la guerra”. Esta última ha sido formulada por Josefina Aldecoa<sup>5</sup> con el propósito de destacar los elementos comunes a ella y a muchos otros narradores de su edad, elementos que influyen profundamente no sólo en la biografía personal sino también en la forma de hacer literatura.

La mía es una generación de los niños de la guerra, de nuestra guerra civil. Niños que habíamos nacido entre 1925 y 1928 o poco más y que al estallar la guerra teníamos 8, 9, 10, 11 años; la edad de la infancia consciente. En distintos pueblos y ciudades, en una zona u otra del conflicto, los niños del 36 vivimos una misma experiencia que nunca hemos olvidado y que, de un modo u otro, nos ha influido a todos. [...] Unos cuantos, en sus libros, han dado testimonio de aquellos años [...]. Otros han dejado en su obra rastros, huellas y sombras de aquella experiencia. Pienso que, al transmitirla a los que han nacido después, están reproduciendo de viva voz aspectos diferentes de unos hechos cercanos que todos deben conocer. (Aldecoa, 1983: 9)

Esta cita refleja algunos datos de nuestra autora: nacida en 1925, tenía once años al estallar la Guerra Civil. Los once años son una edad clave para Matute: es la misma de muchos de sus jóvenes personajes literarios y la de su hijo Juan Pablo cuando ella recuperó

---

<sup>4</sup> Definición utilizada por la autora en distintas ocasiones, como en su aportación a *El autor enjuicia su obra* (1966), en la entrevista concedida a Redondo Goicoechea (1994) y en su discurso durante la entrega del Premio Cervantes 2010.

<sup>5</sup> En realidad, el nombre oficial de esta escritora y pedagoga es Josefina Rodríguez Álvarez. Ella decidió firmarse con el apellido del marido, Ignacio Aldecoa, tras enviudar en 1969.

por completo su custodia después de su difícil separación del marido Ramón Eugenio de Goicoechea (*El País Semanal*, 8/9/1996). Incluso, ella ha reconocido que entiende bien a los niños por seguir teniendo interiormente once o doce años, la sensibilidad de esta etapa vital (*ABC Literario*, 5/7/1996).

Esta edad “consciente” es la que le permite observar y sentir lo que pasa a su alrededor en los duros momentos del conflicto, experiencias que se quedan grabadas en su memoria y en su obra. Podemos concluir, con Aldecoa, que lo que más une a esta generación de narradores es la voluntad de transmitir dicha experiencia haciendo referencia a “hechos cercanos que todos deben conocer”, aunque lo hacen diferenciándose los unos de los otros por manera de escribir (testimonio o evocación) y aspectos tratados.

Según la propia Ana María Matute, este conflicto fue el que le arrebató la infancia arrojándola al terror de los bombardeos, al contacto directo con la muerte violenta, el odio y la crueldad<sup>6</sup>, sin poderlos entender desde su perspectiva. La brutalidad de este choque con la realidad de los adultos y la imposibilidad de comprenderla no podían que convertir a los más pequeños en “niños asombrados”:

No es raro, pues, que yo me permitiera, años más tarde, definir esa generación a la que pertenezco como la de “los niños asombrados”. Porque nadie nos había consultado en qué lado debíamos situarnos. Nadie nos había informado de nada y nos encontramos formando parte de un lado o de otro [...]. Yo, ahora, sólo recuerdo que el mundo se había vuelto del revés, que por primera vez vi la muerte, cara a cara, en toda su devastadora magnitud [...]. (Matute, 2011: 7).

El análisis de la autora es compartido por Josefina Aldecoa que recuerda en el prólogo de “Los niños de la guerra” la división en zonas republicana y rebelde, con sus denominadores comunes de miedo, persecuciones, escasez y muertos (Aldecoa, 1983: 13). Como Matute ha reconocido posteriormente (Redondo Goicoechea 1994), la presencia continua del mito de Caín y Abel en sus novelas (incluso en el título: *Los Abel*) y relatos se debe a una asociación del relato bíblico con las divisiones de la Guerra Civil, inexplicables

---

<sup>6</sup> Años más tarde, la autora reconoció que en esas condiciones extremas también conoció el amor y la amistad. “Y digo lo de la amistad, porque junto a traiciones y egoísmos espantosos, también brillaban la amistad y la solidaridad. En los momentos límites es cuando las personas damos nuestra verdadera medida. (Gazarian-Gautier, 1997: 73).



en su infancia: “¿Por qué el mundo que se nos dio como bueno, honesto y limpio, había levantado de improviso tanto odio? ¿Por qué si eran oficialmente los “buenos”? ¿Quiénes eran, en definitiva, los “malos”? (Matute, 1966: 143). Igual de incomprensible era para esa niña el porqué de la disparidad de trato y de suerte reservada a los dos hermanos del Génesis, disparidad que le parecía injustificada y le daba lástima (Gazarian-Gautier 1997). Ella terminó relacionando así ambas injusticias: “Durante la guerra vi a muchos caínes y abeles y entonces pensé que fue Abel quien mató a Caín, y no al revés” (Gazarian-Gautier, 1997: 75).

Mayor asombro procedía de la más pura inocencia y de la total ignorancia con las que los pequeños se enfrentaban a esta situación, ya que su mundo de fantasía estaba poblado por Tarzán y los personajes literarios de Julio Verne y Emilio Salgari, y no por imágenes directas de conflictos. En consecuencia, la realidad “llegó de pronto, apocalipsis-entonces, y nos arrebató hasta un nuevo mundo de violencia y de sangre, el mundo que todavía hoy vivimos<sup>7</sup>” (Aldecoa, 1983: 14). La pequeña Ana María y sus hermanos vivieron el mismo desconocimiento y asombro ya que hasta ese momento por su condición social no habían conocido penurias ni podían imaginarse las de los demás. De pronto se toparon con “el rostro más cruel de las cosas” (*ABC Literario*, 5/7/1996, p.17): la muerte ya no se presentaba como un fenómeno natural y biológico, sino como algo abrupto; además, haciendo colas para el pan asistieron “estupefactos al espectáculo de la miseria” (ibídem, p.18).

El recuerdo indeleble del terror de los bombardeos se ha mantenido en la memoria de Matute a lo largo de toda su vida, que confesó en 2010 soñar aun con ellos y acordarse de las bombas al oír los fuegos artificiales. Así ella lo confesó públicamente en su discurso de apertura de los Martes Literarios de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (29/06/2010), declarando que pertenece a una generación de escritores “marcada por la Guerra Civil”. Sin embargo, la autora misma afirmó en otra ocasión que durante el conflicto, no sólo experimentó por primera vez el odio, sino también el amor y llegó a conocer la vida (*Blanco y Negro*, 28/2/1999): “¡qué maravilla fue la guerra! No la guerra, sino mis circunstancias en la guerra: una niña de la burguesía catalana que, de repente, se encuentra de cara con la verdad.”

---

<sup>7</sup> Es interesante el uso del presente para conjugar el verbo “vivir” en primera persona tanto en este pasaje como en el anterior de la misma autora. Podemos afirmar que tanto Aldecoa como Matute son conscientes de las huellas psicológicas dejadas en sus vidas por la guerra, experiencia que persiste en su vida y en su obra.

La pérdida de la inocencia infantil y de su mundo incontaminado fueron acompañados en la escritora por el emerger de un instinto de superación y una madurez precoz; en esas circunstancias, ella pudo superar su tartamudez<sup>8</sup>. Otros efectos positivos de esta nueva condición fueron ciertas insospechadas alegría y libertad. La primera se debía a la precariedad de la vida en dicho entorno, donde saborear cada instante y cada bocanada de aire se convertía en una necesidad (*ABC Literario*, 5/7/1996). La segunda fue un descubrimiento deseado y disfrutado, que consistía en poder entrar y salir de casa sin mucho control, como consecuencia de su papel en las colas para el pan en Barcelona (*El País Semanal*, 4/1/2009).

Si comparamos su testimonio con el de Aldecoa, encontraremos similitudes evidentes, ya que entre las muchas cosas alegres de la infancia en la guerra esta enumera: “el entusiasmo por las pequeñas conquistas, la libertad que nos daban el temor y la angustia de los mayores, la permanente aventura de cada día” (Aldecoa, 1983: 10). Si ella coincide con Matute en el acelerado proceso de maduración típico de su generación, también lo hace en subrayar cómo la ruptura de las rutinas internas de la vida familiar (especialmente burguesa) había favorecido la apertura de “las puertas de la calle anárquica y variopinta” a unos chicos que por fin “se sintieron libres e independientes” (Aldecoa, 1983: 12).

En conclusión, Ana María Matute reconoce que la Guerra Civil marcó su vida y su obra, como a todos los niños que la vivieron. Ella misma se incluye en esa generación de escritores que “no se han librado de hablar en algún libro o en muchos de la Guerra Civil” (*El País Semanal*, 4/1/2009), aunque sus primeras novelas no verten sobre este tema, con la excepción de algunas referencias en *Los Abel*. Algunas de las obras posteriores están ambientadas durante el conflicto, como *Primera memoria* (1959), *Los soldados lloran de noche*<sup>9</sup> (1964) y la más reciente *Paraíso inhabitado* (2008).

---

<sup>8</sup> Así lo relata la autora en varias entrevistas (entre otras *El País Semanal*, 8/9/1996; *La Vanguardia* 19/6/1998).

<sup>9</sup> El título es la traducción literal de un verso de Salvatore Quasimodo, “i soldati piangono di notte”, procedente del poema homónimo, como señala Elide Pittarello (2001). Se trata de una prueba de los vínculos existentes entre el contexto literario español y el italiano en la primera mitad y a mediados del siglo XX, producidos por comunes experiencias históricas e inquietudes culturales. Profundizaremos este tema en el segundo capítulo de este trabajo.

Los libros donde más protagonismo adquiere la Guerra Civil española son *Los hijos muertos* (1958) y *Luciérnagas* (1993). El primero es una novela de la cual la narradora se siente especialmente orgullosa; se centra en la experiencia de pérdida de sus seres queridos desde la perspectiva de los padres y está basado en recuerdos personales y testimonios directos recogido por la propia autora, que lo considera especialmente fiel a la verdad histórica. El segundo tuvo un recorrido más complejo y se desarrolla desde la perspectiva de los pequeños espectadores y víctimas del conflicto; fue escrito en 1948, pero a pesar de ser presentado al Premio Nadal y quedar semifinlista, fue rechazado por la censura. En un momento de dificultad económica la autora accedió a adaptarlo para obtener su publicación, que tuvo lugar en 1955 con el título *En esta tierra*; posteriormente, Ana María Matute renegó de esta versión, decidiendo no incluirla en la edición de sus obras completas. Finalmente, ella logró publicar en 1993 *Luciérnagas* en su versión original, junto con el informe del censor. La narradora recuerda con cariño este texto, sobre todo porque fue escrito con “la frescura, la fuerza y la inocencia creadora”<sup>10</sup> (Redondo Goicoechea, 2000a: 68) de sus veintidós años, antes de que la vida, las lecturas y su propia escritura la “pervirtieran” y ella se volviera “mucho más consciente” (ibídem). La inocencia de Matute se refleja también en los protagonistas de esta novela:

Es una novela de la guerra civil vista a través de los ojos de unos adolescentes. Es la novela de los seres ignorados que se encontraron con la guerra sin ninguna responsabilidad, la de los antihéroes; estaba harta de los héroes de uno y otro lado. Es un libro muy triste. (Redondo Goicoechea, 2000a: 68)

Este sentimiento de tristeza prevalece en general en la producción narrativa matuteana, ya que, según la propia autora, el mundo de ficción literaria no debe alejarse mucho del real, para poder denunciar desde el papel las injusticias y el sufrimiento de seres de carne y huesos. “Es importante que la gente no cierre los ojos y no se tape los oídos”

---

<sup>10</sup> La presente entrevista a Ana María Matute, realizada por Alicia Redondo Goicoechea (“Un dolorido vivir”), ha sido publicada por primera vez en la revista *Compás de letras. Monografías de literatura española*, 4, 1994, pp. 15-23. Posteriormente, ha sido incluida en otras publicaciones de la misma autora, *Ana María Matute* (2000a) y *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura* (2009). Todas las citas procedentes de este texto han sido extraídas de la versión aparecida en *Ana María Matute* (2000a).

(Redondo Goicoechea, 2000a: 69). Como no lo hicieron ella y los otros “niños asombrados”, inocentes pero no ingenuos<sup>11</sup>.

#### 4. POSGUERRA: NADANDO HACIA EL CONTINENTE

La guerra había obligado a las generaciones más jóvenes a crecer deprisa, a “perder la isla” (ABC, 25/6/2000). “La infancia es una isla que hay que abandonar a nado, en busca de un continente en el que no sabemos qué nos espera” (ABC Literario, 5/7/1996). No sólo Matute se ha sentido siempre un ser distinto y aislado, sino que para ella la infancia misma se puede representar como una isla; dejarla atrás conlleva perder la inocencia. En estos términos lo describe la autora adulta: “Es una pérdida muy dolorosa también, porque de repente un día te das cuenta de que hay algo que se ha acabado para siempre, y empieza otra cosa que no te acaba de gustar. [...] La pérdida de la inocencia es inevitable. Lo que pasa es que unos la pierden más y otros menos” (ABC Literario, 5/7/1996). Así ocurre en *Primera Memoria* a Matia, la protagonista, después de traicionar con su silencio a su amigo Manuel; a Adriana en *Paraíso inhabitado*, cuando su tía Eduarda le revela que los unicornios nunca vuelven; al protagonista anónimo del breve relato “El niño al que se le murió un amigo” (*Los niños tontos*), que al tomar conciencia de su pérdida se hace adulto. Aquí el verbo clave es “perder”, porque no se trata de un hecho querido y deseado, sino de un abandono inesperado, pero en el orden de las cosas... porque “la vida es perder cosas”, como admite la escritora (ABC Literario, 5/7/1996).

A pesar del impacto del conflicto en su vida, la autora adulta reconoce que en realidad fue la posguerra lo que más marcó y condicionó la vida suya y de su generación (Redondo Goicoechea 1994). Como ella ha comentado en una entrevista: “Durante la guerra pasaban cosas, muchísimas cosas, cada una de las cuales nos obligaba a crecer. Cuando terminó la guerra, cayó sobre España una losa tremenda, un silencio represivo [...]. En la posguerra todo era gris, anodino, prohibido” (ABC Literario, 5/7/1996, p.18). En términos parecidos se expresa Josefina Aldecoa:

---

<sup>11</sup>Como nos aclara la escritora, “inocencia no es sinónimo de “ingenuidad”, porque tiene que ver con la pureza de esa edad, no con el ser crédulo y manipulable, o sea “tonto” (Gazarian-Gautier 1997; Ayuso 2007a).

En la posguerra no había zonas. Al menos no había zonas visibles. Estaba la única de los vencedores, que extendía su manto plumizo sobre España [...]. Para nosotros, niños, la guerra había sido excitante, terrible, anárquica. La posguerra fue el comienzo de una sórdida y larga represión. [...] Una gran plancha gris aplastaba nuestro país<sup>12</sup>. Todo era neutro, apagado, conformista. Había peligro en la estridencia, la disconformidad, la disonancia. (Aldecoa, 1983: 16).

Bajo el “telón de mediocridad siniestra” de la posguerra (Gazarian-Gautier 1997: 81), la realidad parecía paralizarse; sin embargo, era una farsa. Era la censura franquista, temible a todos los niveles, que desde el final del conflicto imponía “el silencio entusiasta”<sup>13</sup>. Fue una época difícil y larga, que desafortunadamente “se prolongó demasiado por culpa de aquella bestia parda que vivía en El Pardo” (*El País*, 16/11/2010).

Así se desarrolló la adolescencia de ambas escritoras, que en sus testimonios destacan la traumática transición de la libertad absoluta de los años del conflicto a la estricta disciplina familiar y a la censura (en el hogar y en la calle) de la posguerra. Sin embargo, la campana de cristal bajo la cual habían vivido estas chicas burguesas se había hecho añicos y ya no era posible recomponerla; Josefina y Ana María fueron adolescentes y luego adultas rebeldes (además de amigas) y ambas leían a escondidas los libros españoles y europeos vetados por la censura: la generación del 98, la del 27 (Lorca en particular) y los contemporáneos exiliados; los grandes escritores rusos (Tolstoi, Céchov y Dostoievski); los existencialistas franceses (Camus, Sartre) y Simone de Beauvoir; la generación perdida americana (Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald) y los novelistas contemporáneos (Capote, Dos Passos).

La disconformidad de la joven Matute se manifestaba en el trato con los coetáneos, en sus intereses y en su postura izquierdista; una vez más, aparecía como un “personaje fronterizo” (*El País Semanal*, 8/9/1996). Ella había podido imponerse a sus padres eligiendo un colegio secolar, pero la relación con la mayoría de las chicas, copias inconscientes y pasivas de sus madres, seguía basándose en incomprensiones y marginación. A las limitaciones de su ambiente social se añadían la del nuevo modelo

---

<sup>12</sup>Compárese con otras declaraciones de Matute: “Y encima ganaron y tuvieron aplastados a los perdedores cuarenta años”. (Gazarian-Gautier, 1997:74)

<sup>13</sup>*Destino*, 9/9/1939. Citado en Martín Gaité (1987) *Usos amorosos de la posguerra española*.

educativo franquista, que establecía *curricula* diferentes por género y una rígida separación entre alumnos y alumnas (Aldecoa 1983; Martín Gaité 1987). Matute recuerda que la educación femenina se orientaba a la formación de buenas esposas y madres (Gazarian-Gautier 1997), como también explica Carmen Martín Gaité en su interesante y completo ensayo *Usos amorosos de la posguerra española* (1987). En este texto se describe en el detalle el adoctrinamiento afectivo-sexual y social de los chicos de ambos sexos por parte del régimen durante los primeros quince años del régimen, los años de mayor aislamiento político y escasez económica de la posguerra. En sus páginas, emerge el alcance de este tipo de socialización, que empezaba en la infancia fomentando la imitación de las labores maternas a través de los juegos con muñecas-bebés. Así Martín Gaité comenta el obsesivo “cultivo de la muñeca” típico de los años cuarenta y cincuenta:

De esta manera las niñas, en espera pasiva de que algún día la manipulación de la especie llegara a estar en sus manos, ensayaban sus vagos anhelos de maternidad entregándose al paraíso ficticio de coserle vestidos a una muñeca de trapo o de cartón, que se plegaba inerte a sus caprichos y nunca rechistaba. La acunaban, le hacían comiditas y la reñían porque había dejado su ropa tirada por el medio, en revancha mimética de las reprimendas que ellas mismas recibían de sus madres. Este tipo de juegos solía provocar comentarios aprobatorios como el de «¡Qué mona, por Dios, parece una mujercita!», que a veces musitaban las visitas [...]. (Martín Gaité, 1987: 88-89)

En este fragmento se destaca una función del juguete muy distinta a la de los muñecos del universo matuteano, como el Gorogó real de la autora<sup>14</sup> o el literario Tombuctú que la protagonista de *La oveja negra* busca por todas partes; no son sucedáneos de futuros hijitos, son compañeros de aventuras, a la par y no sexualizados.

En la adolescencia, a las chicas se presentaba el destino de esposas como el único adecuado y “airoso” para ellas, mientras que la soltería era considerada como una peligrosa y ridícula excentricidad, egoísta tanto como el deseo de trabajar fuera del hogar. Lo peor para una muchacha casadera era parecer “rara”, o sea inconformista; así caricaturizaba el fenómeno la revista juvenil *Chicas* (23/3/1952)<sup>15</sup>:

---

<sup>14</sup> En su novela *Primera memoria* (1960), la joven protagonista tiene un muñeco con el mismo nombre y el mismo papel de amigo y confidente.

<sup>15</sup> Citado en Martín Gaité (1987).

A los diecisiete años, Ana presume de intelectual y desprecia a sus vulgares amigas. A los dieciocho, desdeña la novela rosa y lee de todo, aun lo que es inmoral... Así posee una cultura literaria y espinosa que le permite hablar libremente, resultando muy poco femenina y un mucho superior. No hay nada extravagante que no acapare su atención. Practica el surrealismo, el existencialismo y el último «ismo» de moda.

Como se puede apreciar, este parece el retrato de nuestra autora, y así se encontraba aun sola entre sus compañeras, que no compartían su mentalidad e inquietudes. A esta situación de exclusión se añadía la sensación de pérdida y de inseguridad típica de esa edad. Matute se parecía a algunos de sus personajes adolescentes, que “tienen mirada de náufrago. Les han arrojado de la isla, de la infancia. Van hacia el continente. Van nadando, ven una playa con una selva. No saben ... ¡Qué miedo! ¡A lo mejor hay caníbales ... !” (Farrington, 2000: 77). La selva del continente de los adultos la observaba, con ojos acechantes.

Dado que no pudo proseguir sus estudios después del instituto, siguió formándose como autodidacta y escribiendo; con sólo diecisiete años ya había terminado su primera novela, *Pequeño teatro*. El hecho de ser escritora era considerado aun más raro, porque por un lado no se consideraba un trabajo de verdad sino un “plan inútil” (Aldecoa 1983) y por el otro se juzgaba inapropiado para una futura esposa y madre (Gazarian-Gautier 1997). A esto se añadía el rechazo en su ambiente social, donde se criticaba lo que ella escribía por no ser adecuado para una mujer (“raro” y “feo”), por ser “perverso” (*EL País Semanal*, 4/9/2009). En realidad, lo que resultaba tan estridente para sus conocidos era la rebeldía de las protagonistas de su narrativa, su actitud activamente opositora al mundo que les rodeaba (*El País Semanal*, 4/9/2009). Sin embargo, sus padres la apoyaron mucho, en particular su madre, con la cual logró finalmente instaurar una relación de afecto y comprensión mutua.

Como ya comentamos, una vez más Ana María Matute aparecía a los demás como una chica diferente e inconformista y una vez más se rodeaba de amistades masculinas, ávidos e inquietos lectores y escritores como ella: entre otros, los hermanos Goytisolo, Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma. Tanto en el caso de sus amigos de su juventud en Barcelona como posteriormente en el caso de los de su etapa madrileña (José Caballero Bonald, Carmen Martín Gaité, Ignacio y Josefina Aldecoa) durante su primer matrimonio

(1952-1963), ella habla de relaciones de afecto, no de pertenencia a grupos o corrientes literarias, ya que Matute se ha siempre considerado muy independiente en su forma de escribir. Con ellos compartía también afinidades políticas y una lucha silenciosa en contra de la censura, que tantos obstáculos les ponía en la lectura y en la escritura. El ejemplo de dos iluminantes obras de la época, *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *Nada* (1945), de Carmen Laforet, les dieron esperanza: se podía criticar el sistema y burlar la censura.

En su juventud, la autora manifestaba con claridad sus convicciones, que brotaban de su afán de justicia social. Su precoz *Pequeño teatro* “es ya una rebelión contra la hipocresía de la sociedad” (Redondo Goicoechea, 2000a: 64) y con *Fiesta al Noroeste* ya demostraba ser consciente de lo que estaba ocurriendo en su país y de su misión literaria: “a través de mi obra, tenía la obligación de expresar una cierta protesta del mundo; escribir es siempre protestar de algo, aunque sea de uno mismo” (*ABC literario*, 5/7/1996). Los mismos fermentos seguirán presentes en la edad adulta, en textos dedicados a la condena de los abusos cometidos hacia la infancia, como *Los niños tontos* (1956) y *Libro de juegos para los niños de los otros* (1961).

A pesar de este fuerte compromiso, su literatura nunca se convierte en panfleto; en sus palabras, la sinceridad abarca también la crueldad y la “cursilería” y por eso es la autenticidad la verdadera misión de un escritor, sin seguir modos ni modas (*ABC literario*, 5/7/1996). La autenticidad no es el solo rasgo distintivo del escritor; también lo son la soledad como fuente de reflexión e imaginación (Gazarian-Gautier 1997) y la percepción de malestar en el mundo, la incomodidad en su propio contexto social (*ABC literario*, 5/7/1996). Por lo tanto, su universo literario no puede estar hecho sólo de lirismo y fantasía, sino también de memoria (si bien trasfigurada en la selección y reelaboración narrativa), de protesta (en sentido general, incluso existencial) y de preguntas sobre la vida. El mundo real tiene que atañer al escritor más allá de sus circunstancias personales e inspirarle, aunque sea para conmover y preocupar al lector (Redondo Goicoechea 1994). Esta es la “literatura mágica” (no fantástica) de Matute, incluso en el caso de sus libros considerados más realistas por los críticos (*ABC*, 5/8/2002). A través de las “mentiras” de los escritores se puede llegar a la verdad más profunda y tocar al lector, aunque de mayor la autora puntualiza que ya no cree en la capacidad de la palabra de arreglar los problemas



del mundo; sólo puede contribuir a modificar la mentalidad de la sociedad muy poco a poco. Ella se ha distanciado de esa inocencia y esperanza inicial: “pensábamos comernos el mundo y resultó que el mundo se nos comió a nosotros” (Gazarian-Gautier, 1997: 92).

En su juventud, Ana María Matute quería cambiar la sociedad armada de su pluma: “era el grito de una muchacha contra un mundo que le parecía falso, hipócrita, explotador y mentiroso” (Gazarian-Gautier, 1997: 91). Su protesta era algo natural y vital para ella y así lo declaraba: “Escribo, pues, porque no estoy contenta. Porque no estoy conforme, ni dormida, ni ciega, ni muerta” (Matute, 1966: 151). El estilo y la fuerza de la narradora son apreciados por sus contemporáneos: para Cela, *Los niños tontos* es el “libro más importante, en cualquier género, que una mujer haya publicado en España, desde doña Emilia Pardo Bazán” (Cela, 1957: 108); para Juan Goytisolo, *Los hijos muertos* convertía a la escritora en “el primer escritor antifranquista y un claro modelo para los jóvenes escritores de su generación”<sup>16</sup>. Además, en esos años ella gozaba del aprecio del mundo literario español, como se puede deducir del número de galardones recibidos; entre otros: Premio Café Gijón (1952); Premio Planeta (1954); Premio Nacional de Literatura (1959) y Premio Nadal (1959).

También la censura del Estado tomaba en serio su voz, juzgando sus obras como un intento de destruir los valores sociales, familiares y religiosos sobre los cuales se fundaba (o pretendía fundarse). Sin embargo, como ya comentamos anteriormente, el comportamiento de los censores fue bastante arbitrario, como se puede deducir de los ya citados ejemplos de *Luciérnagas* y *Libro de juegos para los niños de los otros*. En general, muchos textos de la escritora fueron criticados por los funcionarios, sobre todo por su “inmoralidad” y el “tremendismo” con el que implícitamente condenaba a la sociedad franquista: es el caso de *Los Abel*, *Los hijos muertos* y *Los niños tontos*. Este último volumen estuvo a punto de no ver la luz, aunque finalmente se permitió su publicación, prohibiendo su lectura al público infantil (Bardavío 2016). En los años de su desafortunado matrimonio y de la separación (fue una de las pocas españolas a atreverse a pedirla en los sesenta), Ana María Matute no podía publicar ni en un semanario, a causa de los continuos recortes y rechazos de la censura (*Público*, 27/11/2010). Fue un período de grandes apuros económicos, pero ella jamás renunció a decir lo que pensaba.

---

<sup>16</sup> Entrevista al autor realizada por Pilar Trenas para el programa de TVE *Semblanzas* (1992). Este fragmento aparece citado en Redondo Goicoechea (2000b).

## 5. DE LA TRANSICIÓN AL SIGLO XXI: UNA NIÑA DE PELO BLANCO

Recuperada la custodia de su hijo Juan Pablo en 1964, la escritora inauguró una época de conferencias y viajes por Europa y por el mundo; en esta época de su vida conoció a su segundo marido, Julio Brocard, con el que se mudó a Sitges, volviendo a vivir en una ciudad de costa. Desde su niñez en Barcelona, la autora ama el mar y le cuesta separarse de su vista y de su sonido (Gazarian-Gautier 1997); este elemento y el agua en general aparecen a menudo en su obra, como escenario o como fuente de purificación o lugar de huida/refugio (Báder 2001) para sus personajes.

En 1971 Ana María Matute estrenó una nueva etapa literaria con la novela *La torre vigía*, el primero de sus libros de ambientación fantástica. Luego su producción narrativa se interrumpió por una profunda depresión, que por veinte años le impidió escribir pero no de construir pequeños pueblos de madera y de contar cuentos a sus sobrinas y a los amigos de ellas. En los años noventa logró recuperarse y volver al mundo de literatura con algunas recopilaciones de relatos inéditos; sin embargo, la verdadera sorpresa literaria de la década fue la publicación de *Olvidado Rey Gudú* (1996). Esta novela, como *La torre vigía* y el posterior *Aranmanoth* (1999), pertenece a un momento diferente en la narrativa matuteana, donde el elemento mágico domina sobre el real en un escenario medieval cercano al de los cuentos de hadas<sup>17</sup>, el siglo X en las llanuras entre Alemania, Rusia y Polonia.

La elección de la época se debe a su similitud con su etapa favorita de la vida; según Matute, “el Medioevo es la infancia de la humanidad” (*El País Semanal*, 8/9/1996), ya que en ese contexto ocurrían tanto hechos maravillosos como las peores atrocidades, producidas con la misma ferocidad inconsciente de la niñez. Se trata del momento histórico en el que la magia era parte de lo cotidiano y los seres humanos convivían con seres míticos e imaginarios (trasgos, hadas y otros seres sobrenaturales), sin perder el contacto directo con sus sueños, como los hacen los niños. “La Edad Media está empapada de miedo, de terror, pero también de espiritualidad, de esperanza y de fe” (*El País Semanal*, 8/9/1996). La fuerza de este mundo está en la presencia de sentimientos absolutos, que siguen siendo parte del ser humano hoy en día, dado que su naturaleza sigue inalterada y esto nos permite seguir emocionándonos con los “cuentos de hadas” y conmoviéndonos asistiendo a una representación de “Romeo y Julieta” de Shakespeare (*ABC literario*,

---

<sup>17</sup> De hecho, la autora define *Aranmanoth* como “leyenda apócrifa” (*Blanco y Negro*, 28/2/1999).

5/7/1996). Además, estas pulsiones son el motor de las ideas, de la creación vital y literaria. De aquí un cometido fundamental para el escritor, comunicar emocionando al lector: “Mientras no consigamos que los hombres no lloren, no seremos nadie” (*ABC literario*, 16/1/1998).

También la rebelión ante la injusticia es un sentimiento, porque la vulnerabilidad aplastada y la inocencia traicionada sublevan y duelen. Los abusos a los más débiles y desamparados (sobre todo los niños), la falta de comprensión y compasión son centrales incluso en un mundo de caballeros de fantasía: el joven protagonista de *La torre vigía* es asesinado sin piedad por los hermanos envidiosos; la vida de la reina Ardid, personaje fundamental de *Olvidado rey Gudú*, es marcada por el trágico recuerdo de las cabezas de su padre y de su hermano cortadas y expuestas por los enemigos.

Como hemos afirmado anteriormente, soledad e incompreensión son elementos constantes en la narrativa matuteana, incluso en ambientes fantásticos, apartados de las circunstancias espacio-temporales de Matute y su generación. Lo que sigue indignando a la escritora es el malentendido, el desinterés para el entendimiento mutuo, el desprecio o la pereza que impiden la comprensión humana. Así su escritura nace de la marginación y de la sensibilidad al sufrimiento, para convertirse en conciencia y reflexión introspectiva; en efecto, sólo la búsqueda incesante del propio reducto interior (el yo más íntimo), la “presa más huidiza” (Matute, 1998: 27), nos puede permitir acercarnos al otro.

Esta cacería feroz se cumple inexorablemente en *Olvidado rey Gudú*, novela de más de mil páginas que constituye “un compendio de todas esas vivencias y lecturas que me han obligado a ser lo que soy” (*ABC literario*, 5/7/1996). Como sabe bien la autora, la literatura es aprendizaje, igual que la vida; según ella, aprender no es experimentar la vida sin más, sino ganar en comprensión de los demás (*El País Semanal*, 8/9/1996). Atesorando estas reflexiones, Matute nos ofrece su “testamento literario” (Redondo Goicoechea 2000a) seguramente original en el panorama español. En *Olvidado rey Gudú*, ella deja al mundo su legado como escritora y recupera a la vez su universo imaginativo y sus orígenes narrativos; aquí recupera y rinde homenaje a los relatos de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, que le han hecho “ser como soy, soñar como sueño, protestar como protesta, gozar como gozo” (*Blanco y negro*, 28/2/1999, p.24).

Esta obra ha despertado la curiosidad de lectores y críticos; ha sido un paso importante en su camino de galardones y reconocimientos, que la ha llevado a su ingreso

en la Real Academia Española (1996), al premio Cervantes (2010) y a ser propuesta cuatro veces para el premio Nobel de Literatura (Ayuso 2007a).

Posteriormente, la escritora ha vuelto a los años de la Guerra Civil para ambientar *Paraíso inhabitado* (2008) y *Demonios familiares* (2014). Ambos retoman las temáticas más propias de la etapa realista de Matute: el amor, la amistad, la traición y la pérdida de la inocencia. La escritora definió *Paraíso inhabitado* como su novela con más elementos autobiográficos; a pesar de las coincidencias entre sus propios recuerdos infantiles y la figura de la joven protagonista (otra “niña rara”), Matute quiso precisar: “yo no soy Adriana” (*El Periódico*, 5/1/2009). En la misma entrevista, ella confesó que el personaje de tata María es un calco de su criada Anastasia, igual que la descripción del hogar de Adriana corresponde con su piso familiar en Madrid. En particular, volvemos a encontrar en la narración el mismo “cuarto de los castigos” de su infancia. Además, en estas páginas se encuentran a otras figuras moldeadas sobre sus vivencias (la cocina Isabel y las monjas de su colegio) y se relata el episodio mágico de la llamita azul que vivió en su niñez al partir un terrón de azúcar durante uno de esos momentos a oscuras en el cuarto de los armarios.

También la crítica reconoció el intenso matiz autobiográfico, igual que la presencia de los temas más propios de Matute: la soledad, la incompreensión debida a “la dificultad de ponerse en la piel del otro” (*El Periódico*, 5/1/2009), la brusca pérdida de la infancia y el cainismo, dado que los hermanos de Adriana luchan en bandos opuestos durante la Guerra Civil. A este propósito, Sanz Villanueva (2008) dedicó a *Paraíso inhabitado* una reseña, definiendo este libro como “una autobiografía imaginaria, síntesis de sus ideas y de su obra” (*El cultural*, 18/12/2008) y alabándolo como una “historia hermosa, tierna sin ternurismo y un poco simbólica” (ibídem).

En efecto, no sólo encontramos los habituales mensajes de crítica social, sino los motivos más recurrentes de la narrativa de Matute. A este respecto, señalamos: los animales<sup>18</sup>, a menudo humanizados en sus acciones y sentimientos, ayudantes y insustituibles compañeros de los niños matuteanos; el teatro de títeres y los cuentos (oídos y leídos), inagotables fuentes de fascinación, sueño y evasión infantil para la escritora

---

<sup>18</sup> En el caso de *Paraíso inhabitado*, recordamos: Zar, el perro de Gavrila (primer amor y alma afín de Adriana), los gatos de Eduarda (la tía de la protagonista), el felino callejero cuidado por la cocinera Isabel y el grillo de la tata María. En particular, el perro es el animal que mejor encarna la relación positiva niño-naturaleza, desempeñando en las obras matuteanas el rol de amigo fiel y sabio. Profundizaremos este tema en el tercer capítulo de este trabajo.

misma y para sus personajes; el mundo de la imaginación, continuamente visitado en la niñez y olvidado en la edad adulta, que aquí es simbolizado por un unicornio blanco, visible sólo a los ojos inocentes de Adriana y de su amigo Gavi. El unicornio desaparece al momento de pisar el umbral del mundo despiadado e hipócrita de los “Gigantes”, dejando sólo nostalgia y decepción por su pérdida irremediable.

Las perspectivas de estas dos etapas vitales se plasman en el punto de vista doble de la protagonista-narradora: “la voz narrativa parte del desdoblamiento de un adulto que rememora y trata, con escasas excepciones, de reconstruir casi fielmente ese mundo infantil a punto de desintegrarse, con una injerencia limitada” (Bórquez, 2013: 101). A nivel narratológico, esto se traduce en una “omnisciencia limitada” del narrador (Redondo Goicoechea, 1997: 30), que depende de su vínculo necesario con el punto de vista del personaje; de aquí deriva la visión de un pasado que aparece como “una postal borrosa” (Bórquez 2013: 101) que no se puede (o no se quiere) interpretar en términos racionales y objetivos. En esta novela domina la misma “mirada desdoblada” que se ofrece en *Primera memoria* a través de Matia, que también corresponde al arquetipo de “niña mala” matuteana:

Ana María Matute se arriesga en la puesta en escena de una mirada desdoblada que le permita, en primer lugar, diluir el límite que separa la realidad de la imaginación [...]; 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. (Calafell, 2010: 164)

Como se puede observar, las dos obras comparten muchos rasgos, entre los cuales aparece también cierto carácter de “autobiografía interior”:

Pienso que ofrece una especie de autobiografía interior, ya que la autora escribe con todo su ser a la vez y no sólo con la historia literaria, con la razón o con la imaginación o con los sentidos o los sentimientos y el sexo, sino con todo mezclado y, a la vez, fundido, con su propia experiencia. Escribe con naturalidad mezclando vida y literatura. (Redondo Goicoechea, 2009: 153)

Este concepto trasciende la mera idea de relato autobiográfico, apelando a la memoria personal para distorsionar algunos de sus recuerdos y plasmarlos en imágenes vivas y vibrantes. La escritora se identifica con Matia y en Adriana, pero niega haber

escrito alguna novela autobiográfica (Matute, 2011: 2-3), porque Matute siempre enriquece su narración con esta perspectiva abierta al lirismo y a la fantasía propia de ella y de sus pequeños personajes, niños “raros” pero especiales. Además, en el caso de *Primera memoria* y en *Paraíso inhabitado* podemos apreciar cómo lo histórico se reúne con lo poético, aunque en el segundo libro el contexto bélico incide menos en la historia y el conflicto llega a la protagonista como “un eco lejano” (Bórquez, 2011: 175), ya que sólo es introducido en el mundo doméstico de la protagonista por las conversaciones de los adultos.

De todas formas, “memoria” sigue siendo un concepto clave en la literatura matuteana, también en esta fase en la que nuestra autora es consciente de haber ganado “toda una vida, toda la memoria de una vida” (*Blanco y negro*, 28/2/1999, p.25). Como ella reveló en una entrevista, esta idea es ajena a la vejez<sup>19</sup>, de la misma manera que se asocia al aprendizaje: “la experiencia, sin más, es vejez. Pero aprender de la experiencia no es vejez. Aprender a ser comprensivo con los demás y menos indulgente contigo mismo. Eso es aprender, y no envejece, sino lo contrario” (*El País Semanal*, 8/9/1996, p.54). En efecto, en su opinión la mayor enseñanza que se pueda obtener de la vida es la comprensión de los demás, justo en estos términos de acercamiento sincero y empatía. Como ella afirmó en una ocasión, se trata de una actitud que supera el perdón: “a mí me gusta más la palabra comprender” (*Blanco y negro*, 28/2/1999, p.18).

*Demonios familiares* es su última novela, que ahonda en las dificultades comunicativas y afectivas intrínsecas en las relaciones parentales, fantasmas que la han acompañado a lo largo de su existencia de mujer y escritora. Ana María Matute murió en Barcelona el 25 de junio de 2014, mientras aún estaba trabajando a este proyecto literario. Desafortunadamente no podemos valernos de su análisis de la obra; por lo tanto, recurriremos a opiniones ajenas de críticos y académicos para explorar más en profundidad los contenidos del libro. En primer lugar, la profesora Ana Rodríguez Fischer (2014) ha explicitado la idea sobre la que se funda este texto, refiriéndose a la fuente de los “demonios” del título: “la madeja de sentimientos que anuda y enreda las relaciones entre quienes viven bajo un mismo techo” (*Babelia*, 29/09/2014). Una vez más, la autora ha vuelto a los temas que más han marcado su sensibilidad y su narrativa; además, aparecen las metáforas más fértiles del universo matuteano, como el bosque, el espejo y la

---

<sup>19</sup> Según Matute, el envejecimiento supone un empobrecimiento vital: “el alma que se apaga, eso es terrible. Eso es envejecer” (Doyle, 1985: 240).

luciérnaga. En segundo lugar, aunque Matute no haya podido aportar el desenlace de esta historia, se trata de una obra “inacabada pero no incompleta” (*ABC cultural*, 29/9/2014) por la calidad y cohesión de la escritura. Como nos aclara José María Pozuelo en la misma recensión: “Si no supiéramos que quedó inacabada, habríamos celebrado el instinto de su final abierto a varias posibilidades que el lector tiene el desafío de completar con su imaginación” (ibídem).

Como nos demuestra esta novela póstuma, hasta en sus últimos días Ana María Matute no ha parado de pensar, sentir, escribir, porque ella nació con “ese virus”, nació escritora. Y “ser escritor es una forma de pisar, una forma de estar, de ver las cosas, de sufrir...y de reír también” (*Faro de Vigo*, 25/6/2014).

## CAPÍTULO 2

### LA ESCRITORA ANTE LA CRÍTICA

#### 1. INTRODUCCIÓN

La producción de Ana María Matute ha interesado crítica y público español desde su debut con la novela *Los Abel* (1948), la primera en publicarse<sup>20</sup>. Desde el primer momento ha sido señalada en el ámbito de distintos premios literarios, llegando a ser finalista para el premio Nadal con esta obra. Posteriormente, no sólo consiguió dicho galardón en 1959 con *Primera memoria*, sino que recibió muchos otros reconocimientos: el Premio Café Gijón (1952), Planeta (1954), el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Nacional de la Crítica (ambos en 1959), Lazarillo (1965), Fastenrath (1968), el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (1984), el Premio Nacional de las Letras Españolas (2007) y finalmente el Cervantes (2010).

Otro importante momento de su trayectoria en su carrera profesional ha sido su nombramiento como Académica de la Lengua por la RAE (17 de junio de 1996); el 18 de enero de 1998, en ocasión de la toma de posesión, ella pronunció el discurso “En el bosque” que tanto hemos citado en la primera parte de este trabajo como manifiesto de su narrativa. También en este caso Matute se confirmó como una “mosca blanca” en el panorama académico: ella era una de las tres únicas mujeres que habían obtenido el renombrado sillón hasta ese momento<sup>21</sup> y además se le concedió el puesto “K”, “la letra más singular del alfabeto castellano [...], distinta pero sin embargo nuestra”, según el discurso de contestación que le dirigió Francisco Rico en su ingreso en la RAE (Rico, 1998: 48).

---

<sup>20</sup> Como ya hemos comentado, la primera novela que la autora escribió fue *Pequeño teatro* en 1942. Sin embargo, la editorial Destino postergó su publicación hasta doce años más tarde (1954), prefiriendo introducirla en el mundo literario poco a poco, empezando con la publicación de algunos de sus cuentos como *El chico de al lado* (1947) en la revista *Destino*, seguidos por *Los Abel* (1948), por ser una obra más madura. A este respecto, véase Gazarian-Gautier 1997.

<sup>21</sup> Ana María Matute sustituía a la fallecida Carmen Conde (1978) y en 1984 fue nombrada Elena Quiroga. En la actualidad, la presencia femenina en la RAE es de 8 mujeres sobre un total de 44. Para profundizar el tema, léase el artículo “La curiosa misoginia de la RAE” (*Eldiario.es*, 5/4/2016)



## 2. ACTITUDES DE LA CRÍTICA ESPAÑOLA

La crítica nacional no ha tenido nunca un juicio unánime sobre los libros de Matute, quizás justo por dicha singularidad; la originalidad de su estilo ha sorprendido a los académicos, en algún caso positivamente y en otros negativamente.

Entre los años cincuenta y setenta las opiniones estaban bastantes divididas. Por un lado, encontramos autores que destacaban la figura de Matute como “la más interesante de nuestras novelistas actuales” (García-Viñó, 1967: 152); por el otro, muchos críticos manifestaban su escepticismo sobre la finitud de sus textos, como Juan Luis Alborg, que afirmaba tajantemente: “Ninguna de las novelas de Ana María Matute puede considerarse como una obra enteramente lograda” (Alborg, 1958: 192), a pesar de “la posesión de un acento personal, de un estilo narrativo” (ibídem). Dicho toque personal consiste en una reelaboración de la realidad, que la autora intenta amoldar a su perspectiva lírica, alejándose de la objetividad. Esto produce “una dislocación arbitraria” (Alborg, 1958: 193) que aleja de la realidad a los personajes y sus pasiones, las cuales aparecen a los ojos de Alborg como “irreales, convencionales, más inventadas que observadas” (ibídem). Estos términos delatan cierta crítica al enfoque matuteano por deformar “a su antojo” el entorno social, convirtiéndolo en un escenario poco creíble.

En la misma dirección se orientaban las valoraciones de Eugenio de Nora y de Gonzalo Torrente Ballester. El primero describía a los protagonistas de *Los hijos muertos* como “símbolos alegóricos” más que de carne y hueso (Nora, 1970: 272), mientras que el subjetivismo de la escritora recibía un juicio negativo del segundo: “le falla también la capacidad de objetivación, [...] común a los grandes novelistas” (Torrente Ballester, 1961: 529).

Al buscar notas positivas en la escritura de nuestra autora, el escritor Torrente Ballester señalaba que ella “estaba en sus novelas al modo como está el poeta lírico en su poema”, pero advertía que “si de esa presencia surge el encanto, no se deja de comprender lo que estorba para que la novela alcance su perfección” (Torrente Ballester, 1961: 529). Igual que Alborg, tampoco este atribuía un carácter cabal a los textos matuteanos: “escribe

quizá demasiado y publica sus novelas sin estatuir una distancia crítica que le permita verlas en su conjunto y advertir, sobre todo, los errores de construcción” (ibídem).

En aventurar esta hipótesis, el escritor se olvidaba (o quizá desconocía) el caso de *Pequeño teatro*, que desmiente esta afirmación. Es posible que Torrente Ballester pretendiese tildar la precocidad y la fecundidad de nuestra autora como problemáticas y desafortunadas, o quizás tachar su escritura de demasiado intuitiva. A las críticas sobre su supuesta falta de reflexividad, Ana María Matute replicó más adelante en una entrevista: “Reconozco que soy intuitiva, pero nunca me he sentado a escribir sin saber qué es lo que pretendo: lo tengo muy estructurado en mi cabeza” (*ABC literario*, 5/7/1996). Según ella, su literatura no se puede considerar cerebral, pero esto no implica pobreza de ideas. Además, en la misma ocasión puntualizó: “Pulo mucho mis libros; yo sé lo que cuesta escribir un libro, y, sobre todo, lo que cuesta que no se note este esfuerzo: hacer pasar esa elaboración por algo espontáneo y natural” (*ABC literario*, 5/7/1996).

En general, se destaca cierta tendencia a considerar las peculiaridades de la narrativa matuteana como defectos o excesos estilísticos (Alborg 1958; Nora 1970; Sobejano 1975) o, de forma más neutra, como una marca personal (Fraile 1986). A pesar de ello, se defendía la originalidad o la personalidad marcada de Ana María Matute como autora, aunque finalmente muchos académicos sentenciaban, como Nora: “nos parece aun, con todo ello, una escritora incipiente, más promesa que realidad” (Nora, 1970: 265). Probablemente dichas perplejidades se debían sobre todo a la novedad de su escritura; un poco como ella, su narrativa no seguía ningún canon ni correspondía perfectamente con alguna corriente de su época. Sin embargo, en la crítica española se dejaba espacio a la esperanza de ver una futura evolución que llevara a su escritura a un desarrollo completo (ibídem), dado que todavía no había llegado su mejor momento (Romá 1971).

Como bien resume Redondo Goicoechea, “su obra pertenece, pues, fundamentalmente, a las décadas de los cincuenta y sesenta, y la autora, a la generación que se ha llamado del cincuenta o del medio siglo [...], aunque esta ubicación histórica es uno de los factores que cuentan casi siempre en su contra, quizá porque su escritura es demasiado diferente a la que se hacía en esos años” (Redondo Goicoechea, 2009: 142). Las palabras de nuestra escritora parecen justificar esta opinión: “No me podían adscribir a ninguna escuela, corriente o generación muy clara, y eso, en aquellos años, molestaba

tremendamente” (Redondo Goicoechea, 2000a: 62). En la misma entrevista, la autora explicita el sujeto de esta frase, refiriéndose a Eugenio de Nora, que a su juicio no supo entender su obra por no poderla “encasillar” en ninguna tendencia. Aunque es evidente que la literatura de Matute no comparte algunas características típicas del realismo social de esas décadas como el objetivismo (Romá 1971), la discusión sobre la posibilidad de ubicarla dentro de la generación del medio siglo sigue abierta hoy en día.

En cambio, algunas de sus obras recibieron alabanzas entusiastas, incluso por parte de los detractores habituales; se trata de sus cuentos, frente a los cuales en general la actitud del mundo literario fue muy distinta. En particular, sobre *Los niños tontos* el mismo Torrente Ballester llegaba a afirmar: “ha llevado su arte a la perfección, libro incomparable, humano, hondo, sencillo [...]” (Torrente Ballester, 1961: 529). Además, volvemos a recordar el juicio de Camilo José Cela, amigo y estimador de Matute, que añadió: “*Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las letras españolas” (Cela, 1957: 108). En efecto, hay que señalar que la acogida de las obras de Matute por parte de los escritores contemporáneos fue casi siempre muy cálida, como lo demuestran los comentarios alentadores sobre *Los hijos muertos* expresados por Juan Goytisolo, que ya mencionamos.

En general, se puede decir que los lectores españoles, incluyendo entre ellos los que son también escritores, han sido siempre fieles a nuestra narradora. Además de los ejemplos ya citados, recordamos a las escritoras actuales que no sólo la nombran entre sus autores favoritos, sino que la ven como una verdadera maestra: Almudena Grandes (1996) y Mercedes Soriano (1996). Junto con Rosa Montero, podemos afirmar que Ana María Matute se ha convertido en las últimas décadas en un “mito” (*El País Semanal*, 8/9/1996), gracias a los que la han descubierto o redescubierto, en particular las nuevas generaciones de lectores, que han sabido valorar su originalidad.

Con el tiempo, el mundo de la crítica literaria ha ido revalorizando el estilo de Matute; en particular, a partir de los años noventa los críticos (y sobre todo las críticas) han reconocido plenamente las cualidades de su escritura tan singular. María Dolores de Asís la llama “la fantasía, el lirismo, el poder de la evocación” de la narrativa matuteana junto con “una palabra ágil y auténtica” (Asís, 1992: 159); la misma investigadora subraya cómo el

tremendismo<sup>22</sup> (que tanto preocupaba la censura franquista) y el grotesco se declinan según matices originales<sup>23</sup>, añadiendo valor a su narración. Otra académica española, Alicia Redondo Goicoechea, denuncia el poco interés de la crítica anterior en evidenciar los aciertos literarios de Ana María Matute (Redondo Goicoechea 2000a y 2009), como su excelente sentido de la prosa, la originalidad en las soluciones adoptadas para señalar un cambio de enfoque o de narrador<sup>24</sup> y la complejidad de algunos de sus personajes, como la protagonista- narradora culpable<sup>25</sup> (Matia en *Primera Memoria*). Redondo Goicoechea ensalza también los elementos estilísticos que la crítica nacional solía considerar defectos en la escritura de Matute, ese tan vituperado “exceso de imaginación, de lirismo y de adjetivación” (Redondo Goicoechea, 2009: 143), que finalmente se ha revelado como una muestra de creatividad literaria. Finalmente, tanto ella como los académicos ya citados concuerdan en la habilidad de nuestra autora, “capaz de crear un mundo narrativo propio y esta originalidad [...] es lo que conforma el mundo de los grandes escritores” (Redondo Goicoechea, 2009: 143).

Esta investigadora ha dedicado una parte importante de su trayectoria profesional al estudio de la obra de Ana María Matute desde una perspectiva de género; por esta razón se pregunta si la infravaloración sufrida por ella en las pasadas décadas se debe a la peculiar sensibilidad literaria de una generación o de un sexo. Alicia Redondo Goicoechea llega a esbozar tres instancias o grados de literatura femenina según el número de factores de género implicados (autoras, obra y/o receptoras). Con respecto a la autoría, ella aventura una hipótesis sobre la existencia de una escritura femenina con características propias, refiriéndose a “una forma específicamente femenina de ver el mundo, que quizá consiste en ver lo de fuera desde dentro, en ver el exterior desde un yo auténtico e integrador que

---

<sup>22</sup> Según la definición de Antonio de Zubiaurre, el “tremendismo” consiste en un “impresionante afán hacia lo trascendente y grande, hacia lo fuerte y violento” (1974: 2).

<sup>23</sup> Como comentaremos más adelante, también en el mundo académico anglosajón se pone de relieve esta característica, dándole un nombre y un espacio propio en el análisis de la obra de Matute: lo gótico (Díaz 1993).

<sup>24</sup> Un ejemplo singular de las técnicas utilizadas por Matute se da en su novela *La trampa* (1969), donde la alternancia entre distintos narradores y perspectivas es indicada por el inicio de un nuevo capítulo dotado de un título específico, relacionado con el personaje-narrador: *Diario en desorden* (Matia), *Perder el tiempo* (Bear), *En esta ciudad* (Isa) y *Tres días de amor* (Mario).

<sup>25</sup> La culpabilidad es el rasgo fundamental que diferencia a los personajes del universo matuteano de los inocentes protagonistas de los cuentos populares que tanto inspiraron a nuestra autora, como los de Andersen. A este propósito, véanse los artículos “«The Snow Queen» and Matute’s *Primera memoria*: to the victor go the spoils” de Christopher L. Anderson (1992) y “*Primera memoria* como realidad y metáfora” de Anthony N. Zahareas (1994).

tiene muy en cuenta el universo de los sentimientos” (Redondo Goicoechea, 2009: 201). Siguiendo este enfoque, considera peculiaridades de género algunos de los rasgos típicos de la narrativa de Matute y de otras autoras de su generación como Carmen Martín Gaité<sup>26</sup>: la adopción del punto de vista subjetivo de un yo mujer, evitando la impersonalidad del narrador omnisciente; la introducción de la intrahistoria más que de la Historia; el uso del lenguaje común, con elementos de oralidad; la presencia de personajes femeninos que encarnan modelos de niña o mujer “mala” o “rara”<sup>27</sup> desde una perspectiva tradicional (definición recibida también por las autoras mismas).

Redondo Goicoechea no es la única académica que presenta a Ana María Matute en esta óptica; Elena Granger la analiza como caso de “lenguaje femenino” (1998), mientras Rosa Isabel Galdona (2001) habla de “discurso femenino” con respecto a sus novelas. A pesar del interés que puede despertar este nuevo enfoque, debemos comentar que la propia Matute rehuye de dichas etiquetas, afirmando que la única distinción posible es la que hay entre literatura buena o mala (Ayuso 2007a). En más de una ocasión, ella ha declarado que le molestan los “ismos” en todos los terrenos: “Soy mujer y ya está. Más que una idea política, tengo una idea social que se trasluce rápidamente en lo que escribo, sin proponérmelo. No escribo por las mismas razones que, con todos mis respetos, Corín Tellado” (*Mujerhoy*, 4/5/2013). Una vez más, queda demostrada la singularidad de Ana María Matute, como persona y escritora.

### 3. ANA MARÍA MATUTE Y LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

En el ámbito de la crítica literaria, una de las mayores problemáticas relacionadas con nuestra autora es su difícil ubicación en la narrativa española de postguerra, como indica el título de un brillante artículo de Stefka Vassileva (1994). En particular, se ha analizado su relación con la así llamada “generación del medio siglo”, a la cual pertenecen escritores del calibre de Luis y Juan Goytisolo, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio y Jesús Fernández Santos.

---

<sup>26</sup> No es casualidad que, por los mismos rasgos, otros autores (Pérez Vicente 2006) las ubiquen a ambas en el ámbito del “realismo intimista” como vertiente específica de la generación del medio siglo.

<sup>27</sup> El prototipo de “chica rara” lo encontramos en Andrea, la protagonista de la novela de Carmen Laforet *Nada* (1944), que tanto inspiró a Matute y a Martín Gaité.

Las conclusiones propuestas por los críticos son totalmente divergentes: como bien resume Stefka Vassileva (1994), nos encontramos delante a tres categorías de respuesta. Por un lado, encontramos a los académicos que no se comprometen con ninguna clasificación explícita; examinando a Ana María Matute en su contexto socio-histórico y cultural, no la consideran como un fenómeno aislado, pero destacan su originalidad en el panorama literario nacional e internacional. Por el otro, aparecen dos posturas opuestas: una que reconoce la pertenencia de nuestra escritora a la generación del medio siglo y otra que no. Curiosamente, hay autores que abandonan una por otra en el desarrollo de su trayectoria académica; es el caso de Martínez Cachero y Sanz Villanueva<sup>28</sup>. En los siguientes apartados presentaremos las divergencias teóricas principales, reagrupadas por criterio de estudio: aspecto cronológico; contenidos y perspectiva; estilo.

### 3.1 AFINIDADES BIOGRÁFICAS

Como ya hemos comentado, los rasgos básicos de esta generación de narradores se solapan con las definiciones ya mencionadas de “niños de la guerra” (Aldecoa 1983) y “niños asombrados” (Matute 1966). Se trata de autores nacidos entre 1925 y principios de los años treinta, que en la infancia sufrieron la cruda experiencia de la Guerra Civil como expectadores-víctimas<sup>29</sup> y que se han formado intelectualmente en los duros años de la posguerra como autodidactas (parcialmente o totalmente), debido también a las restricciones impuestas a las editoriales por parte de la censura franquista. Son escritores unidos entre sí por vínculos de amistad, reunidos en torno a proyectos literarios como *Revista Española* (1953-1954) en Madrid o la editorial Seix Barral y la revista *Laye* (1950-1954) en Barcelona; participaban en las mismas tertulias, como las del Café Gijón en Madrid, o concursaban en los mismos certámenes literarios (Premio Café Gijón, Nadal y Planeta entre otros).

---

<sup>28</sup> Para conocer en detalle la evolución del pensamiento de Martínez Cachero y Sanz Villanueva, nos remitimos a la lectura del artículo de Stefka Vassileva (1994), “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”.

<sup>29</sup> El académico Juan Carlos Curutchet (1966) define “testimonial” a esta generación de narradores por haber vivido el conflicto como “espectadores mudos” (1966: 59), lo que influirá en el punto de vista adoptado en sus obras.

El perfil biográfico de Matute se asimila perfectamente a este retrato. Una prueba evidente de ello es el compartir con algunos autores de esta generación el 1954 como año de publicación de una obra personal relevante: el galardonado *Pequeño teatro* de Matute tomaba parte a la escena literaria junto con *Juegos de manos* de Juan Goytisolo, *Los bravos* de Jesús Fernández Santos y *El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa. La única diferencia en ámbito cronológico respecto a estos narradores es su precoz debut, que coloca en los años cuarenta sus primeras publicaciones y participaciones en concursos literarios. Por lo tanto, en sus comienzos Matute se movía en el mismo ambiente cultural que los grandes autores de la generación anterior (en particular, Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes). Por esa razón, algunos investigadores (Lázaro y Correa 1966; García López 1977) sitúan a nuestra autora en el mismo marco que los escritores de esa década, no sólo por un criterio cronológico, sino también por su visión del mundo. Como explicaremos más adelante, los jóvenes narradores de los años cincuenta son más bien partidarios de un realismo objetivo, que se aleja de la sensibilidad personal de Matute y de sus personajes.

De todas formas, estas observaciones no invalidan la fiel correspondencia temporal entre la autora y la generación del medio siglo. Por lo tanto, citando a Eugenio de Nora podemos confirmar su pertenencia a la generación del medio siglo “enteramente por la cronología” (Nora, 1970: 264). Para ser más específicos, podríamos recurrir a la clasificación elaborada por Martínez Cachero, que comparte con de Nora el mismo criterio para enmarcar a Matute en este contexto. Él propone dividir a la generación del medio siglo en dos grupos (Martínez Cachero, 1985: 172-173): uno “homogéneo, de amigos de formación universitaria, rebelde, pero no politizado, y que son los primeros cronológicamente” (Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité, etc.), y otro “caracterizado por el realismo crítico, que busca una concreta eficacia político-social, de denuncia” (Jesús López Pacheco, Juan García Hortelano, Armando López Salinas y José Manuel Caballero Bonald, etc.). En la opinión de Martínez Cachero, Ana María Matute pertenece al primero, aunque no cursó estudios reglados en la universidad<sup>30</sup>. Además, la singularidad de su obra no constituye un problema

---

<sup>30</sup> A pesar de eso, sabemos que sí participó del ambiente universitario a través de amigos estudiantes e intelectuales como Juan Ramón Masoliver, que ella ha reconocido como un “gran maestro” (*La Vanguardia*, 25/11/2010).

a la hora de identificarla en este marco colectivo, ya que en la generación de los cincuenta todos los escritores se presentan “con su peculiar talante, no unánime ni mucho menos” (Martínez Cachero, 1985: 11).

### 3.2 SIMILITUDES Y DIFERENCIAS DE CONTENIDO

Si desplazamos nuestro análisis a las temáticas y a los principios éticos que animan sus obras, también encontraremos ciertos paralelismos entre autora y contexto literario. Por lo que se refiere a la misión del escritor, ella ha explicitado en varias entrevistas su compromiso con la realidad que la rodea: “El escritor se halla comprometido, ante todo, con la verdad; con la verdad enfrentada a la problemática del tiempo que le ha tocado vivir.” (González-Ruano, 1954: 8). Su cometido principal es despertar la indignación del lector por los abusos y las desigualdades de una sociedad que puede y tiene que cambiar: “La novela [...] debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla” (Castellet, 1960: 4). Álvarez Palacios reconoce una intención común en los autores de la generación del medio siglo, que consiste en denunciar las injusticias utilizando “la literatura como arma para la transformación de la sociedad” (Álvarez Palacios, 1975: 45) y que se acerca al propósito matuteano. Como bien sabemos, la actitud de la escritora nace de experiencias directas chocantes que requieren ser comunicadas al mundo para no estallar de dolor y para que no se repitan; de aquí deriva cierta aportación autobiográfica, propia también de los otros autores.

Las vivencias que compartían los narradores de su generación les llevaban a un realismo “ingenuo” (Nora, 1970: 260), pero dotado de entusiasmo y esperanza que también Matute compartía (Gazarian-Gautier 1997); se trataba de algo típico de esos jóvenes que miraban hacia el futuro con afán de cambio. En efecto, las novelas claves de 1954 destacaban por una visión del mundo realista, introduciendo planteamientos éticos y estéticos comunes (Curutchet 1966); de aquí la definición de “realismo social” aplicada a este enfoque crítico hacia el entorno socio-político. Algunos críticos se refieren al mismo fenómeno recurriendo a otros términos, como “realismo testimonial” (Curutchet 1966), “neorrealismo” (Fernández Fernández 1992) o “behaviorismo” (Sanz Villanueva 1985). En esta línea, Eugenio de Nora enuncia las características que comparten las obras de dicha



tendencia; entre ellas, emergen rasgos como el realismo de las temáticas y una “intención crítica sustentada [...] en una sensibilidad y unos principios con más frecuencia morales que políticos – lo que no excluye, ni mucho menos, su repercusión social –“ (Nora, 1970: 263).

Sin duda, podemos reconocer aquí los postulados éticos matuteanos, en particular su preocupación por la infancia inerme pisoteada por la guerra y por el mundo adulto. A este respecto, Sobejano remarca el “reconocimiento de la problemática social desde el punto de vista de la persona” (Sobejano, 1976: 54) como contribución de Matute a la corriente de la novela social, que domina la escena literaria de mediados del siglo XX. Por temática, su obra se acerca más a la narrativa de Carmen Martín Gaité que a la de Ignacio Aldecoa, donde “predomina la actitud de defensa del pueblo” (Sobejano, 1976: 54), o de Juan García Hortelano, donde destaca “el ataque a la burguesía” (ibídem). Sin embargo, en su opinión se trata de “un tipo de novela menos social” (Sobejano, 1970: 366) con respecto a otros autores contemporáneos, justo porque relata problemas que, aun determinados por la sociedad, son “reconocidos principalmente a través de una persona, *en la persona*, y no ya tanto a través del explícito reflejo de la colectividad (nación, clase, grupo)” (Sobejano, 1970: 366). A pesar de eso, el crítico sigue considerando a la escritora como parte de la generación del medio siglo.

Fernández Fernández (1992) ve en los temas y en los personajes matuteanos (en particular los que proceden del subproletariado urbano) un caso de neorrelismo, comparable con el de Ignacio Aldecoa y Fernández Santos. También Curutchet subraya las relevantes coincidencias temáticas entre los narradores de los cincuenta, hablando de “generación testimonial” e incluyendo en ella a Ana María Matute. De ella enumera los motivos más recurrentes en sus obras: el cainismo, la guerra civil y la infancia. Nora concuerda en este aspecto con los otros críticos, situándola en una “nueva oleada” de escritores; además, se interesa a los contenidos de sus textos, evidenciando cómo en ellos se reiteran tres temas: “el de la soledad o incomunicación entre las almas; el de la mezcla de odio y amor en las relaciones entre hermanos, amantes o amigos; y el de la necesidad de huir, de evadirse de la vida corriente” (Nora, 1970: 266-267).

Respecto al tipo de personajes presentados, en la generación del medio siglo aparece una nueva tendencia: el protagonista múltiple, que a menudo se configura como héroe

colectivo. Este se identifica con un grupo de personas de la misma condición social; “de ahí que se trate de una multiplicidad de conciencias que aportan una visión global” (Encinar, 1990: 59). Su objetivo es “la denuncia de la injusticia social” (ibídem), que se hace posible desde los testimonios de miembros de la misma clase, perspectiva que tiene especial valor porque trasciende la individualidad de sus portavoces. En la novela *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio encontramos un ejemplo válido de este protagonismo colectivo, que también podemos ver en algunas obras de Ana María Matute, como la novela *Los hijos muertos*. Esta perspectiva colectiva está también presente en sus recopilaciones de cuentos, como *Los niños tontos*, donde la niñez es tema y personaje central a la vez, aunque no se trate de una clase social; aquí la infancia es descrita en su dimensión más incomprensible, y por eso tachada de estúpida por unos adultos ausentes o sordos y una sociedad ciega o hipócrita. Quizá un ejemplo de protagonista colectivo que más se ajusta a esta concepción de héroe-clase se encuentra en *El río*, donde los habitantes de Mansilla de la Sierra (campesinos pobres y oprimidos), junto con la naturaleza del lugar, demuestran su pureza y honestidad profunda, que parecen sacar directamente de la tierra: “Pero esta cruel realidad asienta los pies sobre la tierra, y la vida es más simple, más verdadera” (Matute, 1995: 14).

En cambio, la individualidad y los cruces de distintos puntos de vista son el motor narrativo de otros libros de nuestra autora, como en *Pequeño teatro*, *Primera memoria* o *La trampa*. Además, en los escritores de los años cincuenta el protagonista colectivo suele ser presentado mediante una narración objetiva y técnicas conductistas (Encinar 1990), que resaltan su figura y su crítica implícita, mientras que el enfoque subjetivo domina en la escritura matuteana. En conclusión, la visión general (incluso la misión) de Ana María Matute como escritora corresponde a la orientación de la generación del medio siglo; sin embargo, enfoque y contenidos (temáticas y personajes) de sus obras no siempre se sitúan en este marco literario. Las diferencias se hacen más patentes en las cuestiones de estilo, como aclararemos en el siguiente apartado.

### 3.3 UNA CUESTIÓN DE ESTILO: LA UNICIDAD DE ANA MARÍA MATUTE

Debido a su originalidad, es seguramente el estilo el elemento que más dificulta la ubicación de nuestra escritora en alguna corriente, especialmente en la generación del medio siglo. Como bien resume Eugenio de Nora (1970), la narrativa de Ana María Matute cabe en este marco por cronología y al menos en parte por orientación y contenidos; sin embargo, además de ser precoz y fecunda en su producción, hay cierta singularidad en su personalidad de autora, que emerge ya en sus primeros textos. Stefka Vassileva destaca los mismos atributos (1994), introduciendo el problema que supone la peculiaridad de Matute a la hora de situarla en la teoría literaria. Su estilo, tan auténtico y personal, ha sido así descrito por Víctor Fuentes:

Su exacerbado lirismo subjetivo, que la lleva a una dislocación poética de la realidad –realismo que frecuentemente adquiere en su obra dimensiones míticas y simbólicas- y la continua repetición de temas y personajes a lo largo de su obra, dan a su mundo de ficción una unidad y un acento personales, rara vez conseguidos en la novelística actual. (Fuentes, 1976: 105).

Como podemos observar, el autor retoma el término “dislocación” ya usado por Alborg para definir la transformación de la realidad que se produce en los textos de Matute; además, menciona la presencia de motivos recurrentes en toda la narrativa de la escritora, hecho que nos llevaría a hablar del “carácter muy peculiar y muy homogéneo de su obra” (Vassileva, 1994: 39) y a descartar la hipótesis de una evolución diacrónica –sea progresiva (Corrales Egea 1971) u “oscilante” (Sanz Villanueva 1972)- en su narrativa, como sugiere Cai (2012). En su tesis doctoral, Cai puntualiza que “los elementos referentes a la fantasía existen desde el principio hasta sus últimas producciones, incluso en las obras típicamente realistas de la autora” (Cai, 2012: 58); dicha afirmación corrobora la existencia de un universo literario matuteano, que siempre asoma en sus libros con su aspecto mágico. En este mundo destacan “dimensiones míticas y simbólicas” que trascienden la

mera realidad apelando a referencias antropológicas, a menudo bíblicas<sup>31</sup>, como en el caso de la lucha entre hermanos.

Otras palabras clave de este fragmento son “lirismo subjetivo”, expresión que bien resume las características fundamentales del estilo de Matute. Dichos términos tan incisivos han sido utilizados por primera vez por Eugenio de Nora para referirse a una de las dos vertientes dadas en la variedad estilística de “nueva oleada” de los años cincuenta. A este respecto, él habla de “oscilación entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada” como de un *continuum* entre dos polos opuestos” (Nora, 1970: 262) que se da en esta generación de escritores, colocando a Ana María Matute entre los líricos y a Rafael Sánchez Ferlosio y a Ignacio Aldecoa entre los objetivos; sin embargo, aclara que los dos últimos demuestran ser “auténticos poetas” (ibídem) en algunas de sus obras y que en general es difícil separar ambas tendencias por sus influencias mutuas.

El subjetivismo ha sido reconocido como un rasgo distintivo de nuestra autora por varios críticos. Para algunos (García-Viñó 1967), es un hecho que la aleja del realismo típico de la narrativa de su época y por lo tanto de la generación del medio siglo; para otros, no hay una separación completa entre el estilo matuteano y el realismo (Cai 2012). En la misma línea, Ferreras (1970) halla tendencias ambiguas en la obra de Matute: por un lado, ciertos rasgos narrativos (sobre todo temáticos) son típicamente realistas; por otro, ella se aleja del realismo testimonial y objetivo de los años cincuenta por su estilo peculiar, sus símbolos recurrentes y su tendencia a huir de la dimensión más tangible de lo cotidiano. Dicha sensibilidad sería más propia de los escritores de los años cuarenta (Cela, Laforet, Delibes, etc.), hecho que la convertiría en una autora de transición entre dos generaciones: “nos hallamos ante una escritora que marca la transición entre una literatura de viejos contenidos y los nuevos temas realistas” (Clotas y Gimferrer, 1971: 34). Finalmente, una aportación original sobre esta problemática procede de Buckley (1968); en su opinión, la obra de Matute constituye un caso específico, que se coloca dentro de una de las tres categorías de la literatura española de los años cincuenta y sesenta (objetivismo, selectivismo y subjetivismo).

---

<sup>31</sup> Las referencias antropológicas en Matute relacionadas con los rituales de paso y de iniciación han sido analizadas por Petra Báder (2011). Sobre las referencias bíblicas, véase el artículo de Margaret Jones (1968) “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute”.

En este contexto, el vocabulario escogido posee una relevancia especial, funcional para la descripción de “un mundo subjetivo centrado en lo sensorial, en las ideas primarias, de raíz instintiva, en los impulsos casi inexplicables” (Nora, 1970: 266). Por lo tanto, el estilo matuteano no puede que revelarse “coloreado, vibrante, plástico y sensorial, [...] impresionista y expresionista antes que sencillamente expresivo” (ibídem), con un gusto especial por la sinestesia, como lo recuerda Francisco Rico: “Ana María Matute escribe con los cinco sentidos” (Rico, 1998: 46). Esta figura retórica está muy presente en su obra: *Fiesta al Noroeste* se abre con la imagen del carro de un titiritero, “el carro fustigado, una enorme risa de siete colores” (Matute, 1978: 81); en “El negrito de los ojos azules” (*Los niños tontos*) el protagonista tiene ojos “azules, como chocar de jarros, el silbido del tren, el frío” (Matute, 2012: 28); en *Paulina* (1960) la niña homónima oye emocionada la voz de su tía Susana, “¡ [...] aquella voz de nueces y de pan tostado, aquella voz de hora de merienda, con nieve fuera!” (Matute, 2010: 217).

A diferencia de Rico, Nora critica el exceso de adjetivación y la cantidad desbordante de imágenes, que a su juicio terminan por superponerse, repetirse e incluso anularse entre sí. Aunque el léxico de la escritora parezca desbordante a unos críticos, no se pueden negar el poder imaginativo y la capacidad evocativa implícitos en su sensorialidad (Mas 1978), que puede llegar a producir matices grotescos o incluso tremendistas. Este tipo de lenguaje pretende describir escenas violentas con realismo pero también crudeza; lo encontramos en dos modelos fundamentales para Matute, *La familia de Pascual Duarte* de Cela, y *Nada* de Laforet. La novela de Laforet valida la opinión de José Luis Cano<sup>32</sup>, según la cual son las escritoras que han seguido con mayor entusiasmo esta corriente; entre los ejemplos citados por este autor, destaca nuestra narradora.

Imágenes y lenguaje tan peculiares son elementos que han llevados a varios investigadores a considerar a Ana María Matute como una escritora completamente aparte; entre ellos, recordamos al ya citado Alborg (1958), Morán (1971), Garrido Gallardo (1976) y Aranguren (1976). La singularidad de nuestra autora es patente también para los críticos que la excluyen de la generación del medio siglo, como Gil Casado (1973) y Álvarez Palacios (1975); anteriormente hemos mencionado a García-Viñó, que dedica un capítulo entero de su *Novela española actual* (1967) al subjetivismo en la narrativa matuteana y remarca como este aspecto la aparta del realismo objetivo de sus contemporáneos. Dicha

---

<sup>32</sup> Citado en Martínez Cachero (1985 :118).

postura es compartida por los autores que ubican a la escritora en la generación de los cuarenta, como Lázaro y Correa (1966) y García López (1977).

La opinión según la cual Ana María Matute es parte de la generación del medio siglo es la más extendida en el mundo de la crítica; sin embargo, hay algunas diferencias entre las posiciones de cada académico. Por ejemplo, algunos la incluyen sin excepciones en esta tendencia literaria, como Curutchet (1966) y Santos (1962). Este último la sitúa en la “generación intermedia” junto a Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre y José Manuel Caballero Bonald, por el realismo de orientación social que todos ellos comparten. En cambio, muchos de los partidarios de la tercera postura expresan algunas reservas, a pesar de confirmar la ubicación de Matute en dicha corriente. Es el caso de Corrales Egea (1971), que sugiere la hipótesis de una progresiva aproximación de la autora hacia la narrativa típica de la generación de los cincuenta (en particular hacia su realismo testimonial) a partir de *Los hijos muertos*, *Primera memoria* e *Historias de la Artámila*. Como ya hemos comentado, Sobejano considera la obra de la autora como una novela menos social en comparación con otros narradores de su generación y evidencia cómo las problemáticas sociales son introducidas desde la mirada personal de individuos concretos, como ocurre en Martín Gaité (1976). No se trata de la única referencia a esta última escritora como posible parangón dentro del marco literario de los cincuenta: Pérez Vicente (2006) incluye a ambas en la categoría de “realismo intimista”; Martínez Cachero las sitúa en el mismo subgrupo “rebelde, pero no politizado” (1985: 172-173) de la generación del medio siglo. Finalmente, Nora (1970) y Martínez Cachero (1985) prefieren destacar la heterogeneidad de este grupo de escritores, variedad dentro de la cual se situaría Matute con sus peculiaridades, igual que los otros autores.

Quizá la visión de una corriente de los cincuenta heterogénea constituye la solución más integradora a esta problemática. Esteban Soler (1971-1973), Basanta (1980) y Sanz Villanueva<sup>33</sup> (1985) comparten con Nora y Martínez Cachero esta perspectiva, pero añadiendo una nueva propuesta: la existencia de una tendencia neorrealista dentro de la generación del medio siglo. Pertenerían a esta vertiente tanto Ana María Matute y Carmen Martín Gaité como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Rafael Sánchez

---

<sup>33</sup> Anteriormente, Sanz Villanueva presentó en *Tendencias de la novela española actual* (1972) una clasificación amplia del realismo desde los años cincuenta, basada en numerosas categorías: realismo de grupos; behaviorismo; realismo simbólico; realismo mágico; realismo irónico; alienación; superación del realismo social; y otros autores. De este último grupo formaban parte escritores de valor que no pertenecían a ninguno de los otros, como Ana María Matute e Ignacio Aldecoa.

Ferlosio. Según Esteban Soler, el neorrealismo es una variedad literaria que se diferencia de la novela social o realismo social y tiene claras características propias:

Su atención a la mayoría humilde; [...] su conciencia de artistas y no sólo de desveladores de la realidad; su objetividad ética y estética; su equilibrio en el tratamiento del aspecto individual [...] y su enclave en un mundo sociopolítico complejo, sin conceder preeminencia en el tratamiento a estas circunstancias externas, atendidas sólo en cuanto condiciones de la vida íntima del hombre. (Esteban Soler, 1971-1973: 309).

Podemos identificar fácilmente a Matute en esta descripción; además, hay otro aspecto de este grupo que la concierne especialmente: la atención dedicada a la temática de la infancia.

Este último punto es resaltado también por Soldevila, que llegó a afirmar que la orientación social de la escritora no era sino “una justificación *a posteriori*” (Soldevila, 1980: 252) de su preocupación constante por la situación de los más pequeños, “aplastados por las traiciones, la mentira, el vicio y la hipocresía de los adultos” (ibídem). Según él, se trata más de una denuncia dictada por el dolor y la emoción que de una toma de posición política más amplia, que quizá podemos asociar a su juicio sobre la “espontaneidad *naive*” (Soldevila, 1980: 200) de su estilo literario.

Anteriormente hemos rebatido una hipótesis similar de Torrente Ballester sobre la supuesta falta de reflexividad de la narradora, así que nos concentraremos sobre la cuestión del peso y del enfoque con el que se trata el tema de la condición infantil en su obra. Como se puede deducir de las observaciones expresadas hasta ahora sobre sus textos, el interés manifestado por Matute hacia los problemas de la infancia procede tanto de sus propias vivencias infantiles como de las experiencias de otros niños observadas directamente. Su biografía personal explica la presencia en su narrativa de dificultades infantiles típicamente existenciales (soledad, sensación de abandono y de incompreensión por el mundo adulto); por el otro lado, los casos de injusticia social que ella ha presenciado justifican la atención prestada en su literatura a los niños de las clases desfavorecidas. Sin embargo, no se trata de un sentimiento de indignación ante problemas particulares, sino de una crítica generalizada hacia una sociedad desigual dominada por una lógica egoísta y materialista, donde el más fuerte puede explotar, ningunear o cosificar al más débil en su propio beneficio. En una entrevista, la misma Matute lo sintetiza en estos términos:

Una de las cosas que más me han dolido y dañado desde niña es la injusticia. Y la injusticia está siempre en todos mis libros. Sale por allí como una herida incurable. Entonces creo que me inspiro en la injusticia, la angustia de vivir en un mundo donde se da valor a unas cosas que son falsas y se desprecian otras que son auténticas. O bien en el abuso de la fuerza contra la debilidad, de la astucia contra la inocencia, de la zorrería contra la inteligencia. (Doyle, 1985: 241)

En conclusión, la reflexión de Ana María Matute pretende ser mucho más amplia y estructurada de como la percibe Soldevila. Sin embargo, concordamos con el autor en otro aspecto: para la narradora, la infancia aparece especialmente vulnerable por el abandono perpetrado por los adultos durante la guerra. Como ocurre en *Primera memoria*, los mayores se entregan a sus instintos, mientras que los niños, asombrados y desamparados, se encuentran inermes ante un mundo de violencia que no pueden entender.

#### 4. ACTITUDES DE LA CRÍTICA EXTRANJERA

La obra de Matute ha conocido un gran éxito en el extranjero desde los años sesenta, cuando se publicaron las primeras traducciones de sus libros al italiano, francés, alemán y portugués; a estas correspondieron varias visitas de la autora a los países donde se publicaban. En la misma década, la escritora viajó por motivos académicos a Grecia, Reino Unido, Estados Unidos, Unión Soviética y Escandinavia; mientras tanto, se traducían allí sus novelas y cuentos, encontrando el favor del público y de la crítica. En 1971 ya se contaban 47 títulos distribuidos en 21 países (Romá 1971); en 2012 estaban disponibles sus textos traducidos en 25 idiomas diferentes (Cai 2012). No sorprende que su obra más traducida sea *Primera memoria*, novela que ha sido editada en 16 lenguas distintas (Doyle 1985).

Podemos deducir que el interés suscitado en el extranjero demuestra que los temas escogidos y la perspectiva adoptada por la autora resultan comprensibles para pueblos muy lejanos culturalmente y geográficamente. Quizá esto ocurre porque los símbolos y las imágenes que ella utiliza parecen tener un significado antropológico universal y su enfoque ético y social se acerca a la sensibilidad de muchos lectores distintos. En efecto, recordamos que a la hora de presentar su análisis de *Olvidado Rey Gudú*, Anthony Zahareas y Ana Moix lo interpretan como un “mito universal” (Zahareas y Moix, 1999:



473), extensible a toda época y cultura. Al contrario de lo que opinaban Alborg y Nora, el simbolismo presente en la narrativa matuteana no convierte a sus personajes en seres convencionales y bidimensionales en cuanto alegóricos, sino que se demuestra una cualidad poderosa de su escritura. En efecto, el valor de estos textos trasciende las circunstancias históricas particulares de la escritora; su lenguaje y su mensaje llegan a su público con toda su autenticidad y humanidad, a pesar de las distancias generacionales y culturales.

Mientras que la crítica española aparecía dividida en un primer momento y sólo en las últimas décadas ha reconocido el valor de la escritura matuteana, los académicos extranjeros han manifestado siempre y con unanimidad su interés y aprecio. La misma Matute lo confirmó en una entrevista (Redondo Goicoechea 1994), citando al sueco Artur Lundkvist como uno de los académicos que habían entendido profundamente su obra, recordando su afán en proponerla por bien cuatro veces para el Premio Nobel. Además, no debemos olvidar las menciones honoríficas procedentes del territorio escandinavo, como las relacionadas con el Premio Andersen, considerado el Nobel de la literatura infantil; en efecto, ella fue finalista en 1970<sup>34</sup>, 1972 y en 1984 (Glistrup 2002).

Nuestra autora despertó la atención de la crítica también en la antigua Unión Soviética, como en el caso de Yasnii, Uvarov y Smeev donde el estudio de sus textos asumía una orientación marxista, sensible a la dimensión sociológica y a la crítica antiburguesa presente en la narrativa de Matute. Mientras que Yasnii no la incluía en la generación del medio siglo, la mayoría de los académicos, entre los cuales Uvarov y Smeev, las situaban en esta corriente, otorgándole una posición privilegiada dentro de la misma (Vassileva 1994). Ana María Matute correspondía la estima que se le concedía en la URSS; al visitarla en 1967, tuvo la grata impresión de que “allí, ser escritor no es entrar en la Ley de Vagos y Maleantes” (*Tele/eXprés*, 7/8/1968), opinando que era en Rusia donde ella había encontrado el mayor respeto hacia la categoría.

En los años cincuenta empezamos a encontrar trabajos académicos de hispanistas de todo el mundo; el número se va ampliando a partir de los años sesenta. Ya en 1971 Rosa

---

<sup>34</sup> En este caso la escritora no pudo viajar a Dinamarca para recoger el reconocimiento otorgado, porque ese mismo año le fue retirado el pasaporte por el Estado franquista. Se trataba de una condena por su adhesión al Manifiesto de Montserrat (13/12/1970), que fue firmado por trescientos intelectuales catalanes en apoyo a los presos sometidos al Juicio de Burgos (Acevedo 1979).

Romá señalaba la cantidad ingente de artículos, tesis doctorales y libros que se habían ocupado de nuestra autora en el extranjero, volumen que ha crecido en las últimas décadas, según algunos investigadores (Cai 2012). En su tesis, esta investigadora afirmaba que casi la mitad de los estudios sobre la narrativa matuteana procedían de fuera de España; a esta consideración, añadía que aproximadamente el 70% del total había sido escrito a partir de los años ochenta, lo que confirma nuestra anterior hipótesis de una mayor atención y estima a su obra en tiempos más recientes. Si nos concentramos en los datos procedentes de universidades extranjeras, se trata con mayor frecuencia de trabajos de autores estadounidenses y franceses<sup>35</sup>.

Con respecto al mundo académico francés, mencionamos la significativa aportación de Claude Couffon, catedrático de La Sorbona (París) e hispanista de fama internacional, que dedicó varios artículos a la figura de Ana María Matute. A título de ejemplos, recordamos su personal presentación de la narradora en “Una joven novelista española: Ana María Matute” (1961) y su toma de posición sobre la ubicación de la escritora en el panorama literario contemporáneo en “Las tendencias en la novela española actual” (1962). En este último texto él confirmó la tesis de la pertenencia de Matute a la generación de los cincuenta, atribuyéndole un puesto destacado entre los narradores de su época.

En el caso estadounidense, son varias las pruebas evidentes del impacto que tuvo la narrativa matuteana: las numerosas visitas a universidades del país como conferenciante y tres estancias de lectorado realizadas por la autora (1965-1966 en Bloomington, Indiana, 1968 en Norman, Oklahoma y 1978 en Virginia); la institución de la *Ana María Matute Collection*, fondo de la Biblioteca de la universidad de Boston que contiene muchos de sus manuscritos (incluido su primer cuento escrito e ilustrado con cinco años de edad); la presencia de investigadoras del calibre de Margaret Jones (University of Kentucky) y Janet Díaz<sup>36</sup> (Texas Tech University), que se han entregado a un estudio profundo de su obra.

---

<sup>35</sup> A este respecto, léanse las bibliografías aportadas por Romá (1971: 185-190), Redondo Goicoechea (2000a: 89-92) y Cai (2012: 66-67 y 451-460).

<sup>36</sup> A lo largo de su trayectoria académica, esta crítica no ha firmado todos sus trabajos de la misma forma, sino como “Janet Winecoff”, “Janet Winecoff Díaz”, Janet Díaz”, “Janet Díaz W.” y “Janet Pérez”. Por comodidad, a lo largo de nuestro estudio nos referiremos a ella como “Janet Díaz” y en la bibliografía se citará como “Díaz, Janet W.”.

La primera se ha dedicado al análisis de los textos de Matute desde una perspectiva biográfica, buscando el reflejo de la vida de la autora en su narrativa. La investigadora aplica este enfoque en el libro *The Literary World of Ana María Matute* (1970), donde también ahonda en algunos aspectos del estilo matuteano, como el desarrollo de la dimensión psicológica de los personajes, el uso de la repetición, de la acumulación y símbolos, la introducción de técnicas de retrospección y de distorsión de la realidad. A la hora de situar a nuestra autora dentro de un marco literario, ella también la ubica –aun con sus peculiaridades- en la generación del medio siglo, haciendo suya la postura más común entre los académicos españoles. Además, en la monografía citada ella recuerda y profundiza las temáticas más frecuentes en la obra de Matute; de acuerdo con la visión de la crítica española, destaca el cainismo, las referencias a los cuentos de hada, el análisis de problemas éticos, la crítica de la hipocresía de la España contemporánea (tildada de falsamente cristiana en la visión matuteana) y la denuncia de las injusticias sociales. Anteriormente, en su artículo “Religious motifs and biblical allusions in the works of Ana María Matute” (1968) Jones señalaba algunos temas de carácter existencial, como “the innocence of childhood and its total separation from other phases of life, the inevitable disillusionment of man, death and the inexorable passage of time” (Jones, 1968: 416).

Como ya hemos comentado, otra brillante y sólida aportación procede de Janet Díaz, profesora universitaria que centra su larga trayectoria académica en la figura de Matute. Es reseñable su libro *Ana María Matute* (1971), que recoge las conclusiones de un examen detallado de todos los textos de la escritora publicados hasta ese momento; aquí la atención sobre la biografía personal se concentra sobre todo en los momentos decisivos de su vida, la niñez y la Guerra Civil. Respecto a la primera etapa literaria de nuestra autora, Díaz reconoce: “there is a deformation of reality, somewhat reminiscent of Kafka [...], which has appeared so consistently in Matute’s writing to date as to suggest an abnormality of artistic vision, comparable to that once attributed to El Greco” (Díaz, 1966: 68). Dicha “distorsión poética o neurótica” (ibídem) podría servirle para expresar opiniones sobre la España de su tiempo evitando la censura.

Posteriormente, la profesora ha investigado la segunda fase de la narrativa matuteana, más vinculada a escenarios fantásticos, convencionalmente más acordes al lirismo y imágenes potentes y sugestivas. Ella considera *La torre vigía*, *Olvidado Rey*

*Gudú* y *Aranmanoth* ejemplos de “novela neo-caballeresca” (Díaz, 2001: 82), cuyo enfoque es más bien anti-caballeresco o pacifista, dada la condena implícita de la crueldad y la falta de honradez de los guerreros allí representados. En las tres obras la hispanista encuentra ciertas similitudes, como una ambientación espacio-temporal incierta, que podría corresponder con la frontera de la Europa medieval de finales del primer milenio. Dicha ubicación milenaria se asocia frecuentemente con lo apocalíptico (Díaz 1999), motivo muy presente en la narración a través de un conflicto perpetuo y absoluto entre el Bien y el Mal. En este contexto emerge una civilización definible como “miserably sordid and cruel medieval society, baring the social and psychological sores of a time half lost in legend” (Díaz, 1972: 594). A pesar de tratarse de un lugar “primitivo, bárbaro y violento” (Díaz, 1998: 121) de caballeros sin verdaderos ideales, este escenario comparte con los cuentos de hadas un carácter atemporal y exótico por su lejanía, personajes y fenómenos sobrenaturales e incluso estructura narrativa (sobre todo en el caso de *Aranmanoth*).

Además, la investigadora reconoce en todos estos trabajos una evolución y una maduración estética de la autora, paralela a la de otros autores contemporáneos como Goytisolo, Delibes y Fernández Santos. Como ellos, la escritora explora nuevos vías para la crítica social, sin renunciar a subrayar principios éticos fundamentales y a presentar sus temáticas más propias: el cainismo y otros elementos simbólicos de origen bíblicos, la pérdida de la inocencia infantil como rito de paso, el fin de la niñez (muerte o crecimiento), la renuncia y el sacrificio final, el abuso y la opresión hacia los más débiles y los más pequeños, el uso de la introspección y la memoria personal.

La profesora plantea la hipótesis de un acercamiento a la situación histórica y humana del presente, dado el realismo de los sentimientos y de las circunstancias descritas. En la misma línea, el crítico italiano Morino habla de “maschera medievale” (Morino, 2000: 11), aunque él aventura un posible rol de la censura en esta operación en el caso de *La torre vigía* y de *Olvidado Rey Gudú* (concebido también bajo el franquismo). Finalmente, Díaz vislumbra en estos tres textos un atisbo de esperanza, aunque se trate de una “esperanza imposible” (Díaz, 1998: 122), procedente de la visión del mundo aportada por los protagonistas niños y adolescentes<sup>37</sup>. En el fondo, “queda el recuerdo luminoso de

---

<sup>37</sup> En el caso de la reina Ardid de *Olvidado Rey Gudú* deberíamos hablar más bien de protagonista en su etapa infantil, ya que a diferencia de los personajes principales de las otras dos novelas ella llega a conocer la edad adulta.

un mundo mágico, un mundo de amaneceres y almas juveniles, donde todo era posible, inclusive la pureza, la bondad, el amor, el creer” (Díaz, 1998: 122). Como en la primera etapa literaria de Matute, son los más jóvenes los que viven según ideales absolutos y sinceros, en contraste con el cinismo o la desilusión de los adultos.

En general, entre las aportaciones más interesantes de esta investigadora reconocemos la asociación entre algunos aspectos del existencialismo y los motivos más frecuentes de la narrativa matuteana: “The recurrent themes of solitude, lack of communication, and alienation of the individual, the numerous instances of life’s meaninglessness and futility, and the apparent impossibility of escape are, of course, major topics of existencialism” (Díaz, 1966: 68). Según la hispanista, la visión filosófica de Matute se compagina y se apoya en algunos aspectos estilísticos de sus textos, sobre todo la elaboración de figuras retóricas muy originales y el uso casi pictórico de los adjetivos, en particular los que están relacionados con los colores<sup>38</sup>. En particular, ella destaca que “Her language, even when poetic, suggests an overly stylized primitive painting, which lacks pastels and softness” (Díaz, 1966: 63). Seguramente, su pasión para el dibujo desde la infancia y sus estudios de pintura en la adolescencia (Romá 1971; Gazarian-Gautier 1997) han influido profundamente en su capacidad descriptiva (Díaz 1966; Flores-Jenkins 1975; Sáiz Ripoll 1996).

Además, Díaz ha evidenciado la presencia de elementos góticos en los textos de la escritora (Díaz 1993), como “la retórica de los símiles, el universo de los sentimientos, el rito de paso del descubrimiento del mal como salida de la niñez, la familias fracasadas y el espacio terrible” (Redondo Goicoechea, 2009: 200), relacionándola con las hermanas Brönte y Emilia Pardo Bazán. En particular, el espacio terrible propio del ambiente gótico se configura a través de “la retórica de las descripciones, sobre todo las metáforas y los símiles” (Díaz, 1993: 46), donde “el sol es feroz y maligno” (ibídem). En nuestra opinión, muchos buenos ejemplos de estas connotaciones estilísticas están incluidas tanto en los textos matuteano de su primera fase narrativa como en la segunda. A este respecto, citamos dos de ellos, el primero contenido en *Primera memoria*: “Allí estaba el gallo de Son

---

<sup>38</sup> Para profundizar el tema del uso y el correspondiente significado de los colores en las descripciones elaboradas por Matute, leáanse los artículos “Style and solitude in the works of Ana María Matute” de Janet Díaz Winecoff (1966) y “En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute” de Ruth El Saffar (1981). En estos textos se estudian las referencias al negro y al rojo en *Fiesta al Noroeste* (Díaz Winecoff) y al blanco, al rojo y al negro en *La torre vigía* (El Saffar).

Major, con sus coléricos ojos, como dos botones de fuego. Alzado y resplandeciente como un puñado de cal, y gritando –amanecía– su horrible y estridente canto, que clamaba quizá [...] por alguna misteriosa causa perdida” (Matute, 1997: 207-208).

El segundo procede del relato “Algunos muchachos” (de la recopilación *Algunos muchachos*, 1968):

Al otro lado del río, negro y maloliente en aquel tramo, crecían flores de un morado inquietante. Eran casi viscosas, fértiles y destempladamente burlescas. Si pudiera, las segaría todas, pero sospechaba que se reproducirían, igual que pesadillas o deseos, al instante de ser decapitadas. De cada frágil cuello, aun sangrante, mil cabezas brotarían, como carcajadas de niña. Odiaba a las niñas, por aquellos días. (Matute, 2012: 549)

Un argumento a favor de esta lectura procede de la misma escritora, que afirmó:

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. Cada vez que escribes algo que inquieta descubres cosas nuevas tú también, rompes muchos velos, a veces voluntarios, rasgas muchos tabúes y llegas más allá de la aparente realidad, porque hay muchas realidades ¿sabes?, hay muchos mundos aunque todos estén en este, como decía Paul Eluard. (Redondo Goicoechea, 2000a: 70).

Es evidente la relación de esta declaración de intenciones con el concepto freudiano de “siniestro”. En su ensayo “Lo siniestro” (1919), el padre del psicoanálisis ahonda en el término alemán *unheimlich*, que está relacionado con lo angustioso y terrorífico a la vez que con entes familiares y conocidos, que pueden asumir una forma inquietante. Este efecto se puede dar en la realidad como en la ficción (sobre todo literaria), aunque en este caso se manifiesta de distintas y muchas más maneras; la infancia es un momento propicio para este tipo de experiencias. En general, según el autor una de las causas más frecuentes reside en la ambigüedad entre estas dos vertiente, “cuando se desvanecen los límites entre

fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantasía aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado” (Freud, 1981: 2498). No es casualidad que Rosa Rossi (1991) relacione las primeras novelas de Ana María Matute (en particular *Fiesta al Noroeste* y *Primera memoria*) con lo fantástico y con lo *perturbante* (Rossi, 1991: 221), reconociendo allí una presencia inquietante en la dimensión cotidiana<sup>39</sup>.

## 5. LA ACOGIDA EN ITALIA DE LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

La aceptación de la narrativa de Matute en Italia se explica con el interés suscitado en nuestro país por la literatura española a partir de los años treinta. Este espíritu se produjo en los ambientes intelectuales con el propósito de afirmar una vocación europea, profundizando la cultura italiana y relacionándola a la vez con las del resto de Europa (Pérez Vicente 2006). Sin embargo, hubo un detonante histórico para el despertar de la atención por lo hispánico: la Guerra Civil. El conocimiento de este conflicto llevó a la *intelligentsia* italiana no sólo a una decidida toma de posición a nivel político, sino también al descubrimiento de una cultura desconocida, que mantenía un firme contacto con los demás modelos europeos. Como relata Carlo Bo:

Col '36, le cose cambiano radicalmente ed è simbolico che la guerra si apra con l'assassinio di García Lorca e la morte in esilio di Machado [...]. L'intelligenza europea si schierò in gran parte per i repubblicani. [...] In questo modo, quel Paese di cui si sapeva così poco prese un altro rilievo, diventò un simbolo di libertà e di indipendenza. (Bo, 1997: 68).

En un principio, la censura del régimen de Mussolini dificultó la difusión de los autores españoles (sobre todo poetas, como los mencionados por Bo); fue al término de la Segunda Guerra Mundial que empezó un momento de mayor apertura, marcado por la publicación de *Il Politecnico* (1945-1947). Se trataba de una revista dirigida por Elio Vittorini y editada por Einaudi, con la cual colaboraron figuras de renombre del panorama literario italiano como Cesare Pavese, Carlo Bo y Vittorio Foà. Ellos supieron dar a conocer en nuestro país a Federico García Lorca, Rafael Alberti, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, que se

---

<sup>39</sup> Profundizaremos este aspecto en la sección dedicada a la acogida de la literatura matuteana en Italia.

convirtieron en símbolos antifascistas y modelos artísticos influyentes (Pérez Vicente 2006). A esta situación contribuyeron las estancias en Italia de los intelectuales exiliados, como Rafael Alberti y María Zambrano, que estrecharon fuertes lazos con los autores italianos.

### 5.1 LAZOS CULTURALES ENTRE INTELLECTUALES ESPAÑOLES E ITALIANOS

También los escritores pertenecientes a la generación del medio siglo recibieron una merecida atención a lo largo de los años cincuenta y sesenta, tanto por parte de la crítica como de las editoriales. Esta reacción se debía al carácter militante y antifranquista de su narrativa y al claro paralelismo entre realismo social español y el neorrealismo cinematográfico italiano. Así describía esta cálida acogida Juan García Hortelano (*El País*, 17/2/1991):

Por entonces, un joven escritor español que viniese del calor del infierno franquista suscitaba en los medios italianos una curiosidad, una admiración y una conmiseración absolutamente injustificadas, por supuesto, pero a las que no resultaba fácil sustraerse. Yo me dejé querer y quise.

De estas palabras podemos entender que algunos autores del grupo de los cincuenta tuvieron un contacto directo con Italia, por razones profesionales o familiares. En efecto, este el caso de Jesús Fernández Santos (casado con una mujer italiana), Rafael Sánchez Ferlosio (nacido en Italia) y su esposa Carmen Martín Gaité (traductora de Primo Levi, Italo Svevo, Ignazio Silone y Natalia Ginzburg).

Con respecto al hermanamiento cultural que se produjo entre los intelectuales de ambos países, este se dio gracias a la promoción del *Neorealismo* por parte del Instituto Italiano de Cultura de Madrid. A las ediciones de la “Semana del Cine Italiano” (1952 y 1954) participaron numerosos autores españoles, que luego se inspiraron por sus novelas al enfoque y a la estética de esta tendencia adaptándolos a otro medio y a su contexto. Ellos empezaron a considerar cine y novela “como parte de un proyecto común realista de toda una generación” (Fernández Fernández. 1992: 115) a pesar de las distancias geográficas y culturales. Según Fernández Fernández, ambas manifestaciones artísticas coinciden “en cuanto a la revelación simbólica de lo oculto a través de lo aparentemente referencial, [...] y todo ello articulado por la mirada de un personaje con el que el lector se identifica y del



que se distancia al mismo tiempo” (Fernández Fernández, 1992: 274). Este proceso tiene lugar gracias a un mecanismo de “extrañamiento de lo habitual mediante la profundización de lo trivial” (Fernández Fernández, 1992: 253).

A nuestro juicio, impresiones parecidas se dan al leer a Ana María Matute, aunque en su caso no hay rastro del objetivismo típico de la perspectiva neorrealista; estos procesos psicológicos se producen en su narrativa a través de la mirada subjetiva del personaje y de una trasfiguración de la realidad. En consecuencia, emergen una “revelación simbólica de lo oculto” y una dinámica de “extrañamiento de lo habitual” mediante la atención prestada a objetos y detalles físicos reveladores y a una cuidada interiorización del punto de vista de personajes-narradores, con los cuales el lector empatiza, pero de los cuales a veces duda o se horroriza.

Por otro lado, los autores italianos empezaron a reconocerse en la literatura española de los años cincuenta, viendo en sus obras un reflejo del *Neorealismo* nacional moldeado para otro medio expresivo. Por lo tanto, vemos cómo esta relación artística se desarrollaba de forma recíproca, y no sólo entre narrativa y cine, sino también entre literaturas, como reconoce Calabró (1997) asociando *Ragazzi di vita* de Pasolini con la traducción italiana de *La resaca* de Juan Goytisolo (*La risacca*). En efecto, en la misma época se empezaron a leer en España a Cesare Pavese, Primo Levi, Alberto Moravia y Elio Vittorini, el mismo que había dado a conocer en la península a tantos escritores ibéricos.

En este contexto, otra importante ocasión para la promoción de la generación del medio siglo fue la institución del Premio Formentor<sup>40</sup> (1961) por parte de Carlos Barral (fundador de la editorial Seix Barral), cuyo propósito era descubrir a nuevos escritores. El galardón fue uno de los productos de la amistad y del entendimiento profesional entre Barral y Giulio Einaudi, que ya habían participado en los años anteriores a encuentros literarios en Formentor (Mallorca), las *Conversaciones poéticas* y el *Coloquio Internacional sobre la novela* (1959), organizados con la ayuda de Camilo José Cela, muy activo en la escena cultural del momento<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> A este propósito, Martínez Cachero (1964) habla de “grupo Formentor”, haciéndolo coincidir con la generación del medio siglo, sin incluir a Ana María Matute.

<sup>41</sup> Camilo José Cela se asentó en Mallorca en 1954, donde fundó en 1956 la revista *Papeles de Son Armadans* y la dirigió hasta su cierre en 1979.

El intento de estos dos intrépidos editores no era sólo artístico y comercial, sino también político, como se puede deducir de la fama de demócratas y resistentes de Barral y Einaudi. En palabras de Vázquez Montalbán (1994, VII):

Formentor [...] era più di un premio: una conventicola di grandi editori europei (Gallimard, Einaudi, Rowohlt...) spalleggiava la politica editoriale di Carlos Barral e Víctor Seix alla guida della casa editrice spagnola Seix y Barral, che fronteggiava il franchismo in una dura e convergente lotta estetica e politica.

Así lo entendió también Franco, que prohibió el premio por constituir un acto de disidencia, obligando a los organizadores a trasladarlo a Corfú (1963) y luego a otras localidades extranjeras. De todas formas, el impacto cultural que tuvo el Premio Formentor a nivel europeo fue evidente. Por ejemplo, el ganador de su primera edición (1961) fue Juan García Hortelano, con *Tormenta de verano*; al año siguiente, este libro fue publicado en Italia por Einaudi (*Temporale d'estate*) y al mismo tiempo en otros doce países.

En conclusión, Barral se había convertido en “el editor de la España inconformista y en el de todos los libros que por aquella época se leían en Italia” (Pérez Vicente, 2006: 16), mientras que Einaudi era el dueño e impulsor de la famosa editorial italiana homónima, la que publicaba *Il Politecnico* y tenía entre sus colaboradores a Cesare Pavese, Italo Calvino y Elio Vittorini. Gracias a estos encuentros, se iba configurando una alianza editorial y artística de gran repercusión a nivel internacional:

Proprio i catalani Barral, Gil de Biedma, [José Antonio] Goytisolo e Castellet, saranno gli spagnoli che instaurarono con Calvino e Giulio Einaudi i rapporti editoriali e personali più ravvicinati. Si apre così un'epoca marcata da uno scambio fitto e produttivo, almeno durante un paio di decenni, 1955-1975, e proprio nel più decisivo dei momenti della letteratura spagnola del Novecento. (Luti, 2014: 179).

Junto a los poetas mencionados (Barral era poetas además de editor), el crítico José María Castellet tuvo un papel fundamental en esta colaboración. Su labor fue especialmente relevante para dar a conocer los escritores de los años cincuenta en España y luego en Italia; no sólo editó la antología *Veinte años de poesía española* (1939-1959) (Seix Barral 1961), sino formuló en ella la definición “generación del medio siglo”. Redactor de la revista *Laye* (de aquí la colaboración con Barral, Gil de Biedma y Goytisolo), publicó para Seix Barral *La hora del lector* (1957), un ensayo de crítica

literaria muy señalado en su país y posteriormente en Italia, disponible en su versión traducida *L'ora del lettore* (Einaudi, 1961).

Aunque hemos hablado del impacto de los autores españoles en el panorama editorial italiano, se debería recordar que también la narrativa italiana tuvo repercusión en España en esos mismos años y que a menudo los escritores de la generación de los cincuenta se convirtieron en traductores, como ocurrió a Martín Gaité. Sin embargo, no nos ocuparemos de esta temática, que nos alejaría de los contenidos centrales del estudio; remitimos a los interesados a la lectura de los textos más recientes sobre el tema, como los artículos de Francesco Luti sobre las consecuencias del contacto de Calvino con España (2014) y de Barral con Italia (2016).

## 5.2 LAS TRADUCCIONES ITALIANAS DE LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

En general, en el caso de los escritores de la generación del medio siglo la mayoría de las ediciones traducidas al italiano son anteriores al 1975; a partir de esa fecha su número se han reducido significativamente. A título de ejemplo, vemos cómo en las últimas décadas las obras de Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Jesús López Pacheco y Armando López Salinas no se reeditan; hay menos atención hacia los textos de Juan García Hortelano y Juan Goytisolo, a pesar del interés que suscitaron en Italia en sus comienzos. Incluso hay autores de esta corriente que nunca fueron publicados en Italia, como Ignacio Aldecoa, cuya ausencia es considerada verdaderamente sorprendente por Nuria Pérez Vicente en su ensayo *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad* (2006). Esta obra es el resultado de un exhaustivo trabajo de investigación, del cual hemos recabado numerosos datos útiles sobre la publicación en Italia de los escritores mencionados en nuestro estudio.

Pérez Vicente destaca la preferencia del sector editorial italiano por los textos del realismo social o neorrealismo; resultan ausentes las traducciones de obras de la corriente que ella define como “realismo existencial” (hablamos de autores como Elena Quiroga, Elena Soriano y Dolores Medio entre otros) y “realismo testimonial” (Ramón Solís, Medardo Fraile, Josefina Aldecoa, etc.). En cambio, tres escritores del “realismo crítico” (Juan García Hortelano, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre) y dos del “realismo intimista” (Carmen Martín Gaité y Ana María Matute) tienen una presencia editorial posterior al 1975; en particular, los autores que cuentan con más títulos publicados son

Sánchez Ferlosio, Martín Gaité y Matute. Quizá los últimos dos casos se podrían explicar en términos de un renovado interés hacia la literatura “femenina” por parte de lectores y sobre todo lectoras que aprecian sus temáticas intimistas y fantásticas (Pérez Vicente 2005); en efecto, no es casualidad que a partir de los años noventa aumenten las traducciones al italiano de obras de autoras españolas<sup>42</sup>. En particular, Martín Gaité conoce el éxito en todas sus facetas de narradora:

Parece haber, por tanto, tres Martín Gaité que triunfan en Italia: la autora intimista, centrada en el mundo de la mujer y en la búsqueda de una identidad femenina; la de literatura fantástica, cuyas obras se mueven en los lindes del sueño, lo mágico y lo real; y, en relación con este último aspecto, la escritora de literatura infantil. (Pérez Vicente, 2005: 119).

Una vez más, encontramos rasgos que comparten la escritora salmantina y nuestra autora; sin embargo, la multidimensionalidad de la producción narrativa de Matute no se llega a conocer en Italia. En efecto, aunque sus libros se publiquen a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX, los primeros en traducirse no vuelven a reeditarse y sus textos destinados a la infancia no se han publicado nunca, igual que casi todas sus colecciones de relatos breves.

Si volvemos a las similitudes entre las dos autoras, veremos que la mayoría de sus obras han sido publicadas por editoriales medianas (Sellerio en el caso de Matute) o grandes (Giunti y Mondadori en el caso de Martín Gaité y Rizzoli en el caso de Matute), lo cual demuestra el nivel de confianza depositada en ellas por estas empresas. Además, sus textos han sido traducidos siguiendo un criterio semántico<sup>43</sup> (Newmark 2016), con la intención de guardar mayor fidelidad a la lengua del original, y (casi) siempre por la misma profesional de referencia. En efecto, Michela Finassi Parolo se ha encargado de todos los libros de la escritora salmantina y Maria Nicola ha sido la traductora de referencia de la autora barcelonesa a partir de 1997, desde la segunda versión de *Primera memoria* (*Prima*

---

<sup>42</sup> Sin embargo, el análisis de la investigadora concluye que realmente la atención del público y de las editoriales se ha concentrado mucho más en las nuevas autoras de fin de siglo (Lucía Extebarría, Alicia Jiménez Bartlett y Almudena Grandes) y en nuevos géneros (policíaco y erótico). Los textos traducidos de las escritoras de posguerra (María Zambrano y Rosa Chacel) y de los años cincuenta (Ana María Matute y Carmen Martín Gaité) representan sólo un 28% del total de narrativa de autoras españolas, aunque las dos escritoras del medio siglo tienen una representación editorial mayor.

<sup>43</sup> Según Peter Newmark (2016), los principales criterios de traducción son el comunicativo y el semántico; la elección del uno o del otro dependerá del tipo de texto, autor, intención del escritor, lector y propósito editorial. En el tercer capítulo de este estudio profundizaremos las características de ambos relacionándolos con las correspondientes condiciones traductivas.

*memoria*, Sellerio); esta elección por parte de las editoriales ha garantizado cierta homogeneidad en las versiones italianas de las obras. Finalmente, en general estamos delante de libros con poco aparato crítico y notas, lo cual indica cierta seguridad en conseguir un amplio alcance de público, probablemente por el tipo de temáticas tratadas.

En conclusión, con Pérez Vicente (2006) podemos destacar algunos rasgos comunes en las traducciones al italiano de los narradores del medio siglo: el protagonismo de firmas editoriales grandes (Rizzoli, Mondadori, Garanti y Giunti) y medianas (Editori Riuniti, Frassinelli, Sellerio); el uso de un criterio de traducción de tipo semántico; la intervención de un grupo bastante reducido de traductores (y traductoras), lo que permite cierta continuidad y uniformidad en la traducción de un mismo autor; el dominio de la novela como género más representado (sobre todo respecto a la narrativa breve); la presencia de aparato crítico pero de pocas notas, hecho que puede depender de la confianza hacia el reducido grado de dificultad de comprensión de los textos (por lenguaje, estilo y contenidos tratados). Por último, recordamos que en muchos casos la traducción de estos volúmenes ha contado con la financiación del Ministerio de Cultura español en su etapa democrática, pero con mayor impulso a partir de 1992, año en el que España se abrió a la escena cultural internacional con las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla.

## 6. LA ACOGIDA EN ITALIA DE ANA MARÍA MATUTE

Elisabetta Rasy (2000) considera a Ana María Matute la más destacable autora española de la posguerra, por su capacidad de mezclar en sus novelas Historia e historias individuales restituyendo una fiel imagen de la sociedad de su tiempo. Refiriéndose al panorama cultural español del siglo XX, esta académica habla de un prolongado “silencio femenino” (Rasy, 2000: 146), roto a partir de los años cuarenta por pocas voces aisladas, entre las cuales incluye también a Carmen Laforet, Elena Quiroga y Dolores Medio. Su propósito era “reagire agli orrori della guerra civile e alla repressione del regime di Franco”.

También la crítica italiana se ha pronunciado sobre la cuestión de la ubicación de Matute en el panorama literario español. Si Calabro (1997) no la cita entre los escritores de la generación del medio siglo, ni en el grupo barcelonés ni en el madrileño, Acutis (1972)

sí la incluye, añadiendo su nombre junto con el de Ignacio Aldecoa<sup>44</sup>, Juan García Hortelano y Antonio Ferres. También Vittoria Martinetto presenta a la generación de los cincuenta en su reseña de *Prima memoria* en relación con Matute (*L'Indice dei libri del mese*, abril de 1998). Después de describir brevemente las circunstancias biográficas que comparten, ella defiende que “questi autori, sebbene molto diversi tra loro, hanno rappresentato tale vissuto [la guerra civile ed il dopoguerra] e messo in discussione i valori instaurati dal nuovo assetto politico del paese” (Martinetto, 1998: 18). Finalmente, Pérez Vicente (2006) sitúa a Matute en esta corriente, ubicando a los autores en distintas categorías de realismo: “tradicional”, “social”, “crítico”, “testimonial” e “intimista” (es el caso de nuestra escritora).

Volviendo a Cesare Acutis, le recordamos sobre todo por su introducción a la primera edición italiana de *Primera memoria* (*Prima memoria*, SEI, 1972), siendo a juicio de muchos académicos la mejor parte de esta publicación. En efecto, la traducción de Lucrezia Panunzio Cipriani resulta ser bastante desafortunada (Morino 1998) y es Maria Nicola que con su sobresaliente trabajo (*Prima memoria*, Sellerio, 1997) restituye dignidad y “sabor” al libro matuteano (Martinetto 1998). Por lo tanto, a partir de ese momento Nicola se convirtió en la traductora oficial de Matute para distintas editoriales: es el caso de *La torre vigía* (*Cavaliere senza ritorno*, Sellerio, 1999), *Olvidado rey Gudú* (*Dimenticato Re Gudú*, Rizzoli, 2000) y *Pequeño teatro* (*Piccolo teatro*, Sellerio, 2003), que curiosamente es la última novela de la autora que se ha publicado en Italia, a pesar de ser la primera en ser escrita por ella.

En cambio, las tres primeras traducciones corresponden a tres traductores diferentes. Se trata de libros que se publicaron entre los años cincuenta y sesenta y que luego no se han vuelto a editar: en 1951 *Los Abel* (*Infedele alla terra*, Martello, traducción de Cesco Vian); en 1961 *Fiesta al Noroeste* (*Festa al Nordovest*, Einaudi, traducción de Paolo Pignata), en 1964 *Los niños tontos* (*I bambini tonti*, Lerici, traducción de Raimondo del Balzo). Como afirma Francesca Costa en su artículo “Appunti sulla ricezione italiana di Ana María Matute, tra realismo sociale e mondi incantati” (2013), hay elementos de crítica social dignos de nota en las primeras novelas publicadas. Por ejemplo, en *Los Abel* se

---

<sup>44</sup> Además de la asociación entre Matute y Martín Gaité, también ha sido una actitud bastante común entre los críticos reagrupar a nuestra autora y a Ignacio Aldecoa en la misma tendencia o marco literario. Seguramente, aparte de las tertulias del Café Gijón en Madrid y los premios a los cuales concursaban, les acomuna una grande amistad, como recuerda Josefina Aldecoa (1983) o Matute (1970) en el prólogo de *La tierra de nadie y otros relatos*, recopilación de cuentos del narrador publicada póstuma.

explicitan a través la protagonista Valba la sumisión y el trato desigual recibido por las mujeres en la sociedad franquista, mientras que en *Los niños tontos* se denuncia la condición de los más pequeños como víctimas de la marginación y de la incompreensión por parte de los adultos.

De acuerdo con Costa, ha llegado en Italia sólo una parte de la producción de Matute: en efecto, se han publicado sólo siete libros, que desgraciadamente se alejan del total de quince novelas (más numerosos relatos recogidos en varias recopilaciones). Como una pequeña nota positiva, la investigadora menciona la publicación de otro relato, *La frontera del pan*<sup>45</sup> (*La frontiera del pane*), en la antología editada por Giuseppe Bellini *Narratori spagnoli del Novecento* (Guanda, 1960). Aquí encontramos textos de varios autores, desde miembros de la generación del '98 (Unamuno, Baroja, Valle-Inclán, Azorín), hasta escritores de los años cuarenta (Delibes, Cela, Laforet) y cincuenta (Quiroga, Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Goytisolo).

Aunque en Italia el redescubrimiento de la narrativa matuteana se dio con la segunda y feliz traducción de *Primera memoria* (*Prima memoria* 1997), son sus obras de ambientación fantástica las que han producido mayor éxito; en particular, *Dimenticato Re Gudú* se editó en Italia pocos años después que el original en su propio país, lo que demuestra la intención de aprovechar su fortuna editorial. *Prima memoria* (1997), *Cavaliere senza ritorno* y *Dimenticato Re Gudú* han contado todos con la contribución del Ministerio español de Cultura y comparten una reducida presencia de aparato crítico y notas. Sin embargo, en el caso de la novela más extensa de Matute, la traductora ha añadido una nota introductoria de fundamental importancia sobre el problema traductológico de los nombres propios, que denota un notable celo explicativo (Pérez Vicente 2006). En general, la continua comunicación entre la autora y su traductora ha jugado un papel central en la labor de Maria Nicola (Costa 2013).

### 6.1 EL APRECIO DE LA CRÍTICA ITALIANA

Volviendo a la recepción de la narrativa matuteana por parte de la crítica italiana, en los años cincuenta y sesenta la actitud generalizada fue positiva, aunque a esta no correspondió un igual éxito de público, y quizá fue lo que llevó a las editoriales a no volverse a interesar por las primeras obras de la escritora. En particular, los académicos alabaron a *Fiesta al Noroeste* y *Los niños tontos*. Oreste Macrí (*La Nazione*, 10/10/1962)

---

<sup>45</sup> Esta narración breve aparece en España en la recopilación *El tiempo* (1957), publicada por la editorial Destino.

definió al primero como una “sorta di kermesse tragica e paesana alla Valle-Inclán, ma calibrata e motivata su un fondo sociale e paesistico di appello costante” (ibídem, p.3). Respecto al segundo, la versión italiana tenía una peculiaridad: los microrrelatos estaban acompañados por ilustraciones del pintor Magdalo Mussio, que añaden dramatismo y una densa sensación de inquietud a la lectura. También el original español estaba ilustrado; el estilo de los dibujos de Miguel Lloch generó cierto malestar psicológico, aunque sólo a los censores, que los tacharon de “verdaderas pesadillas” y los criticaron por ser “de muy mal gusto por muy modernistas que quieran ser”<sup>46</sup> (Bardavío, 2016: 180-181).

El periodista Ubaldo Ubaldi entrevistó a Ana María Matute a finales de la década para la revista literaria *Il Cenobio*. Durante ese encuentro, la autora subrayó cuál fue el origen y a la vez la razón de su propia escritura y de la de toda su generación: la Guerra Civil. Ese momento no sólo le dio la motivación para escribir, sino marcó el comienzo de su labor:

Conobbi, in maniera brusca, l'altra faccia delle parole e dei fatti; imparai ad aprire gli occhi e ad ascoltare. Ero bambina – dieci, undici, dodici anni – ma incominciai a scrivere, con una fecondità che oggi mi sorprende. Scrivevo dalla mattina alla sera – ricordo bene – su una carta grigia e spessa, una carta *de racionamento y guerra*, articoli e racconti. (Ubaldi, 1969: 174).

Se trata de una experiencia de descubrimiento de la realidad parecida a la de Matia, protagonista de *Primera memoria*, que abandona la infancia en ese difícil momento histórico. Vittoria Martinetto saludó la segunda edición italiana de la novela, para luego criticar la actitud actual de las editoriales italianas: “La letteratura spagnola é fra quelle di cui, in Italia, si pubblicano recenti autori di grido [...] e rimangono negletti alcuni classici contemporanei di grande importanza. É il caso di Ana María Matute” (Martinetto, 1998: 18). Esta novela despertó la atención de los críticos italianos ya antes de que fuera traducida; en este contexto, Macrí afirmaba: “È forse la migliore prova della genuina narrativa della Matute” (Macrí, 1962: 3). Siempre ha sido evidente para los académicos el carácter existencial y social de la narración; el mismo Macrí señalaba el relato de “l'esperienza crudele del bambino nei primi tempi della guerra civile spagnola” (ibídem),

---

<sup>46</sup> Expediente de censura n. 5853-56, redactado por la censora María Isabel Niño; hoy se encuentra en el Archivo General de la Administración. Susana Bardavío cita este fragmento en su artículo “Género y cuerpo en *Los niños tontos* de Ana María Matute” (2016).



mientras que posteriormente Martinetto definió *Prima memoria* como “la storia [...] della perdita dell’innocenza infantile e della transizione all’età adulta vissuta come un’irreversibile iniziazione al male” (Martinetto, 1998: 18). También el estilo de la escritora ha obtenido el favor de los críticos: su prosa resulta “immaginifica e suggestiva, eppure limpida ed essenziale, tesa sul filo di frasi brevi” (Martinetto, 1998: 18); además, refleja hábilmente las incertidumbres de la protagonista adolescente y su mirada extrañada antes un mundo adulto que ella no entiende.

Volviendo a la primera versión (1972), en la ya citada introducción de Acutis, el académico realizó un análisis muy completo de la obra, encontrando en su estructura muchas similitudes con el esquema narrativo de los cuentos de hadas según Propp<sup>47</sup> (*Morfología del cuento*, 1998) y un sentido simbólico de la topografía de la ambientación. En particular, el hispanista relevó la presencia de “un rapporto tra la finzione del romanzo e una precisa realtà politica, che non è tanto quella della Spagna negli anni della guerra civile quanto quella successiva” (Acutis, 1972: 11). En efecto, el espacio aparece como una gigantesca alegoría que constituye una “rappresentazione obliqua di una realtà che si é impediti di riprodurre direttamente” (ibídem). En la misma dirección se orienta la recensión de la obra de Vittoria Martinetto (1998), que ha recordado como la distribución vertical de los lugares corresponde a la jerarquía piramidal de la sociedad franquista. En la novela la despótica autoridad máxima es representada por la abuela de Matia, doña Práxedes, que por su ferocidad asume a menudo connotaciones físicas animales.

En general, los hispanistas concuerdan en que no se trata de una obra realista, igual que la narrativa matuteana de esta fase: la autora deforma la realidad desde un punto de vista subjetivo muy peculiar (quizá infantil o fantástico); en este contexto incluso los objetos toman vida, volviéndose portadores de consuelo o de amenaza (Martinetto, 1998). Esta mirada subjetiva lleva también a un “trattamento ultraespressivo dato agli elementi naturali –il sole, gli insetti, il mare- agli oggetti [...]” (Martinetto, 1998: 18); es una perspectiva aplicada incluso a algunos lugares (la plaza, el jardín). Martinetto comparte la interpretación de Acutis, que en su introducción a *Prima memoria* negaba el carácter realista de la obra, en total ruptura con la narrativa contemporánea, por la falta de una ambientación socio-histórica definida y por un preciso tratamiento de las descripciones. En su opinión, la escritora ha extraído detalles de la realidad y los ha subrayado con

---

<sup>47</sup> Como bien resume Angelo Morino: “Il romanzo viene schematizzato in una sequenza narrativa –aperta da situazione iniziale seguita da tentazione, ribellione, tranello e sconfitta–” (Morino, 1998: 19).

insistencia, dando lugar a “dati ultra-espressivi del reale” (Acutis, 1972: 10). Así se ha conseguido una imagen “deformada” de la realidad, que asume matices surrealistas y parece adaptada a una perspectiva simbólica: “Affiora de codesto trattamento una realtà tanto violentata quanto *semplificata*” (Acutis, 1972: 10). Finalmente, él concluía que “in questo mondo di sogno anche gli esseri inanimati acquistano vita” (Acutis, 1972: 8). Si comparamos ambas críticas, notamos que no sólo las impresiones sino los términos usados son parecidos.

Los mismos elementos llevaron a Rosa Rossi (1991) a relacionar a Matute con lo fantástico respecto a su primera etapa narrativa. Aquí transpare una percepción inquietante de la cotidianidad: “una capacità di ricreare come enigmatici e portatori di percezioni e associazioni insolite oggetti del tutto comuni che già apriva la scrittura alla presenza del *perturbante*” (Rossi, 1991: 221). Por lo tanto, se deduce cierta cercanía a la idea freudiana de lo “sinistro”, que se aleja de lo irreal típico de los cuentos de hada porque no sólo sorprende, sino turba al lector. Morino (1998) ha recordado cómo este elemento coexiste con un evidente lirismo: “gli squarci di sole feroce sul panorama di Maiorca, i fiori divampanti di rosso acceso, il senso di mistero crudele sparso a opprimere l’isola” (1998: 19). Este ingrediente de terror y represión a la vez se transmite a toda la naturaleza de la isla. Acutis ofreció como ejemplo “il sole terrificante e crudele”, el mismo que dos décadas después Janet Díaz (1993) utilizaría para hablar de lo “gótico” en la escritura matuteana.

Sin embargo, para el hispanista la condena encubierta del franquismo no es la única clave para la lectura de esta novela, sino las varias y diferentes interpretaciones que se ofrecen son uno de los aspectos más fascinantes de dicha obra (Acutis 1972). Según él, el simbolismo y la simplificación de la realidad son factores que favorecen la universalización de los distintos mensajes incluidos, convirtiendo *Primera memoria* en una representación de la condición humana con sus luces y sobre todo con sus sombras: la derrota del héroe adolescente, la transición al mundo adulto como iniciación al mal y el deseo frustrado de huir de la soledad.

También Elide Pittarello (2001) reconoce la universalidad de los motivos literarios matuteanos (especialmente el cainismo) y el poder evocativo (sobre todo emotivo) de las imágenes creadas por la autora. Además, destaca la novedad del punto de vista femenino de la protagonista-narradora adolescente presente en sus primeras novelas y en particular en *Los Abel*, hecho que la académica considera profundamente rompedor respecto al canon

literario de la época; por la originalidad de su discurso, asimila este libro a *Nada* de Carmen Laforet. Pittarello evidencia también la sintonía estética de la narrativa de Matute con el *Neorealismo* italiano y la concepción pesimista de la naturaleza humana que ambos comparten, aunque según la hispanista esta visión “ispira opere paradigmatiche, ma meno graffianti” (Pittarello, 2001: 577) cuando no es aplicada a las circunstancias de la infancia, a la angustia de los inocentes indefensos. Respecto a *Primera memoria*, habla de una “memoria espacial” (Pittarello, 2001: 579) en lugar de cronológica, que se concreta en “sequenze di situazioni attivate da tutti i sensi” (ibídem).

Susanna Regazzoni (1993) identifica en *La trampa* el mismo papel de narradora-personaje (Matia), aunque en este caso la narración se enriquece de un nuevo juego de múltiples alternancias entre los puntos de vista de los cuatro personajes principales (Matia, Bear, Mario e Isa). Esta continua variación de perspectiva escenifica la fragmentación de la memoria humana y su naturaleza subjetiva; a esta se añade la duplicidad temporal del yo (ayer y hoy). Es el recuerdo el que resuelve esta dualidad problemática: justifica la dependencia mutua entre pasado y presente y otorga unidad a la persona por encima de sus facetas temporales (Regazzoni 1993). En nuestra opinión, el discurso de la hispanista con respecto a Matia se podría extender a la propia Matute y a los relatos autobiográficos de *El río*, donde el punto de vista de la autora, de la narradora y del personaje (niña del pasado y mujer del presente) se funden y se alternan creando la misma sensación de fragmentación, de imposibilidad de revivir el propio pasado por haberse convertido en una persona diferente: “Matute gioca fra la distinzione tra un *allora* d'azione e un *presente* di scrittura e di pensiero. È una dualità intrinseca al testo stesso, divenuta quasi un'opposizione fra i due estremi” (Regazzoni, 1993: 96).

La siguiente etapa narrativa de Matute dio a la crítica italiana el pretexto para interrogarse sobre la presencia de lo fantástico en toda su trayectoria literaria. En su recensión a *Cavaliere senza ritorno (La torre vigía)*, Angelo Morino (2000) se preguntaba si la España contemporánea había sido realmente alguna vez el objeto de los anteriores textos de la autora: “[...] si ha adesso l'impressione che [...] Ana María Matute sia stata sempre avvezza a rifrangere sulla realtà luci di fiaba, facendo sì che trame a lei contemporanee finissero per rivelarsi obbedienti ai modi senza tempo dell'allegoria” (Morino, 2000: 11). Por este juego de espejos, la novela suscita también una pregunta sobre el posible recurso a “máscaras” (medievales en este caso) para la condena moral de

aspectos sociales innombrables durante el franquismo; este interrogante se extiende a *Olvidado Rey Gudú*.

Morino concluye su reseña con una señal de aprecio a *Cavaliere senza ritorno e Dimenticato Re Gudú*. En su opinión, mientras las primeras novelas tienen limitaciones procedentes de equilibrios mal resueltos, las más recientes –“i titoli in cui la deriva dalla storia si é imposta in termini definitivi” (Morino, 2000: 11)– parecen destinados a ser recordados entre las mejores páginas de Ana María Matute. Si es verdad que la crítica nacional e internacional ha siempre alabado el estilo y la construcción del “testamento literario” de la autora, *La torre vigía* no ha suscitado siempre las mismas reacciones. En concreto, tanto en España (Chamorro 1971) como en el extranjero (Díaz 1972) se han manifestado dudas sobre el diseño de la obra y el feliz éxito de su desarrollo. En particular, Chamorro (1971) llegó a definir el libro “fallido intento” de novela gótica y “confusa alegoría” (Chamorro, 1971: 31) por hilos narrativos inconclusos o mal atados, retratos psicológicos en su mayoría apenas esbozados y por un lenguaje y estilo a veces descuidados.

En *L'Indice dei libri del mese* aparece también la reseña de Eva Milano dedicada al testamento literario de nuestra escritora, donde se vuelve a mencionar la “máscara” como artificio narrativo propio de Matute. En “I barbari e i bambini” (2000) la académica evidencia las similitudes entre infancia y Edad Media que permiten a la escritora plasmar un universo mágico completo en 825 páginas, sin renunciar a sus postulados éticos y estéticos. En palabras de Milano: “indossare la maschera di un barbaro o di un bambino é la maniera di prendere le distanze e osservare la logica dell'efficienza, la censura e il deserto spirituale di chi insegue il potere con l'atteggiamento critico dei puri” (Milano, 2000: 11).

Según la hispanista, esta mirada incontaminada es la clave del expediente del extrañamiento ya utilizado por la autora en novelas consideradas realistas. A prueba de su teoría, ella cita el estudio de Acutis (1971) sobre *Fiesta al Noroeste*, donde “l'occhio vergine attraverso cui l'autrice filtra la realtà é uno sguardo con forti connotazioni primitive o fanciullesche” (Milano, 2000: 11). Si los griegos antiguos asociaban despectivamente los niños a los “incivilizados” persas llamándoles βάρβαροι (literalmente: balbuceantes) por su habla incierta, Milano revierte esta comparación otorgando a ambos términos un estatus de pureza absoluta; luego, extiende esa virtud a la visión matutiana y a

la experiencia infantil de la escritora, tartamuda hasta la Guerra Civil. Según esta interpretación, para ofrecer una visión más auténtica y original del mundo, el narrador asume el punto de vista de los últimos, los que siempre han sido excluidos por los “civilizados” a causa de su supuesta inferioridad (léase: diversidad malinterpretada). Evidentemente, esta mirada coincide con la de Matute “niña asombrada” delante de los horrores de la guerra.

Biografía real y ficción literaria restituyen el mismo cuadro existencial: “il mondo degli adulti é una farsa in cui l’unico scopo é quello di dominarsi a vicenda” (Milano, 2000: 11), mientras que la niñez y el mundo *fiabesco* de Gudú constituyen una única “dimensione rovesciata in cui solo gli occhi della fantasia stabiliscono i canoni della verità” (ibídem). El gran mérito de esta reseña es el de explicar con fluidez *Dimenticato Re Gudú* a través de la biografía personal de su autora: con esta obra, Ana María Matute quiere enfrentarse a sus propios fantasmas<sup>48</sup>. Es el exorcismo al *demone* de sus once años, el que la obligó a pisar el umbral más doloroso, ese paso que no tiene vuelta atrás y condena al olvido: “Il dramma di diventare adulto sta in questo oblio. Dopo non c’è più tempo da perdere né gesti inconcludenti, tutto avrà uno scopo e non ci sarà pietà” (Milano, 2000: 11). De esta manera, Milano hace suya una máxima de la misma escritora: “Hay dos cosas que matan: el tiempo y el sufrimiento” (*El País Semanal*, 8/9/1996).

A través de la ficción literaria, Matute parece intentar un conjuro contra el Tiempo o firmar un armisticio con él, porque en *Dimenticato Re Gudú* ella recupera esa dimensión perdida a través del lenguaje de los niños y de los cuentos<sup>49</sup>, volviendo al lugar donde pasado y futuro se entremezclan, donde fantasía y memoria coinciden porque memoria y fe son su garantía de existencia (Milano 2000). No hay mejor descripción del espíritu de esta novela, ni mejor explicación del intento de la narradora de excavar en la personalidad de la reina Ardid. Se trata del primer retrato psicológico de un personaje poderoso con el que se puede realmente empatizar porque el lector llega a conocer su infancia y el trauma de su pérdida, es decir las motivaciones de su gestión del poder en la edad adulta. Así se cumple “il confronto a partire dalla consapevolezza della condizione dell’altro” (Milano, 2000: 11), ese acercamiento a nuestro semejantes que es posible sólo mediante la comprensión de

---

<sup>48</sup> “Creare un mondo tornando all’oscura irrazionalità del passato medievale, riempirlo di barbari e bambini, è una rivoluzione contro i fantasmi di una vita” (Milano 2000: 11).

<sup>49</sup> No es casual que *Olvidado Rey Gudú* lleve una dedicatoria de la autora a los hermanos Grimm, a Perrault y Andersen, por ser fuente de inspiración en su narrativa y de formación en su vida personal.

nosotros mismos y luego de los otros. Como tanto ha reivindicado Matute, el entendimiento requiere una comparación entre nosotros y los demás, una mirada valiente y sincera, limpia como la de un niño.

Finalmente, podemos hallar algunas similitudes entre las novelas más recientes y la última editada en Italia, *Piccolo teatro* (2003). En 2004 Natalia Cancellieri le dedicó una reseña en *L'Indice dei libri del mese*, donde destacaba sus “atmosfere fiabesche” (Cancellieri, 2004: 7) y el lenguaje simbólico utilizado para narrar la cotidianidad de la España franquista. Aunque no se trate de una obra de ambientación fantástica, la historia tiene lugar en un escenario casi legendario y se desarrolla en una dimensión atemporal, de forma parecida a un cuento de hadas. Este clima de suspensión temporal parece congenial al doble plan de la narración: el de las acciones reales de los personajes y el de sus pensamientos recónditos, representados por los títeres del pequeño teatro de Andreea, amigo del protagonista Ilé.

Aquí volvemos a encontrar el artificio literario de la realidad disfrazada, aunque su propósito es diferente al de la *maschera medievale*. En este caso, la cotidianidad de los protagonistas se revela cargada de hipocresía y falsedad; la verdad de los sentimientos emerge sólo en la puesta en escena de los muñecos. Mientras que los títeres encarnan las intenciones ocultas de los individuos, las verdaderas máscaras no se usan en el teatro sino en la vida real, donde las personas están obligadas por la sociedad a interpretar roles convencionales y limitantes. Según Cancellieri, el equilibrio narrativo se basa en la alternancia entre dos teatros paralelos: “alla finzione inscenata nella cittadina, l'autrice contrappone e preferisce lo spazio fantastico creato da Ilé, donde prendono vita sentimenti paradossalmente piú autentici” (Cancellieri, 2004: 7).

Curiosamente, el orden de publicación de las novelas traducidas nos ofrece una iluminante clave de lectura: es la fantasía la que nos libera de las ambigüedades experimentadas en nuestro contexto social y nos deja expresarnos como personas; los que más entienden este mecanismo son los niños, que lo hacen suyo a través del juego. En *Pequeño teatro* es el protagonista el que recoge este legado; Ilé, chico marginado por ser el “loco del pueblo”, no es sino un niño que se niega a crecer y se refugia en sus fantasías y en los espectáculos de marionetas. En conclusión, podríamos aventurar la hipótesis de que la ficción literaria cumple la misma función en la vida de la autora. En efecto, le permite expresarse por la que realmente es, sin renunciar a su infancia ni a su voz más auténtica,

denunciando el mundo en el que vive o defendiendo la memoria de sus días de niña. Porque, como desveló Matute, “si pierdes la memoria, pierdes la vida, es como si no hubieses vivido” (*El País*, 16/11/2010).

## CAPÍTULO 3

### EL MUNDO LITERARIO DE ANA MARÍA MATUTE

#### 1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo desarrollaremos los principales temas de la narrativa matuteana: las referencias bíblicas (símbolos, paralelismos y citas), el cainismo, la infancia como abandono del Edén, el entorno natural como fuente de inspiración. En particular, se profundizarán los símbolos asociados con el universo vegetal y animal y la relación entre la naturaleza y los personajes de las obras de la autora, sobre todo los niños, con particular atención hacia la asociación entre la muerte precoz y el medioambiente como escenario. Finalmente, se tratarán los casos de identificación entre seres humanos y elementos naturales o animales como reflejo de una dimensión en la otra; se considerarán tanto el procedimiento de deshumanización de los personajes como el de humanización de aspectos del mundo natural. Cada aspecto presente en la literatura será explicado y contextualizado recurriendo a ejemplos concretos procedentes de las obras de Matute y a vivencias de la autora mencionados en entrevistas o relatados en sus recopilaciones de artículos *A la mitad del camino* (1961) y *El río* (1983). Este último fue definido por la misma escritora su “único libro realmente autobiográfico” (Redondo Goicoechea 2000a: 63); se trata de una colección de textos anteriormente aparecidos en prensa sobre sus recuerdos de Mansilla de la Sierra y la vida de sus habitantes.

Sin embargo, la lista de los motivos más destacados del universo literario matuteano es más amplia; nos hemos limitados a estudiar aquellos que más espacio ocupan en sus columnas de prensa, de las cuales surgen los dos libros mencionados. De todas formas, recordamos a los personajes que encarnan los arquetipos antropológicos de los distintos “nómadas” presentes en el campo: los “caminantes” (los vagabundos y los mendigos itinerantes), los vendedores ambulantes, los alambreadores, los carboneros furtivos y los “cómicos” (los titiriteros). En concreto, los “caminantes” aparecen en “El precio de la soledad” (*El río*), igual que en algunos de los relatos de *Historias de la Artámila* (“Caminos” y “La conciencia”); los comerciantes ambulantes son descritos como



vendedores de sueños y magia en “Los espejillos” y “El hombre del chocolate” (*El río*); los alambreadores, individuos misteriosos y a menudo rechazados por los aldeanos, son los protagonistas de dos narraciones breves con el mismo título, una de *El río* y una de *Historias de la Artámila*. También los carboneros son objeto de la desconfianza e incluso del odio de los campesinos –igual que los mineros de “La chusma” y “El Mundelo” (*Historias de la Artámila*)–, como se narra en el texto homónimo de *El río*.

Con respecto a los titiriteros, son las figuras que más atraen a la autora desde niña, aunque todas las citadas han ejercido cierta fascinación en ella. Matute les ha dedicado novelas como *Pequeño teatro* y *Fiesta al Noroeste*, donde el guiñol se convierte en refugio de las frustraciones de la vida real, cuya hipocresía recuerda una actuación teatral de marionetas controladas por manos ajenas; es un lugar de ensueño y evasión, que a menudo se revela demasiado frágil antes los golpes de la realidad, como nos recuerdan algunas imágenes de *Fiesta al Noroeste* y “El incendio” (*Historias de la Artámila*). En el primero, el pequeño Juan Medinao descubre el engaño que esconde el falso esplendor del carro de los titiriteros: “No era ningún carro espléndido: era un gran ataúd lleno de carcoma y gusanillos empolvados” (Matute, 1978: 138); en el segundo, el joven protagonista siente decepción ante la luz reveladora del día, que le enseña la miseria, la fealdad y la edad real de la titiritera de la que se había enamorado la noche anterior, y cuyo diadema ya no brilla como estrellas.

En cambio, en *A la mitad del camino* y en *El río* no hay lugar para las sensaciones de desasosiego ante el embrujo de los “cómicos”; en el primero se les dedica un artículo lleno de admiración y estima (“Siempre los cómicos”), mientras que en el segundo se recuerda y se defiende el guiñol (“Mentiras”), definiendo su ficción como un aliciente para la esperanza: “esa grande y hermosa mentira que es tal vez la única forma de vida posible. [...] Los hombres, las mujeres, los muchachos buscamos ese brillo o ese velo que también pueden llamarse esperanza. La realidad no siempre encaja con el deseo” (Matute, 1995: 189).

## 2. PRESENCIA DE MOTIVOS BÍBLICOS

“A ti el Señor no te ha enviado, y, sin embargo, tomando su nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira” (Jeremías, 28: 15). *Primera memoria* empieza con esta cita bíblica, aludiendo y condenando a la vez un poder despótico e injustificado que rige la

isla de la novela y también la España de la época. Tal sugerencia velada pero dura al régimen franquista escapó a la censura, como la alegoría socio-política que permea la ambientación del libro (Acutis 1972). Margaret Jones ha definido las referencias bíblicas (citas, símbolos, alusiones y paralelismo respecto a episodios y a personajes) como una constante en la obra matuteana (Jones 1968); la propia autora ha confirmado la influencia de los relatos bíblicos en su narrativa, sobre todo respecto al cainismo: “en *Los Abel* resuena ante todo el relato bíblico. Sí, claro, porque para mí la lectura de la Biblia fue muy impresionante y lo sigue siendo. [...] Bueno también la Biblia es un compendio de narraciones orales” (Lisis y Palmero, 2011: 3). La fascinación por las historias contenidas en las Sagradas Escrituras no se extiende a determinadas prácticas o creencias del culto católico. Como ella relata en “El eco” (*El río*), la presencia continua de su sombra pegada a los talones, el eco y del ángel de la guardia le causaban desazón cuando era pequeña (Matute, 1995: 105). Ella prefería (y prefiere) imaginarse acompañada por un duende, figura amiga y traviesa, cuya negación por parte del ser humano supondría la admisión de una responsabilidad absoluta ante el bien y del mal<sup>50</sup>, como defiende en “Duende” (*A la mitad del camino*).

De todas formas, deberíamos profundizar en la función que los materiales bíblicos cumplen dentro de sus textos para entender mejor a la escritora y su obra. Una primera clave de lectura nos la propone la misma académica, que afirma: “Ana María Matute often introduces religious or Biblical material to express her personal philosophy or to offer additional insight into character development” (Jones, 1968: 416). Además, añade: “this religious matter does not indicate a specifically Christian or even conventional religious outlook” (ibídem), línea de pensamiento compartida por Rafael María de Hornedo (1960), que incluso lamenta que las abundantes referencias bíblicas a las que recurre nuestra autora no conviertan sus obras en una auténtica novela cristiana. En efecto, Matute prefiere utilizar dichos contenidos no sólo para reforzar su visión filosófica del universo humano dominados por el cainismo, sino también para presentar su crítica social sobre la contemporaneidad (plagada de falsos cristianos o “fariseos”) y enriquecer de matices y vigor los hechos y los personajes de sus obras. Estos elementos se han convertido incluso en un mecanismo funcional al desarrollo de los acontecimientos o de la construcción

---

<sup>50</sup> Por esta razón, la protagonista de “Los niños buenos” (*El tiempo*) percibe “los duendes de ojos violeta que suponía ocultos en el granero” (Matute, 2012: 141) antes de perder su inocencia y tener conciencia del bien y, sobre todo, del mal.

narrativa: la confesión de Juan Medinao en *Fiesta al Noroeste* permite introducir un largo flash-back sobre su vida; la falsa confesión de Borja al sacerdote es también el desencadenante del final de *Primera memoria*, la injusta detención del inocente Manuel.

En el caso de esta novela, el uso de temas bíblicos responde principalmente a otra finalidad: a través de la descripción de los personajes que lo evocan, se denuncia el régimen franquista en todos sus abusos e hipocresía, que consiste en la pretensión de obtener legitimidad política de su supuesto rol de defensor de la fe católica, entendida en términos agresivos de “cruzada” (Martín Gaité, 1983: 21). Sin embargo, la ideología de la dictadura poco tiene que ver con los ideales evangélicos de solidaridad y respeto al prójimo. María Fernández-Babineaux aporta esta interpretación de la novela:

En este sentido, se puede decir que la intertextualidad con la Biblia en *Primera memoria* presupone una posición que se enfrenta, textualmente, al poder al sustituir la versión oficial de la Biblia con otra altamente trasgresiva. (Fernández-Babineaux, 2009: 134)

En su artículo “La inversión de las imágenes bíblicas en *Primera memoria*” (2009), la hispanista analiza de forma detallada la compleja trama de alusiones bíblicas presentes en este texto, profundizando varios paralelismos, como los que se establecen entre la figura de María Magdalena y la de Sa Malene<sup>51</sup> y entre la tía Emilia y la Virgen María (aunque se trate de una relación falsa, irónica). Además, los jóvenes Borja y Manuel recuerdan a la pareja de hermanos Esaú y Jacob, aunque se trate de un paralelismo imperfecto por algunos detalles que aparecen invertidos respecto a los originales bíblicos, como el hecho que Manuel sea pelirrojo como Esaú (igual que su madre). No es casual la elección de este matiz físico por parte de la autora: tradicionalmente, este color es asociado con el pecado, la maldad y el estigma; sin embargo, Matute lo asocia con el cariño y el amor, otorgando este tono al pelo de los objetos del deseo, de los amigos y compañeros de algunos de sus protagonistas (Ramond 1994), como ocurre en esta novela.

Como defienden George Wythe (1966) y Margaret Jones (1968) y Fernández-Babineaux (2009), el acontecimiento que cierra la novela reproduce con cierta fidelidad la

---

<sup>51</sup> Sa Malene encarna el opuesto del modelo femenino del nacional-catolicismo: es independiente, de izquierdas, madre soltera y vive con su pareja (que no es padre de su hijo). En cambio, Emilia representa superficialmente el ideal franquista de esposa tradicional pía y obediente, pero en su hipocresía es más bien comparable con las mujeres reales de la clase burguesa de la misma época, tan criticadas por Matute a lo largo de su trayectoria narrativa.

traición de Judas (Borja) a Cristo (Manuel, un Jesús izquierdista), desde el episodio del beso de Judas hasta la captura de Jesús en el Monte de los Olivos, pasando por el lavado de manos de Poncio Pilato (el sacerdote) y a la imagen del gallo que canta tres veces después de que San Pedro (Matia) lo ha renegado. Manuel, cuyas similitudes con Cristo aparecen hasta en su nombre (*nomen omen*), conocerá la muerte en la siguiente novela de la trilogía, *Los soldados lloran de noche*, donde también el personaje del camarada Jeza asume connotaciones sacrificales, en su caso hasta heroicas y mesiánicas. Manuel no es el único caso de “Cristo rojo” (Fernández-Babineaux, 2009: 136) de la literatura matuteana: en *Luciérnagas* encontramos a Pablo<sup>52</sup> y en *Los hijos muertos* a Daniel Corvo. Ambos tienen un papel de líder en el frente republicano y a través de su lucha intentan conseguir una sociedad más justa; cada uno de forma distinta, tendrá que someterse a un sacrificio extremo.

Finalmente, en *Primera memoria* se vuelven a encontrar también los dos motivos bíblicos más recurrente en su obra: la lucha entre Caín y Abel y la condena moral del “falso cristiano”. El cainismo aparece en varios momentos de la narración, sin involucrar estrictamente a hermanos, sino a primos (Matia y Borja) y a posibles hermanastros (Borja y Manuel); en ambos, casos se trata de parejas de chicos que responden a lógicas de comportamiento y sensibilidades totalmente opuestas. También el tema del fariseísmo se propone en varios personajes, que comparten vínculos de sangre y por supuesto de clase: doña Práxedes, su hija Emilia y su nieto Borja. Todos adoptan superficialmente actitudes religiosas, haciendo propias prácticas de rezo (el rosario de Borja, los *Te Deum* de la abuela, etc.), gestos que no se corresponden con verdaderos sentimientos de piedad o de fraternidad. La disimulación y la manipulación se revelan como sus verdaderos rituales y el dinero como el único objeto de culto sincero; en particular, es claramente simbólico el lugar donde doña Práxedes guarda sus riquezas junto con un misal y una botellita de agua bendita con forma de Virgen María. En conclusión, de este análisis se intuye el potencial subversivo de *Primera memoria*, que la censura no supo descifrar: se logra “plasmear una crítica social feroz a los bastiones del franquismo: la familia y la Iglesia como fundamentos de la nación española” (Fernández-Babineaux, 2009: 141).

---

<sup>52</sup> Jones define a este personaje también como “a modern version of Moses” (Jones, 1968: 418), en cuanto Pablo se propone guiar a sus compañeros (su “pueblo”, el proletariado) hacia la “tierra prometida”, un orden social nuevo y más equitativo. Se interpreta en esta línea la citación del Deuteronomio incluida en la novela (Matute, 2014: 188): “Verás la tierra que yo daré a los hijos de Israel: y no entrarás en ella” (Deuteronomio, 34: 4).

Volviendo al tema del fariseísmo, la preocupación de Matute por esta cómoda y distorsionada interpretación del cristianismo se hace patente en toda su producción literaria, tanto en las novelas como en los cuentos y en los artículos de revista. Por ejemplo, esta forma de religiosidad interesada e hipócrita se encarna no sólo en los familiares de Matia en *Primera memoria*, sino también en la abuela de Soledad (*Luciérnagas*) y en Juan Medinao (*Fiesta al Noroeste*); todos ellos destinan sus oraciones a “un Dios de su exclusiva invención y pertenencia” (Matute, 1997: 10). Emblemáticos son también los casos de Isabel y Gerardo Corvo (*Los hijos muertos*), que hacen muestra de ser católicos muy observantes pero se muestran indiferentes a la miseria de sus sirvientes y de los campesinos que labran sus tierras: “Y Gerardo también iba a misa todos los domingos.... Pero no sabía, ni le importaba, dónde dormía la madre de la Tanaya [la sirvienta]. Ni por qué se le morían todos los niños, año tras año, uno por uno, del mismo mal” (Matute, 1960: 61).

Respecto a la narrativa breve, “Sino Espada”<sup>53</sup> (incluido en *El arrepentido y otras narraciones*, 1967) es quizá el texto donde se dibujan con mayor dureza figuras que carecen de piedad a pesar de su aparente adhesión a ideales de caridad, con un fuerte mensaje de condena sobre el comportamiento de la clase pudiente y de los trabajadores sociales del régimen. Este relato se caracteriza por una estructura narrativa muy original, donde cada sección de la historia es presentada por una cita evangélica que comenta y sintetiza los contenidos relatados, como ocurre con el título mismo. El mismo tema se asoma con matices más delicados en “El escaparate de la pastelería” (*Los niños tontos*), donde una “señora caritativa” (Matute, 2012: 38) pretende dar de comer a un niño hambriento. Este sueña con los pasteles de una tienda hasta el punto de saciarse con sus alucinaciones y ella, escandalizada por el rechazo, “se fue a contarlo a todo el mundo” (ibídem).

La concepción de la caridad de nuestra autora se sitúa muy lejos de estos ejemplos negativos: “Caridad es escuchar al prójimo con paciencia, o pronunciar una palabra de aliento, o dar una oportunidad, o tener indulgencia hacia las faltas ajenas, o no dar oídos a la maldicencia, y, a veces, quizá, no creer en la maldad humana” (Matute, 1961: 58). Estas palabras proceden del artículo “La caridad” (*A la mitad del camino*), donde ella comparte

---

<sup>53</sup> Este relato apareció antes en prensa con el título “Yo no he venido a traer la paz...” (*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, diciembre de 1962) y “Sino espada” (*Destino*, 4/4/1964); posteriormente, fue publicado en la recopilación *El arrepentido y otras narraciones* (1967).

con los lectores sus reflexiones sobre el tema, criticando unas actitudes que tanto se daban en ese momento en la sociedad española. ¿Acaso este fragmento no nos recuerda a algunos personajes matuteanos?

[...] no entiendo, y me llena de estupor, que algunas señoras, generalmente de cierta edad, adineradas y ajetreadas, tengan lo que ellas llaman “sus pobres”-como pueden decir “sus zapatos”, “sus misas”, “sus alimentos”, “su dentadura”, etc.-. No se pueden tener “pobres propios”, como quien tiene macetas que regar, por ejemplo. [...] ¡Estoy cansada de oír llamar caritativas a ciertas gentes que empaquetan jerséis y mermelada por Navidad, con destino a ciertos elegidos que definen “mis pobres”! (Matute, 1961: 58)

Finalmente, podemos concluir que el objeto constante de la reprobación de nuestra escritora es la burguesía de sus tiempos, a la que ella alude con el término “mercaderes”. En efecto, recibe este título la trilogía<sup>54</sup> que incluye *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*, con el propósito de denunciar el egoísmo y la mezquinidad de sus miembros, comparándoles implícitamente con los comerciantes expulsados por Jesús del templo.

Gordos, sabios, útiles mercaderes. A la puerta de las guerras, a la puerta del hambre, del deseo, abanicándose, sonriendo, esperando. La vida es eso: un rechoncho y paciente mercader, sentado a la puerta de su tienda, de su puesto, de su cuchitril: esperando, con un brillo contenido y ácido en los ojillos. (Matute, 1964: 75)

Esta cita procede de *Los soldados lloran de noche*, obra en la cual se plasma con claridad la esperanza de un orden social y moral mejor, enaltecida a través de referencias bíblicas (Wythe 1966; Jones 1968). En la opinión de la autora, el advenimiento de un mundo mejor requeriría una visión profundamente distinta de la realidad y de las relaciones humanas, una lógica que huyese de criterios meramente mercantilistas. En efecto, Matute ha señalado esta mentalidad como un problema acuciante en la actualidad y en una ocasión apuntó: “With some people everything is an excuse for profit, and the love of money

---

<sup>54</sup> Según la autora (Farrington 2000), la “trilogía de los mercaderes” se compone de un primer volumen sobre la traición (*Primera memoria*), un segundo sobre la decepción (*Los soldados lloran de noche*) y un tercero sobre el desengaño (*La trampa*). La referencia a tres distintos ataques a los ideales personales en tres distintas etapas de la vida emerge con claridad de esta reflexión.

destroys all possibility of ... communicating with others. It is very serious, money”<sup>55</sup> (Wythe, 1966: 23). Hay cierto paralelismo entre esta realidad y la situación retratada en “El corderito pascual” (*Los niños tontos*) y en “El amigo” (*El tiempo*). En ambos cuentos, el padre del pequeño protagonista es un comerciante despiadado -un ropavejero sin escrúpulos-, que además es insensible ante el sufrimiento de su niño, ridiculizado por los demás chicos por su gordura; el hombre “sacrifica” por un buen almuerzo al único amigo del pequeño, un corderito pascual. Obviamente, la referencia a la Pascua (Domingo de Ramos en el caso de “El amigo”) y al cordero (símbolo evangélico de inocencia, pureza y sacrificio) son otras dos alusiones bíblicas que añaden dramatismo a los textos.

### 3. CAÍN Y ABEL: EL AMOR-ODIO EN LA SANGRE

Como ya hemos comentados, en la obra matuteana es continua la presencia de personajes y situaciones inspiradas por el motivo bíblico de Caín y Abel. También este elemento es asociable a la expulsión del Edén, no sólo por cómo se sitúa este episodio en el relato del Génesis sino también por las implicaciones psicológicas de los sentimientos cainitas, que arrojan al individuo afuera de su mundo de inocencia.

No sólo la educación religiosa, sino también las vivencias de nuestra autora han influenciado profundamente su narrativa, desde las novelas hasta los relatos breves:

El odio entre hermanos, desde *Los Abel*, es una constante en toda mi obra, llevado hasta la última consecuencia, esto es la guerra civil española. El problema Caín y Abel ha sido y es una constante, aun cuando no constituye el tema central. Así es en *Los hijos muertos*, *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche*, “La ronda” [en la recopilación de relatos *El tiempo*] y muchos otros, en que más o menos veladamente, más o menos voluntaria o involuntariamente, reaparece. (Matute, 1966: 142)

La mente de la escritora vuelve a su infancia, cuando oía a menudo de los adultos historias sobre hermanos enfrentados y familias divididas en el conflicto, imagen que la marcó; a lo largo de su vida conoció enfrentamientos parecidos, confirmándole la existencia de sentimientos de amor y odio entremezclados entre hermanos.

A esta experiencia se unen los recuerdos de la educación recibida en el colegio de las Damas Negras, la cual consistía en una “deformada visión del mundo y religión” (Matute,

---

<sup>55</sup> Este fragmento traducido y citado por Wythe (1966) procede de una entrevista concedida por Ana María Matute a una revista mensual francesa, *Les Nouvelles Littéraires* (1963), n. 1865.

1966: 142), que le provocaba más dudas y afán de rebelión que fe. Las láminas de sujetos bíblicos, que a veces aparecen en sus cuentos (como “Los niños buenos”, de carácter profundamente moral), retrataban a un Abel guapo y bueno y a un Caín infeliz, rechazado por Dios. En consecuencia, la intuición de un trato injusto y arbitrario y la solidaridad ante un semejante solo e incomprendido como ella la llevaron a ponerse del lado del hermano “malo” (Farrington 2000). Años más tarde, la narradora trasladó esta idea a su realidad social, donde los “vencedores” imponían su criterio de juicio moral y político sobre los demás. Algunos de los protagonistas de sus obras, como Soledad (*Luciérnagas*), se asimilan directamente con esta figura bíblica y con Matute, por padecer su extrañamiento (Díaz 1966):

La llamaban huraña y antipática. Las Madres la tenían secretamente señalada, dejándose decir alguna vez que era una criatura acechada por el diablo, con la cabeza llena de malos pensamientos y poca fe en el corazón.

Con una desvelada angustia, no exenta de cierta rebeldía, se intuía marcada, como Caín, indefensamente empujada hacia algo que, aunque desconocido, le aterraba. (Matute, 2014: 23)

En general, encontramos este motivo bíblico narrado o interpretado desde el punto de vista de Caín, como ocurre por ejemplo en el breve relato epistolar “Noticia del joven K” (*Algunos muchachos*), o en *Los Abel*, donde son evidentes la simpatía y la comprensión de la narradora ante el personaje de Aldo, hijo de un terrateniente que mata a su hermano menor Tito, con más suerte en el amor y en la gestión de la finca familiar. El mismo tema se asoma también en los textos neo-fantásticos, sobre todo en *La torre vigía*, con el sacrificio final del protagonista asesinado por sus hermanos, y en *Aranmanoth*, donde la fuga del personaje homónimo con la joven prometida de su padre es castigada con la muerte. En la narrativa matuteana el tema de la relación odio-amor entre familiares se amplía a varios vínculos de parentesco, incluyendo primos (Matia y Borja en *Primera memoria*), madres e hijas (Alicia y Jacqueline en *Los Abel* y Elena y Marta en *Los soldados lloran de noche*) y hermanastros (Isabel y Mónica en *Los hijos muertos* y Juan y Pablo en *Fiesta al Noroeste*).

El caso más complejo y más completo de cainismo se da en *Fiesta al Noroeste*, donde Juan Medinao, hijo legítimo del cacique homónimo, experimenta a la vez amor, celos y afán de destrucción por su hermanastro Pablo Zácaro. Aunque la autora dedica



mucho espacio a los tormentos interiores del protagonista y a las relaciones familiares disfuncionales que los han provocado, emergen también la condena de su fariseísmo (expresada a través de frecuentes referencias bíblicas) y el aprecio por el carisma, la sinceridad y la valentía del hermanastro campesino. A este respecto, Janet Díaz Winecoff ha declarado: “Juan’s feelings for Pablo are a complex mix of love and hate, repressed homosexual attraction, and a suggestion of the Cain theme” (Díaz, 1966: 64). Juan Medinao no llega a asesinar al hermanastro, sino que intenta despojarle de toda fuente de cariño y felicidad para apropiarse de ella y, al mismo tiempo, hacerlo suyo o penetrar en él (Cai 2012), porque Pablo es una parte de él mismo (Wythe 1966). La misma escritora ha hablado de “ese amor oscuro que le empuja [a Juan], ese deseo de «beber» y «devorar» la pureza del hermano despojado de todo” (Couffon, 1961: 55). Wythe ha reconocido que, de la misma manera que Caín y Abel, los dos personajes se asimilan a dos caras de la misma moneda, facetas opuestas de la misma persona. En este aspecto, el tema tiene connotaciones fuertemente existencialistas (Wythe cita a Kierkegaard), como también señala Díaz respecto a *Fiesta al Noroeste* y a la literatura matuteana en general (1966). Esta interpretación es corroborada por la autora misma:

Caín vio que Abel era su imagen más bella en el mundo, lo que él hubiera querido parecer a los demás. Y sabía que Abel iba a crecer y que iba a ser mayor como los demás. [...] Entonces él tuvo tan enorme amor por Abel que se convirtió en odio. Y mató su más bella imagen porque sabía que si no lo mataba él, lo mataría la decepción, las arrugas, la vejez y los desengaños. [...] Y entonces mató a Abel -esto es una teoría matutiana- para que no se convirtiera en Caín. Porque Caín fue el primer niño del mundo, y el primer niño del mundo es un asesino. Todos los niños del mundo asesinan su más bella imagen -la infancia. (Doyle, 1985: 245)

La imagen del asesinato de la infancia nos recuerda la traición de Matia, o la muerte de Fausto, gatito débil y enfermo, que en el cuento homónimo (*El tiempo*) es sacrificado por su pequeña amiga al darse por fin cuenta de que “no servía para nada” (Matute, 2012: 173). Es imposible eludir el tiempo, que convierte la luz de dos ojitos brillantes como estrellas en cascotes de botella de ningún valor. El significado de estas historias se confirma en estas palabras de nuestra escritora: “Hay dos cosas que matan: el tiempo y el sufrimiento. [...] el tiempo todo lo quema. El tiempo humilla, veja” (*El País Semanal*, 8/9/1996, p.56). Por lo tanto, podemos únicamente anularnos, huir a través de la muerte o salvar lo que más amamos evitándole este destino. Caín, al matar a su hermano, perdió su

infancia y se encontró irremediabilmente solo ante su destino de adulto: vagar sin conforto “al este de Edén” (Doyle, 1985: 246), lejos de su paraíso.

Un mensaje parecido procede también del relato breve “Los hermanos”, contenido en *El río*, donde se cuenta la historia de Efrén y Marcial, hijos de un ganadero bienestante de los alrededores de Mansilla de la Sierra. De pequeños, ellos “eran uno solo” (Matute, 1995: 128) y parecían comunicar a los demás su armonía idilíaca cantando y tocando la guitarra. Al crecer, ellos empezaron a diferenciarse en el físico y en la personalidad; también el favor de su padre hacia los dos era distinto, tanto que su herencia fue repartida entre ellos de manera desigual. Este acontecimiento le dividió y provocó el fatal gesto de Efrén, el hermano desdeñado por su tristeza respecto al “lagotero” Marcial (Matute, 1995: 129). La narración se cierra con el recuerdo entrañable de Efrén y Marcial de pequeños y unas reflexiones de la autora sobre el tiempo:

Recordé un par de niños, de grandes ojos, que sabían tocar la guitarra, que nos unían raramente oyéndoles. “Acaso -pensé- fueron Caín y Abel así: un par de bonitos hermanos, como estos.” Pero los niños, los hermanos, aunque parezcan gemelos, huyen. Desaparecen, jinetes en el potro del tiempo, devorados por el polvo del tiempo. (Matute, 1995: 129-130)

En consecuencia, no tiene sentido vivir deseando impacientemente que llegue el futuro, como nos advierte Andersen en su cuento “El abeto” (*La sombra y otros relatos*); los momentos mejores son los de la infancia, los del bosque (para el abeto), de los cuentos (para Matute) y de las canciones (para Efrén y Marcial). Luego, habrá sólo una feroz carrera sin interrupciones hacia el fin de todo; el tiempo nos convertirá en cenizas, como el árbol de Navidad quemado después de las fiestas, o en polvo, según la conocida imagen bíblica (Eclesiastés, 3: 20).

#### 4. EDÉN: EL PARAÍSO PERDIDO DE LA INFANCIA

Una de las alusiones bíblicas más frecuentes en la obra matuteana es la referencia al Edén: “Edén es paz y abundancia, y sus habitantes no distinguen entre lo bueno y lo malo: no poseen el concepto del bien y del mal” (El Saffar, 1981: 223). Como ha subrayado a menudo nuestra autora, los niños comparten este rasgo con los primeros seres humanos descritos en el Génesis. La inocencia infantil es pureza en los sentimientos e instintos, pero

también lleva a actos de crueldad gratuita hacia sus semejantes y animales, porque la piedad no es un instinto, sino el resultado de un aprendizaje, de la transición de una edad a otra, de un mundo a otro. Así nos lo aclara Matute en “Los murciélagos”, breve texto contenido en *El río*:

No es fácil sentir piedad a los diez años. Se siente admiración, miedo, estupor, desprecio. Pero la piedad es un sentimiento adulto, un tanto gastado, como el propio corazón. A los diez años se ama locamente cualquier cosa: la hierba, el aire, el amigo, las propias manos. No se apiada uno de nada, ni de uno mismo. (Matute, 1963: 793)

En suma, la inocencia pueril se funda en la ausencia de conciencia, entendida como una profunda ignorancia sobre la moral social, hecho que otorga una libertad de pensamiento y acción absoluta; de allí proceden los continuos conflictos y malentendidos con los adultos. La autora expone su punto de vista a través de la protagonista de su relato corto “Los niños buenos”, que reconoce de mayor: “lo que no existe allí [en el cerebro infantil], ciertamente, es la absoluta comprensión del bien ni del mal. [...] No existen niños buenos ni malos: se es niño y nada más” (Matute, 2012: 133). De allí derivan comportamientos que se pueden considerar totalmente equivocados o condenables desde un punto de vista adulto y más conformista. Es el caso del protagonista de “El niño que era amigo del demonio” (*Los niños tontos*), que ante el desconcierto de su madre llega a declarar: “el demonio tienta a los malos, a los crueles. Pero yo, como soy amigo suyo, seré bueno siempre, y me dejará ir tranquilo al cielo” (Matute, 2012: 26)

Sin embargo, no podemos concluir que para la escritora los niños faltan de actitudes éticas; es la relación con la naturaleza, sobre todo en el caso de los pequeños más sensibles, la que guía reflexiones e intenciones. Los protagonistas de su narrativa destacan por su afinidad y comunicación constante con los animales y las plantas; es el caso de Luciano, el hijo del guardabosque de “Los pájaros” (cuento incluido en *Historias de la Artámila*), que conoce y atrae a las aves salvajes, y Yungo, personaje principal de *El saltamontes verde*, que es mudo pero capaz de oír el más sutil ruido procedente de la tierra y sus habitantes<sup>56</sup>, además de entender “el lenguaje de las flores, de los pájaros y del viento” (Matute, 2010: 10).

---

<sup>56</sup> Así se dirige una vez el saltamonte del título a Yungo: “Tú tienes el oído tan fino como las cañas del río, como los árboles, como los animales del bosque... ¿no te das cuenta? Los otros muchachos no pueden oír mi voz, y tú sí has podido” (Matute, 2010: 12).

Probablemente es este espíritu ético promordial, junto a un afán de justicia y de protección de los más débiles, el que movió a la autora, de pequeña, a intentar salvar a un murciélago torturado y crucificado por sus compañeros de juegos. Como ella misma recuerda en “Los murciélagos”, este animal era un blanco común de los ataques de los niños de campo, ya que se asociaba tradicionalmente con la figura del diablo. La imagen de este “pequeño Satanás”<sup>57</sup> crucificado e inerme antes los abusos es un oxímoron bíblico que la llevó a reaccionar ante los principios morales aprendidos pero siempre ajenos: “Algo se rompió dentro de mí: ideas aceptadas sin saber cómo ni por qué palabras como carteles, hablando del mal, del bien, de la justicia; de lo que debe o no debe suceder” (Matute, 1995: 121). Se trata de reflexiones parecidas<sup>58</sup> a las que les surgieron antes las láminas de Caín y Abel en el colegio de monjas, y también similares a las del “niño tonto” antes citado; todas nos aclaran el proceso de toma de conciencia que se da en la niñez y, cumplido, la cierra.

Considerando el importante papel que juega el contacto con la naturaleza en el mundo matuteano, la alegoría de la infancia como Edén es muy acertada: sólo un jardín o un bosque sagrado pueden representar en su poesía y vitalidad los juegos y las primeras aventuras y sueños de un ser humano. El bosque se convierte en refugio para Matute de pequeña y algunos de sus personajes, como el ya mencionado Luciano y la protagonista de *La oveja negra*. En *El río* (donde se funden narración y autobiografía), la selva y los árboles en general asumen dicho papel como verdaderos protagonistas humanizados; estos elementos naturales, junto al río del título, delinean el paisaje rural de su amado pueblo de Mansilla de la Sierra. El lugar queda en la memoria de la escritora como un paraíso definitivamente perdido -ahogado como la infancia-, por haber sido cubierto por un pantano después de la guerra (Ayuso 2007a). Años más tarde, durante una sequía veraniega, la visión que restituyó a la escritora la retirada de las aguas se reveló

---

<sup>57</sup> A este propósito, resulta mucho más sugerente el título de una versión del mismo texto, aparecida en *Destino* (24/7/1965): “La cara del diablo”.

<sup>58</sup> El acontecimiento narrado en “Los murciélagos” es totalmente especular a los hechos narrados en “Los chicos”, de *Historias de la Artámila*. En este relato se cuenta una experiencia vivida por la autora, que la llevó a empatizar con un hijo de un preso de un campo de trabajo cercano. En un principio, este infunde miedo en la chica y a los amigos del pueblo, que consideran a él y a sus compañeros como animales salvajes o seres diabólicos; sin embargo, Efrén, un joven vecino, le atrapa y golpea con cobardía, al ser más grande y fuerte que él. Como el murciélago herido, el “diablillo” ensangrentado e inerme se convierte en un símbolo de los abusos y de las injusticias en contra de los más débiles, que conmueve e indigna profundamente a Matute, como ha recordado ella misma en varias ocasiones años más tarde (Lavergne 1965; Matute 1966). Los dos textos se cierran de forma parecida, con la narradora-personaje que llora, sin saber por qué.

ciertamente funérea y perturbadora, como si ella estuviera contemplando impotente el cuerpo sin vida de su Edén (“El tiempo resurgido, el tiempo nuevo”, *El río*):

Allí abajo estaba el cadáver, ciertamente. Apareció entero, con plazuelas y soportales, huertecillas, muros de piedras, y aquellos terribles árboles ahogados, que no hubo tiempo de talar. Aquel era el viejo tiempo de mi infancia, roído, como un esqueleto. Casi nada faltaba, excepto la vida. (Matute, 1995: 22)

También Matia (*Primera memoria*) añora los bosques y el río que anteriormente habían poblado su niñez y la habían cobijado. Posteriormente a su traslado a la isla, ella y su amigo Manuel se revelan sus secretos en el jardín de Son Mayor. Este espacio es un pequeño éden mustio y perturbador (con algunos elementos góticos o “siniestros”), que parece presagiar el fin de la infancia de sus visitantes. A pesar de sus inquietantes flores y su aspecto desolado, este lugar se configura como un lugar de ensueño y amparo respecto al “mundo tanático de la sociedad española” (Fernández Babineaux, 2009: 136), dominado por la Guerra Civil y el feroz control ejercido sobre la isla por la abuela de Matia, cuya figura recuerda al dictador Francisco Franco.

Quizá es justo en dicha novela donde se desarrolla esta alegoría con más eficacia y profundidad. En primer lugar, aquí tiene lugar la rebelión de la protagonista al poder y a las normas de doña Práxedes (su abuela), un conflicto que recuerda a menor escala la primera oposición al orden divino que se da en la Biblia, la de Lucifer y los otros ángeles caídos. En segundo lugar, Matia se configura como “una víctima de una serie de expulsiones de «Edén »” (El Saffar, 1981: 225): antes sufre el divorcio de los padres y la muerte de la madre; posteriormente, es expulsada del colegio religioso “Nuestra Señora de los Ángeles”<sup>59</sup> y finalmente del lugar de su niñez, con sus bosques y el río. Junto con El Saffar, podemos afirmar que estamos delante de una “*overdetermination*”<sup>60</sup> de la imagen de la Caída” (ibídem), que se hace manifiesta en el nombre del centro escolar.

---

<sup>59</sup> Este lugar tiene el mismo nombre del reformatorio donde es ingresada Celestina, la pequeña protagonista de “Cuaderno para cuentas” (*Algunos muchachos*). En este caso, la niña se convierte en un “ángel caído” después de haber matado a su padre, hecho que conlleva el destierro final del Edén infantil. Aquí también se podría hablar de una serie de expulsiones, ya que la primera consiste en la separación de la madre y el ocultamiento de la identidad de su padre, y la segunda se debe a la muerte de su tía Eduarda y a la pérdida de su único verdadero hogar feliz.

<sup>60</sup> Como explica la misma El Saffar en su artículo, este término fue utilizado por Freud para indicar la multiplicidad de las representaciones de la misma idea en los sueños (El Saffar, 1981: 225).

La pérdida de esta inocencia se produce con la adquisición de los valores de los adultos y de su peculiar interpretación de estos, que frecuentemente desemboca en una manifiesta hipocresía. Este traumático aprendizaje se da en muchas ocasiones en el universo literario matuteano, sancionando como un ritual el paso al mundo de los mayores; sin embargo, Matute lo considera una involución, no una conquista de la madurez. Por ejemplo, en *Primera memoria* Matia traiciona con su silencio a Manuel, cediendo al chantaje de su primo Borja y así colaborando a su injusta detención en un reformatorio.

Otro caso ilustrativo procede del ya citado “Los niños buenos”, relato contenido en la recopilación *El tiempo* (1957). Aquí la protagonista, de siete años de edad, es considerada “mala” por sus padres y las religiosas de su colegio y es enviada a un pueblo de montaña a vivir con su abuelo, solitario y gruñón. En realidad, su maldad inicial consiste en querer imitar a los hermanos mayores en sus juegos y en algunos desafortunados gestos y comentarios infantiles (como solía ocurrir a Ana María Matute de pequeña); son los mayores a atribuir una connotación negativa a estos hechos. Su suerte cambia sólo cuando ella empieza a interiorizar el código comportamental de los adultos y a poner en práctica mentiras y engaños, de los cuales es víctima inconsciente su anfitrión. Aparentando haberse convertido en una “niña buena”, es readmitida en su hogar por su familia, pero sus actos de disimulación la llevan a ser consciente de la realidad y a experimentar vergüenza y malestar.

La autora señala con un toque irónico la extrema hipocresía de la pequeña, que es totalmente anónima, lo que facilita la generalización conceptual de la anécdota: todas las veces que el maestro de pueblo es engañado (o se deja engañar) por las mentiras de ella, él se apiada llamándola “Ángel de Dios”. Ella ha abandonado la niñez y se ha convertido en una mala persona según sus principios originales: “Por primera vez tuve conciencia del mal, precisamente en el instante en que a alguien se le ocurría decir que yo era una niña buena. [...] Siempre he creído que allí [...] perdí mi infancia” (Matute, 2012: 146).

La escena nos recuerda de cerca el episodio bíblico del pecado original; en ambos casos, la historia terminará con el destierro del Paraíso terrestre<sup>61</sup>. A partir de ese momento, tanto Adán y Eva como los personajes matuteanos están condenado a vagar “como todos nosotros, al Este del Edén” (Doyle, 1985: 246). La asociación bíblica entre

---

<sup>61</sup> No es casual que una novela de Matute se titule *Paraíso inhabitado*, haciendo referencia al repentino y brutal término de la infancia, entendido como una expulsión irremediable debida al crecimiento y a la toma de conciencia sobre la realidad y sus injusticias.

frucción de un alimento prohibido y conciencia del mal se encuentra en un texto autobiográfico de Matute, “Los morales” (*El río*). De pequeños, la autora y sus hermanos se subían a los árboles del campo para robar fruta, pequeño hurto que le sugirió sus primeras reflexiones sobre el mal, la culpa y la mancha del “pecado”. Aquí se aprecian quizá ciertos matices bíblicos, dado que el jugo de las moras es comparado en el artículo con la sangre (asociable con el sacrificio de Cristo) y su color rojo se identifica simbólicamente con el pecado:

La sensación del hurto, allí en lo alto del moral, era una sensación rara, luego repetida a lo largo de la vida. Digo repetida, porque no somos buenos casi nunca. Y porque muchas veces, mientras no somos buenos, nadamos en esa sensación irreal y bamboleante de lo alto de la rama, en la sombra verde, y mientras nos manchamos, mordemos con fruición el mal, si es dulce, y nos decimos: “Luego se verán las manchas, las manchas de la mora que no se pueden borrar.” Pero seguimos allí arriba, sobre el mundo ajeno [...]. (Matute, 1995: 167)

A pesar de esta alegoría de la niñez como Edén, Matute puntualiza que no se debe caer en la tentación de idealizarla como un paraíso perdido, ni adoptar la “percepción remilgada y dulzona” (Espido Freire, 2001: 41) típica de los adultos que miran atrás habiendo olvidado:

Es muy difícil que la infancia sea ese paraíso que dicen los tontos. No es paraíso la infancia. La infancia es una etapa de aprendizaje, es una etapa tremenda, fuerte, extraordinariamente viva. La infancia no es el proyecto de una vida sino que algunas vidas, la mayoría, son lo que queda de aquella infancia. Para mí no es una etapa. Para mí es un mundo, todo un mundo cerrado, redondo. Después, te expulsa, o te caes tú de él. (*La esfera*, 17/1/1998, p.6)

La imagen de la infancia como “mundo cerrado” favorece su descripción como un jardín vallado en varios momentos de la trayectoria literaria de la autora. Entre todos, recordamos “El chico de al lado” (otro relato de *El tiempo*), en el que la protagonista (otra chica sin nombre) espía a través de la valla<sup>62</sup> de su jardín al vecino adolescente, mayor que ella. Mientras que su jardín es verde y floreciente, el del vecino es seco y descuidado,

---

<sup>62</sup> Compárese con el texto autobiográfico “El camino” (*El río*): “Se ha doblado sin saber cómo la esquina que no parecía definitiva, especial, sino una esquina más. Y, sin embargo, era la que cerraba el primer tramo del camino que quedaba atrás, vedado por una valla que nadie puede sortear de nuevo, al que nadie regresa jamás” (Matute, 1995: 193).

dominado por un árbol raquíutico que es lo opuesto del abeto frondoso de la muchacha, una planta que parece aludir a los cuentos de Andersen y a su magia de invierno. Estos espacios simbolizan los distintos momentos de la vida en los que se encuentran sus dueños; el cierre de la verja detrás de la muchacha al salir con un amigo del hermano sugiere metafóricamente la abandono de la niñez, aunque en este caso no es vivida de forma dolorosa o nostálgica. Como se limita a comentar la narradora-protagonista al final del relato: “son bobadas de adolescencia” (Matute, 2012: 215). Sin embargo, en la vida de nuestra autora y en la mayoría de sus obras este paso está marcado en general por la decepción: “Cuando se crece, se cede a cambio la candidez. Y la esperanza”, como bien resume el punto de vista de nuestra escritora Espido Freire (2001: 41).

Concluimos nuestro análisis haciendo nuestra la reflexión de Ruth El Saffar (1981) sobre la división entre la conciencia y la inconsciencia que preside el universo literario matuteano en todas sus fases: sólo reuniendo esta dos facetas de la existencia humana se podrá reestablecer Edén. En efecto, todos los protagonistas de sus obras emprenden esta lucha; sin embargo, son muy pocos los que logran ganarla, y siempre se trata de personajes de los cuentos destinados a los lectores más jóvenes: Paulina, del texto homónimo; Jujú, de *El polizón de Ulises*; y Gabriela, de *Sólo un solo pie descalzo* (1983). Mientras que el pesimismo y el fatalismo permean las obras más orientadas al público adulto, estos niños matuteanos no mueren precozmente ni son destinados a la amargura y a la decepción en edad adulta. En efecto, ellos se distinguen por conseguir ser aceptados por la sociedad, sin perder el cariño y la ternura de su propio mundo infantil.

## 5. NIÑOS, MUERTE Y NATURALEZA

“Tímidos, iracundos, silenciosos, cruzan a nuestro lado algunos muchachos. Podríamos conocerlos por un signo, una cifra, o una estrella en la piel” (Matute, 2012: 545). Esta breve indicación acompaña el inicio de *Algunos muchachos*, recopilación de relatos de la autora publicada en 1968, presentando en pocas líneas los protagonistas típicos de la narrativa matuteana: niños solitarios, marginados socialmente por algún rasgo insólito o alguna carencia física, psíquica o incluso económica y que finalmente encuentran consuelo en su propio mundo de ensueño e imaginación (Lavergne 1965) o en la naturaleza. En muchos casos, son niños anónimos, identificados apenas por alguna característica física, su profesión o la profesión de los padres: entre *Los niños tontos*,



aparecen “La niña fea”, “El negrito de los ojos azules”, “El jorobado”, “El niño de la lavandera”, “El niño del cazador”; en *El río* emerge la figura de “El pastor niño”. Sin embargo, es el entorno natural (identificado a menudo con el bosque) que les reconoce su carácter especial y les permite una inmersión en una dimensión fantástica y primigenia a la vez, en armonía con sus principios éticos incluyentes.

En general, son todos “niños tontos”, como los del título de la homónima colección de microrrelatos, en cuanto son “diferentes” (Menéndez Lorente, 1994: 255) y por eso excluidos e incomprensidos; son “víctimas de la incomprensión del mundo adulto que no ve su soledad, sus sueños, sus pasiones, su mágica visión de la realidad” (Berrettini, 1963: 317). La autora formula este epíteto adoptando el punto de vista de los adultos y de los demás niños “normales” (porque conformes a las normas de los mayores); a la misma vez, invierte su significado para criticarlo con amarga ironía. En palabras de Nuria Calafell, “la connotación negativa del adjetivo se transforma en cualidad: ser tonto, en el universo del libro, significa ser diferente, especial, único, pero también desviarse de la mirada adulta que los enjuicia” (Calafell, 2010: 165-166).

Báder (2011) aporta una mirada antropológica a su análisis de los personajes matuteanos, defendiendo que estos están sometidos a pruebas rituales que sancionan el fin de la infancia. Usando la terminología de Arnold Van Gennep, son ritos de paso que incluyen fases de separación de la comunidad y de iniciación al mundo adulto o a la naturaleza, pero que raramente prevén una fase de reinserción en la sociedad (ritos postliminales de reintegración), ya que los protagonistas difícilmente encuentran sitio en ella. Según Báder, estos niños literarios se configuran como “tontos” antes de su iniciación; además, ella coincide con Calafell en la idea de una inversión irónica de los papeles entre pequeños y mayores, cuando al final los adultos demuestran de no haber sabido cumplir su función de ayudante en dicha iniciación ni de haberla entendida.

En numerosas ocasiones es esa naturaleza acogedora y maternal que les ofrece una vía de escape a su sufrimiento y a su soledad, aunque esta suele coincidir con la muerte y con el “fracaso” del rito liminal. Quizá no se trate del todo de un fracaso, ya que se realiza una reunión completa con la tierra, el agua o el aire, lo que supone un retorno a un estado original y probablemente el restablecimiento de un equilibrio perdido. Es el caso del protagonista de “Mar”, “El árbol” y de la niña de “Polvo de carbón”, de “La niña fea” y “El negrito de los ojos azules” (*Los niños tontos*) o de Yungo, de *El saltamontes verde*.

Seguramente, sorprende la presencia de un final luctuoso en un cuento infantil, aunque no es el único ejemplo en la narrativa de Matute destinada a este público; en *El aprendiz*, *Carnavalito* y *Caballito loco* ocurre lo mismo, pero siempre expresado en términos poéticos o surrealistas, de la misma forma que en algunos textos para adultos, como *Los niños tontos*.

En estos casos, no se menciona la palabra ni se hace referencia al concepto social de muerte, de la misma manera que los personajes no parecen conscientes de ello. En efecto, es importante señalar que en dichos textos la muerte se convierte en una condición feliz respecto a la vida que el mundo real les ofrece. En esto reside el carácter especial de los niños matuteanos:

[...] su capacidad de trascender la frágil línea que separa lo humano de lo natural, lo consciente de lo inconsciente o la simple realidad de la fantasía, les permite ejercer un posicionamiento que trasciende su propia condición de seres humanos y los instala en un lugar intermedio de muerte en vida y viceversa. (Calafell, 2010: 166)

El final de “Polvo de carbón” ejemplifica claramente esta situación: “La niña abrió el grifo, y, a medida que el agua subía, la luna bajaba, hasta chapuzarse dentro. Entonces la niña la imitó. Estrechamente abrazada a la luna, la madrugada vio a la niña en el fondo de la tina” (Matute, 2012: 27). Seguramente podemos encontrar ciertas similitudes entre el final de “La pequeña cerillera” de Andersen y este breve relato o la conclusión de *El saltamontes verde*, con el huérfano Yungo que vuela hacia el “Hermoso País, donde estaban su madre y su padre” (Matute, 2010: 34).

Finalmente, destacamos por su peculiaridad el cierre de “La sed y el niño” y de “El niño que encontró un violín en el granero” (*Los niños tontos*), donde este acontecimiento es relatado como un proceso de metamorfosis. Si en el primer texto el protagonista se convierte en un chorro de agua que devuelve la vida a una fuente seca, en el caso del segundo el proceso de transformación asume connotaciones kafkianas<sup>63</sup>. Zum-Zum, el personaje principal, se transforma en un muñeco al oír a uno de sus hermanos tocar un viejo y estropeado violín. Como en el relato *La metamorfosis*, los familiares asistentes no parecen preocuparse, sino decepcionarse: “-¡Oh! -dijeron todos, con desilusión- ¡Si no era

---

<sup>63</sup> No sólo podemos encontrar similitudes entre el protagonista de *La metamorfosis* y los personajes matuteanos, sino también entre el mismo Kafka y Matute, ambos jóvenes y escritores incomprendidos por su familia y su eterno burgués. A ese respecto, léase *Carta al padre* (1998).

un niño!;Si sólo era un muñeco!” (Matute, 2012: 37). Dado que los hermanos terminan abandonándole, Cai (2013) ve en el texto una metáfora de la indiferencia humana, sobre todo antes las problemáticas infantiles o “fronterizas” (Zum-Zum ha dejado los juegos pero aún no ayuda a los adultos en sus trabajos en la granja). En cambio, Calafell (2010) reconoce en el desarrollo de la situación una experiencia liminar conducente a la muerte<sup>64</sup>, aun descrita en términos muy peculiares y ambiguos. Podemos concluir, con Geraldine Nichols, que “Matute’s fantasy fictions explore, test, and repeatedly deconstruct the limit between life and death” (Nichols, 1988: 36).

La exploración narrativa y filosófica está en la ambigüedad de la solución ofrecida a las problemáticas de soledad e incompreensión de los pequeños protagonistas, solución que aparece como liberación y a la vez como la consecuencia fatal de su estigmatización social o de una predestinación (Calafell 2010). Además, en la ficción matuteana la muerte puede asumir también las características de un sacrificio o un acto necesario para conseguir la devolución de la propia identidad personal. En el primer caso, estaríamos delante de un caso de *divine child* (arquetipo definido por Jung), “niño divino” que cumpliría su función de salvador a través de una muerte sacrificial (El Saffar 1981); es lo que ocurre a Yungo por salvar a su amigo saltamonte (*El saltamonte verde*) y a Ferbe, que acepta la muerte en nombre de la verdad y de la libertad en “El rey de lo zennos” (*Algunos muchachos*). La muerte permite el restablecimiento del orden natural primitivo y la restitución de la identidad del niño marginado en el caso de “La niña fea” y “El negrito de los ojos azules” (*Los niños tontos*), donde la tierra devuelve dignidad y belleza a los pequeños excluidos socialmente. De especial hermosura es la descripción dedicada a este proceso en el primer microrrelato:

A la niña le pusieron flores de espino en la cabeza, flores de de trapo y de papel rizado en la boca, cintas azules y moradas en las muñecas. Era muy tarde, y todos dijeron: “Qué bonita es”. Pero ella se fue 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. (Matute, 2012: 25)

---

<sup>64</sup> El paralelismo entre Zum-Zum y Yungo (*El saltamonte verde*) avalaría esta interpretación. El mutismo y la sensibilidad hacia la naturaleza son rasgos compartidos por los dos; además, en ambos casos la voz no está perdida, sino alienada. Mientras la de Yungo está en las manos de su amigo saltamonte, la de Zum-Zum se manifiesta en un violín tocado por su hermano. En las dos historias, el incierto resultado del intento de recuperarla se podría entender como mortal, con cierto fatalismo.

En *Fiesta al Noroeste*, la descripción del niño atropellado por el titiritero Dingo al principio de la novela recibe un tratamiento parecido: el pequeño fallecido parece “como sorprendido de amapolas” (Matute, 1978: 82); posteriormente, se hace referencia a rituales de sepelio similares a los mencionados anteriormente, en particular al uso de poner flores de papel en la boca del joven fallecido (Matute, 1978: 94). Como ha sido sugerido, la inspiración para estas descripciones procede de los recuerdos de la misma autora, que se remite a su conocimiento de las costumbres funerales de la campiña de Castilla la Vieja (Flores-Jenkins 1975). La tesis de Flores-Jenkins se apoya en el texto “Viviremos largamente” (*El río*), donde Matute reflexiona sobre las muertes infantiles en el contexto rural de Mansilla de la Sierra, donde “el entierro de un niño tienen el sabor de un místico rito popular” (Matute, 1995: 49). También el fallecimiento precoz es continuamente asociado a la naturaleza: “La muerte de un niño es algo natural y sorprendente a un tiempo: como el súbito aguacero en pleno sol, que irrumpe sobre el campo del verano, y deja atónitos a los pájaros. Es como el repentino huir de los vencejos en la mañana” (Matute, 1995: 49); “Pequeñas, misteriosas y simples [muertes], como la salvaje rosa del escalambrujo” (Matute, 1995: 50). Muerte, vida y naturaleza se mezclan en las descripciones matuteanas, donde hasta el color de las flores (amapola, escalambrujo, etc.) alude a la sangre, derramada o pulsante.

En la realidad cotidiana del campo, los niños y los adolescentes pueden morir simplemente de “tristeza” o “tristura” (Matute, 2012: 380), o sea fallecer prematuramente, por razones misteriosas, psicológicas más que físicas. Es lo que ocurre a Dito (“Muchachos crecidos”, *El río*), que no puede soportar la transición al mundo adulto, o a la pastora Eloísa (“La fiesta”, *Historias de la Artámila*), que no logra participar en el baile de la verbena del pueblo como las demás chicas (reintegración en la comunidad humana denegada). Quizá la única explicación posible reside en la teoría matuteana sobre la infancia y la condena que supone el crecimiento; así lo avalan las palabras de un anciano del pueblo sobre uno de estos pequeños fallecidos: “Ese era bueno [...]. Así pasa siempre: lo que son como él, mueren” (Matute, 1995: 50). Mientras, “nos quedamos los difíciles: los encallados, los retorcidos. Los que tenemos que arrancar todos los días la vida de las piedras” (Matute, 1995: 51).

## 6. LA RELACIÓN ESPECIAL ENTRE NIÑOS Y MUNDO NATURAL

*Olvidado Rey Gudú* empieza con una dedicatoria especial: “Dedico este libro a la memoria de Hans Christian Andersen, Jakob y Wilhelm Grimm y Charles Perrault. A todo lo que olvidé. A todo lo que perdí” (Matute, 1996: 7). Aunque la autora ha remarcado en muchas ocasiones su deuda personal con estos narradores, su preferencia va al primero de ellos, porque no se limitaba sólo a recoger y difundir, sino también creaba cuentos (*Babelia*, 18/8/2001). En “Diciembre y Andersen” (*A la mitad del camino*) la autora recuerda el encanto de esas lecturas, acrecentada por hermosas ilustraciones: “Si algo ha influido realmente en mi infancia, fue precisamente aquel tomo de cuentos de Andersen [...]. Creo que no he soñado jamás como soñé durante aquel tiempo” (Matute, 1961: 159). En sus textos autobiográficos, la escritora habla con el mismo cariño de las mágicas figuras invernales que permitían disfrutar de esos cuentos: en su caso se trataba de los Reyes Magos (Baltasar en particular), a los que dedica “El rey negro y los otros” (*A la mitad del camino*); en el caso de su madre y de los niños de Mansilla era el viejo “Chocolate”<sup>65</sup>, vendedor ambulante que aparece en “El hombre del chocolate” (*El río*).

Además, Andersen y Matute comparten otros rasgos a nivel literarios, como señala Noël M. Valis: “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” (Valis, 1982: 408). En efecto, es evidente en ambos la ausencia de finales felices en sentido convencional; a este respecto, la misma Matute ha justificado las soluciones narrativas pesimistas escogidas en su literatura infantil en estos términos: “[...] 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” (García Novell, 1995: 54). Finalmente, reconocemos también en la narrativa de Andersen la presencia de personajes marginados por sus características físicas (especulares al patito feo o al soldadito de plomo de los homónimos cuentos) o incluso incomprendido porque sin voz (como la sirenita), a los cuales sin duda se inspira la escritora.

Uno de los modelos más interesante es seguramente el ofrecido por el relato “Los cisnes salvajes”, en el que Andersen narra la historia de once hermanos príncipes

---

<sup>65</sup> Las reacciones de los pequeños ante la muerte inesperada de “Chocolate” revelan el cariño y la expectación con el que se le acogía, casi como a un Rey Mago: “Mi madre y sus hermanos le lloraron durante mucho tiempo. En el Real de Valvanera se cantó una solemne misa por su alma, y dicen que acudieron todos los niños de los contornos; como si se tratase del abuelo, mago, duende o maravilla de cada uno de ellos” (Matute, 1995: 133).

convertidos en cisnes por su madrastra; al final, todos recuperan su aspecto humano, con la excepción del más pequeño, que conserva un ala de cisne en lugar del brazo derecho. La autora, fascinada por esta imagen, alude a dicha figura en *Olvidado Rey Gudú* a través del personaje del Príncipe Once y lo cita también en “La barca de Valentín” (*El río*), estableciendo una similitud entre él y Valentín, un chico atrapado en su carácter “fronterizo”. Respecto a sus hermanos, Valentín es demasiado mayor para abandonar el pueblo para estudiar o aprender un oficio, pero demasiado joven para conformarse a la vida de la “nueva” Mansilla de la Sierra construida cerca del pantano. Matute aplica esta referencia también a Andersen mismo, en su prólogo a la edición española de *La sombra y otros cuentos* (1971), llamándole “Ala de Cisne” (Matute, 1971: 8), identificándose con él, que ha amado el teatro de marionetas, ha vivido la marginación (aunque en su caso su exclusión depende más de razones económicas) y siempre ha sido niño.

En este prólogo, Matute destaca también otra clara similitud entre ambos: “los animales, objetos y plantas remedan con cierta agudeza (a veces rozando la crueldad) las tareas más impenitentes de la humana naturaleza” (Matute, 1971: 20); se trata de “sus personajes más vivos, auténticos e imperecederos” (Matute, 1971: 19). La importancia de la dimensión natural en la literatura matuteana se funda directamente en las experiencias de la escritora, en primer lugar en Mansilla de la Sierra. Estas vivencias han inspirado la elaboración de unos de sus personajes de ficción, como Paulina (del homónimo cuento infantil) o la pequeña narradora-personaje de algunas de sus *Historias de la Artámila* (“La chusma” y “Los pájaros” entre otros). En estos textos como en la realidad, el contacto directo con la naturaleza por parte de una niña de ciudad es un descubrimiento excitante, igual que el encuentro con una libertad totalmente desconocida para ella: “la tierra tiraba de mí de un modo profundo y misterioso” (Matute, 2012: 358). Muchas referencias a estos recuerdos se encuentran en *El río*, que en su opinión es su obra más autobiográfica (Redondo Goicoechea 1994). Aquí aparecen los retratos de los niños de este lugar de montaña y su especial relación con el medio ambiente, marcada por una especial sabiduría silenciosa, como se revela en “Orgullo” (*El río*):

Son niños como los de todos los pueblos de la tierra. Pero súbitamente uno de esos niños pasa sobre un caballo blanco, sin montura, hollando la hierba azul de septiembre. Y nadie puede entrar en ese orgullo: porque es el del silencio de los árboles, del crecer de la hierba, del caer de la noche día tras día, el que lo alimenta. (Matute, 1995: 89)

En particular, dicho saber profundo y ancestral está encerrado en la comprensión del lenguaje de los elementos naturales y de los animales, que sobre todo consiguen los que viven a directo contacto con ellos pero alejados de los asentamientos humanos, como los pastores. En la narrativa matuteana encontramos a menudo esta figura: Eloísa en “La fiesta”, Lope de “Pecado de omisión” (*Historias de la Artámila*), Rafael y el pastor niños de los homónimos breves relatos de *El río*. En particular, es este último el que parece encerrar en sí mismo el secreto de esta comunicación especial, un secreto que se esconde en su corazón misterioso y en su actitud pensativa y callada:

Pero yo sé que el niño pastor podría contarme infinidad de cosas. [...] A veces levanta la cabeza y escucha algo. Algo que es el viento, el rumor de las hojas, o un eco de voces que sólo él entiende. Un eco que va y viene, entre los troncos de las hayas, en el río del barranco, en los gritos de esos pájaros sin nombre que vuelan oscuramente sobre su cerrada cabeza de muchacho cuando el cielo empieza a dorarse. Algo como una antigua y misteriosa conversación que hubiera entablado a solas con la naturaleza, y no quisiera ver interrumpido por otras voces, otras palabras que no le interesan ni le descubren, todavía, un mundo mejor. (Matute, 1995: 77)

Esta sensibilidad excepcional suele residir en el oído de los personajes matuteanos, como en el caso de Yungo (*El saltamontes verdes*), o en la capacidad de “conversar” con los pájaros, como ocurre al joven Luciano en “Los pájaros” (*Historias de la Artámila*). No es casual que este don se otorgue a niños diferentes, excluidos o aislados de la sociedad por su apariencia o su situación (Yungo es mudo y Luciano es cojo); en efecto, los personajes matuteanos suelen buscar refugio en un mundo alternativo, dominado por los principios de la naturaleza y de la imaginación, a la hora de enfrentarse a los obstáculos que la sociedad les pone en su camino vital. La polarización individuo-muchedumbre en la narrativa de Matute ha sido evidenciada por Anabel Sáiz Ripoll en estos términos:

Uno de los peores [obstáculos] 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. (Sáiz Ripoll, 1996: 10)

También la autora, marginada por las demás niñas en sus primeros años de vida, aprendió el “lenguaje de los pájaros” (Doyle, 1985: 243), porque “cuando se tienen seis años y las únicas personas que te responden son los árboles, las ramas, los helechos y la hierba, los castaños, el viento... Son tus amigos. [...] Tú vas comprendiendo otros lenguajes, otras voces, otros ecos” (Doyle, 1985: 243). El “lenguaje de los pájaros” es una forma de comunicación que se aprende de la naturaleza en la infancia y que no sólo se utiliza dentro de este ámbito para entenderlo más sino que se convierte en una lengua apta para pensar, describir el entorno e incluso para compartir experiencias con los coetáneos.

Así lo recuerda Ana María Matute en “Cosas sin nombre” (*El río*): “Pájaros, insectos, flores, no tenían más nombres que el que nosotros queríamos darles, y, así, cada uno de nosotros poseía un reino particular y hermoso” (Matute, 1995: 147). Esta experiencia es trasladada a la ficción en *El saltamontes verde*, donde Yungo demuestra la misma capacidad inventiva de la autora, aunque trasfigurada en su mundo de magia. Quizá el “arzádu” es una reminiscencia o un pequeño tributo a este saber. Se trata de una flor que la escritora menciona y describe en varias obras (por ejemplo en “Los pájaros” y “El árbol de oro” de *Historias de la Artámila*), incluso en el autobiográfico *El río* (“El tiempo resurgido, el tiempo nuevo”) pero que la misma Matute confesó ser totalmente inventada:

Brotaba esporádica, espontáneamente, cuando buscaba el nombre de una flor. Si existía, vivía sólo en la memoria de su delicadeza, su color, su perfume, aunque no constara en ningún libro ni catálogo de botánica. [...] Tómenlo como lo que era: una invención más. La había introducido no sólo en algunos de mis cuentos, sino también en alguna novela; y, al fin, yo me lo creía, y me lo creo: el arzádu brota cada primavera, o cada otoño, en las vastas y ahora ya remotas colinas de los sueños. (Matute, 2011: 5-6)

Este conocimiento infantil, producto de la imaginación típica de esta edad, es el mismo que posee Juan, protagonista de “Algunos muchachos” (*Algunos muchachos*), que ve las estrellas de una forma peculiar y se expresa “con el revés de las palabras” (Matute, 2012: 551). Cuando su compañero “el Galgo”<sup>66</sup> destruye todo misterio al desvelarle las denominaciones astrales convencionales, él reacciona con furor: “No son esas las estrellas

---

<sup>66</sup> En este relato, “El Galgo” es la encarnación de la lógica fría y brutal de los adultos, en cuanto “nunca fue muchacho” (Matute, 2012: 552) a pesar de ser un adolescente.



que tú y yo vemos, el Galgo habla de otras, otras como piedras, que ruedan por ahí arriba, muertas, con nombres raros, no son nuestras estrellas” (Matute, 2012: 551).

Por lástima, su uso se pierde irremediabilmente al crecer, como nos cuenta la escritora en “Las ortigas” (*El río*): “He olvidado la mayor parte de los nombres de las flores, plantas y frutos de campo [...] aquellos que le decíamos de niños, aprendidos de los otros niños de la aldea” (Matute, 1995: 111). Como se señala en “Cosas sin nombre”, el olvido produce una pérdida absoluta y amarga: “entonces, por primera vez, me di cuenta de ciertas voces, o ecos, que nos dejan en el pensamiento un vacío: contra el que no puede ni el recuerdo ni la esperanza” (Matute, 1995: 148). En efecto, la desaparición de este lenguaje de la memoria es la prueba inconfutable y el símbolo mismo del inexorable fluir del tiempo, que no nos permite recuperar nada en su tránsito. La escritora cierra “Las ortigas” con esta certeza: “Pero yo sabía [...] que no eran sólo nombres de flores lo que había olvidado, lo que perdemos, y nunca podremos regresar” (Matute, 1995: 113).

En conclusión, llegar a la edad adulta supone perder un conocimiento de la naturaleza que es primitivo y a la vez mágico; otro ejemplo nos lo ofrece “El camino” (*El río*), donde la autora se pregunta por la ruta de los álamos que bordeaban el antiguo cauce del río y su maravilloso mundo subterráneo poblado de raíces y gnomos. Sin embargo, no se puede culpabilizar de este fenómeno únicamente al transcurrir del tiempo, porque también nosotros somos responsables del cambio: “nos traicionamos creciendo, envejeciendo, minuto tras minuto” (Matute, 1995: 196). Aunque para Matute sea una falta intrínseca de la condición humana, ella la justifica como “necesidad de olvidar” (ibídem), porque es imposible volver atrás y sería intolerable el peso de una nostalgia total y sin remedio hacia la niñez.

De todos modos, según la escritora la pérdida de este lenguaje conlleva la plena conciencia de su ignorancia como adulta y el abandono definitivo de un universo incontaminado. En “Aquel fuego” (*El río*), el escenario de esta revelación es el nuevo pueblo de Mansilla, que sin el río ni los árboles de la infancia parece simbolizar la ruptura de la antigua conexión entre ella y la naturaleza: “En este nuevo Mansilla, junto al pantano, donde han talado los árboles y el bosque queda lejos, me siento ignorante y dura, tonta y vacía, miedosa y sabihonda, como cualquier persona mayor” (Matute, 1995: 93).

## 7. NATURALEZA HUMANIZADA: LUNA, RÍO Y ÁRBOLES

La humanización de animales y la animificación de la naturaleza en general constituyen dos procedimientos habituales en la narrativa matuteana a lo largo de toda su trayectoria. Como ya hemos comentado, se trata de un elemento procedente de los cuentos tradicionales y de los relatos de Andersen; sin embargo, la gama de recursos utilizados por nuestra autora es mucho más amplia y abarca, según Valis:

- 1) lo mágico y lo fantástico inyectados dentro de lo realista, lo ordinario; 2) la animificación de la Naturaleza y de los objetos; 3) la metamorfosis, sean transformaciones físicas, verbales o espirituales; 4) la concretización de lo abstracto, y 5) el papel de las voces, y, análogamente, los sonidos. (Valis, 1982: 409-410)

Con respecto a las referencias auditivas<sup>67</sup>, es importante señalar como muchas de ellas proceden del mundo natural, como el fluir del río, el soplar del viento, el aullar de los perros o el graznar de los cuervos y de los vencejos.

Estos mecanismos de simbolización o transformación de lo existente produce la visión deformada de la realidad tan típica de la obra de Matute; según Flores-Jenkins (1975), dicha representación procede directamente de la realidad psicológica infantil, en la que la naturaleza y sus seres ocupan un espacio relevante. En particular, Savariego (1984) destaca cómo en la narrativa matuteana la correspondencia entre entorno e individuo es recíproca: hay personajes que buscan la compenetración con la dimensión natural y se identifican en ella, sobre todo en momentos de especial necesidad emocional; al mismo tiempo, la naturaleza se humaniza, reflejando las características psicológicas de los seres humanos más cercanos. Normalmente estos procedimientos no sólo aportan lirismo a la escritura, sino también ahondan en el desarrollo psicológicos de los protagonistas.

Así vemos cómo la luna se convierte en compañera, madre e incluso espía, siguiendo y alumbrando a los personajes humanos en los momentos de mayor dolor, especialmente antes y durante acontecimientos luctuosos. En efecto, la asociación luna-muerte se propone frecuentemente en la narrativa de Matute, desde las novelas (*Fiesta al Noroeste*) hasta las recopilaciones de cuentos (*Los niños tontos*, *Historias de la Artámila*, *El tiempo* y *Algunos muchachos*). Probablemente la autora se inspira en un motivo lorquiano, lo que es plausible considerando el aprecio y la influencia que han tenido la figura y la obra de Lorca

---

<sup>67</sup> Para profundizar el tema, léase el capítulo "I suoni y le voci" del ensayo de Cesare Acutis (1971) *Due romanzi spagnoli* ("Mrs. Caldwell habla con su hijo", di C. J. Cela ; "Fiesta al Noroeste", di A. M. Matute).

en la vida de la escritora<sup>68</sup>. Ella misma ha reconocido la emoción que le generó el descubrimiento de su poesía durante sus estudios primarios, citando en particular el “Romance de la luna”, y la conmoción que la invadió al recibir la noticia de su asesinato (Gazarian-Gautier 1997).

Con o sin la presencia de la luna, la noche se convierte a menudo en el escenario de fallecimientos precoces y violentos, pero al mismo tiempo del despliegue de la verdad más cruda, frente a la hipocresía del día. Como ya vimos en *Primera memoria* con el canto del gallo al amanecer –al que se añade un sol “feroz y maligno” (Matute, 1997: 34) que arroja su luz sobre la realidad- también en “Algunos muchachos” (*Algunos muchachos*) se propone esta visión dualística, donde los oprimidos son “obedientes, tristes, víctimas del sol” (Matute, 2012: 582). Según el protagonista, las noches “no eran como el día, inundado de seres envejecidos y perversos [...]. El día gobernaba, imponía el cariño, e incluso las lágrimas que nunca, nunca se van a derramar”<sup>69</sup> (Matute, 2012: 579). También para los padres de Botitas (“La luna”, *El arrepentido*, 1961), el sol es “cruel”, o “no valía nada” (Matute, 2012: 467-468), respecto a la luz de la luna. Este satélite protege, acoge y cautiva, como ocurre a la protagonista de “Polvo de carbón” o a Botitas en “La luna”, ambos raptados de su vida por ella.

En este contexto, la luna se humaniza empalideciendo ante el joven Juan Medinao, compartiendo su dolor por el suicidio de la madre (*Fiesta al Noroeste*); también asume rasgos humanos al chapuzarse en una pila con la niña de los carboneros (“Polvo de carbón”) y al mostrarse desconfiada ante las salidas nocturnas de Juan y de sus compañeros (“Algunos muchachos”); también espía al chico durante su persecución del Galgo, que termina con su muerte. Tanto Juan como su antagonista el Galgo se deshumanizan, ya que son comparados con criaturas nocturnas (animales depredadores o serpientes) y luego con estrellas por su inmutabilidad ante la vida: al momento de sacrificarse en la lucha, Juan “no necesitaba crecer, inmovible como el firmamento, como un astro no apagado, resplandeciente” (Matute, 2012: 582), mientras que su contrincante “es un astro errante en

---

<sup>68</sup> A este propósito, Darío Hernández (2009) señala una coincidencia o quizá otro motivo de inspiración: un microrrelato de Lorca titulado “La gallina. Cuento para niños tontos”, publicado en *Revista Quincenal* (mayo de 1934), que nos recuerda el título de la colección de microrrelatos escritos por Matute.

<sup>69</sup> Compárese con “Las orillas de la noche” (*A la mitad del camino*): por la noche, los vagabundos que duermen en la calle “ya no son cuerpos que ocultan y guardan cosas, [...] cuando todas las palabras y las sonrientes mentiras han huido [...]” (Matute, 1961: 122).

el inmenso vacío, el Galgo continuará eternamente su carrera, es lo suyo, lo de siempre” (Matute, 2012: 580).

Otros dos elementos naturales con los que entran en comunión los personajes matuteanos son el río y los árboles. El río, además de inspirar el título de una recopilación de escritos autobiográficos, está presente en el paisaje de numerosos cuentos de la autora, sobre todo en la recopilación *Historias de la Artámila*, que también como *El río* debe su ambientación a la tierra de Mansilla de la Sierra. Como la luna, este fluir de agua es parte del escenario natural y también de la niñez (como ocurre también en *Los Abel*) y de la vida en general de los habitantes: “allí estaba el río, el gran amigo de nuestra infancia” (Matute, 2012: 346).

De alguna forma, es también testigo o participa de la angustia de los personajes, la exterioriza y la amplifica; dicha angustia puede ser causada por un presagio de muerte o de sufrimiento y la sensación de impotencia o tristeza que sienten los protagonistas, como aparece en “El ausente”, “Los chicos” y “El perro perdido”, o por un sentimiento de rabia y culpabilidad, como ocurre en “El río”. En este relato Donato planea matar a su maestro por venganza y supuestamente le envenena con unas flores que él considera perniciosas<sup>70</sup>; aunque el docente muere de una pulmonía, él se atribuye la culpa del fallecimiento y se suicida ahogándose en el río. El río es un personaje más de la historia, que al principio asiste plácido a los juegos de Donato y sus amigos; luego refleja especularmente la cólera y el turbamento del niño, hasta tomar el color de la sangre después del supuesto asesinato (quizá agorero del posterior suicidio); finalmente, se desborda como la mente de Donato ante su arrepentimiento y se transforma en ataúd para su “cuerpecillo negro” (Matute, 2012: 350).

En *El río* este elemento es viva metáfora del fluir del tiempo y de la irremediable pérdida de la infancia, como se deduce de las primeras páginas, donde se describe la visión del antiguo pueblo de Mansilla y de su paisaje inundado:

Ya sé que ese río vuelve a formarse más abajo. [...] Pero no es nuestro río, no es aquel que nosotros sabíamos. No es el que corría y se llevaba nuestras voces, aquel que nos hurtó, más de una vez, corriente abajo, el pañuelo o la sandalía. No sé adónde fueron su agua verde y oro, su caz umbrío, sus orillas invadidas de menta. Dicen que

---

<sup>70</sup> El tema de las flores consideradas venenosas por las poblaciones rurales y en particular por los niños se profundiza en “Los venenos” (*El río*), donde volvemos a encontrar las plantas que según Donato habían causado la muerte de Don Germán.

está ahí [...]. Pero no entiendo estas cosas. En el fondo del pantano vivirá aun aquel río. Y, cerrando los ojos, lo veo intacto como un milagro. Un río de oro que corre hacia algún lugar de donde no se vuelve, como la vida. (Matute, 1995: 10-11)

La imagen de un río humanizado, despierta la analogía filosófica entre fluir del agua y del tiempo formulada por Heráclito, añadiendo a ella el espejismo de un soñado retorno a la niñez. En efecto, en realidad esta vuelta no es posible, porque la infancia es un “tiempo irregresable que siempre, desde el primer día, pareció tiempo pasado” (Matute, 1995: 196), como se confiesa en “El camino”. Esta idea se remarca en “El tiempo resurgido, el tiempo nuevo”, introduciendo como metáfora del transcurrir del tiempo el agua del pantano, que ha sumergido el antiguo pueblo, y que sólo permite recuperar el esqueleto roído del pasado: “El tiempo nuevo se impone sobre el tiempo viejo, lo sofoca, lo pisa, y sigue. [...] La vida continúa siempre, los años ruedan siempre, los muchachos crecen” (Matute, 1995: 24).

La analogía entre el transcurrir de la vida y el fluir de las aguas fluviales se repropone en “Muchachos crecidos”, donde durante su enfermedad el joven Dito contempla el río desde su ventana, con la misma tristeza de Damián de “El perro perdido”: “solía levantarse sin fuerzas de la cama y mirar fijamente, sin palabras, sin llanto, sin explicación alguna, el agua del río que huía debajo de su balconcillo, entre los juncos y las flores venenosas de la orilla” (Matute, 1995: 183). Dito morirá de “tristeza”, o sea de incapacidad de adecuarse a la edad adulta, como varios de los personajes matuteanos. Así se muere en el campo, aunque sea un niño o poco más, como Dito, Paquito (“La pequeña vida de Paquito) o el muchacho con dificultades cognitivas de “Las jaulas”. En “El pan, bárbaro y apacible” la autora busca un sentido a esas muertes en la autenticidad y sencillez de la vida rural, hasta percibir las como algo cumplido y dotado de significado, aun con cierto fatalismo: “Así llega la muerte. Y pienso, de nuevo, en ese muchachito que está ahí debajo, en esa tierra recién removida. Pienso en su vida y en su muerte demasiado breve, y que, sin embargo, tiene tan larga significación para mí” (Matute, 1995: 15).

Sin embargo, el rápido movimiento del río demuestra ir más allá de las existencias y de las desgracias individuales; a pesar de todo, es una fuerza vital poderosa, que empuja a seguir adelante. Por esta razón, la escritora sugiere un paralelismo entre el río y la noche, considerada por varios personajes matuteanos como único momento de vida verdadera: “por la calzada, en el centro, la vida y la noche fluyen como un río [...]. Siempre el manar

de la vida, como una fuente o una arteria aprisionada, rebelde, que desea saltar rota, perdida, a través de la piel de la ciudad” (Matute, 1961: 123).

Finalmente, tanto en la vida como en la literatura de Matute los árboles aparecen como amigos, seres capaces de acompañar a las personas (especialmente a los niños), de cobijarles y de transmitirles una sensación de seguridad y de apoyo por su firmeza y majestuosidad. Además, en algunos textos ellos parecen humanizarse, asumiendo las mismas actitudes típicas de los personajes o de las poblaciones de los lugares donde están ambientadas las historias.

A veces la naturaleza puede asumir un carácter hostil y extraño, descrito en términos “góticos” (Díaz 1993), como ocurre en todo el relato “Algunos muchachos” y en *Los Abel*; en estos casos la intención de la autora es transmitir el extrañamiento y la soledad de los protagonistas, que aplican su visión deformada (y alienada) de la realidad a la narración (Jones 1967). Tanto Valba como Juan se sienten profundamente incomprendidos y trasladan este aura de extrañeza, que les impide comunicarse realmente con los demás, a todo lo que ven y tocan, desde la tierra hasta sus casas. En el caso de Juan, vemos que hasta la humanización de las flores (parecidas a cabezas monstruosas y obscenas) y la animificación -en concreto “animalización”- de la polea del pozo que “gemía como un animal indefenso” (Matute, 2012: 555) tienen un efecto perturbador e inquietante.

Sin embargo, por lo general el aislamiento emocional se contagia a la naturaleza en términos más delicados, sin connotaciones siniestras. En *Fiesta al Noroeste* las dos perspectivas se combinan; por un lado, encontramos un tetro expresionismo, donde prevalecen los tonos cromáticos fuertes del rojo y del negro: “doce chopos en hileras que se habían convertido en una sonrisa negra y hueca, como las púas de un peine” (Matute, 1978: 83). Por otro lado, el solitario protagonista se deshumaniza en el intento de confundirse en la selva y entender la lógica que rige el universo y su vida: “como un árbol más en el bosque [...] intentaba explicarse el tiempo” (Matute, 1978: 140); También emerge un paralelismo psicológico entre personaje y paisaje utilizando el procedimiento inverso, consiguiendo igualmente un desdoblamiento de las actitudes humanas en el entorno natural. En concreto, los árboles se humanizan apropiándose de los rasgos de los habitantes de la Artámila: “los chopos orgullosos [...] en grupos, y, no obstante, cada uno de ellos respirando su soberbia soledad, como los mismos hombres” (Matute, 1978: 80).

Las ocasiones en las que la comunión entre individuo y naturaleza se hace más plena y patente es seguramente en algunos de los cuentos con los finales más trágicos y a la vez poéticos, como “El árbol” (*Los niños tontos*) y “El árbol del oro” (*Historias de la Artámila*). En ambos casos la planta es el fruto de la imaginación infantil, cuyo poder y sensibilidad emergen en toda su fuerza; aquí la naturaleza se convierte en refugio fantástico e incomprensible para los demás, sobre todo para los adultos. Por eso sus pequeños creadores están condenados a desaparecer con ellos ante los golpes de la realidad y de la enfermedad; la referencia a las ramas alude en sentido antropológico al cielo, y por lo tanto al acercamiento a una dimensión ultraterrenal (Báder 2011).

La fascinación por los árboles de la autora procede de sus vivencias infantiles, tanto de la lectura de los cuentos de Andersen como de sus experiencias en Mansilla de la Sierra; en efecto, ella se refugiaba en el bosque y en su silencio acogedor, tratando a los árboles como amigos y dándoles apodos (Gazarian Gautier 1997). No es casual que encontremos en *El río* la expresión “árbol amigo” (Matute, 1995: 171), como en “Cementerios de mariposas”, o la similitud que los une, como en “El camino”, donde respecto a los álamos de la orilla del río se afirma: “Se encontraban siempre con sorpresa, como se encuentran, al cabo de los años, un amigo de la infancia, alguien que nos dice: «¿Qué fue de todo aquello? »” (Matute, 1995: 193). La humanización de los árboles prosigue en el mismo texto, con su asimilación a soldaditos de plomo de memoria anderseniana; esta imagen se repite y se amplifica en otras similitudes, que evocan mayor grandeza y antigüedad: “come peregrinos de una hermosa encomienda” (Matute, 1995: 193); “como últimos soldados de un mundo perdido” (Matute, 1995: 194).

La nostalgia pervade el artículo, en el que estos árboles se presentan como el símbolo del mundo mágico de la infancia; la escritora se pregunta adónde han ido, como si se tratara de una huída voluntaria y no de la desaparición del entero paisaje de su niñez bajo las aguas del pantano. El silencio que reina allí es muy distinto del que rodeaba las hermosas plantas y los bosques de esa zona, como se relata en “Callar a tiempo”: “[...] los árboles, la tierra, eran silencio, únicamente silencio, hermoso y solemne silencio levantado, tendido, como una advertencia” (Matute, 1995: 96). Las raíces podridas y los “árboles de plata ahogada” bajo el agua (Matute, 1995: 171) representan un triste vestigio de un pasado que no se puede revivir, aunque emerja en la memoria de adulta de Matute, como un fantasma o un cadáver que no se puede reanimar.

Finalmente, “Los árboles” nos restituyen un recuerdo entrañable de la infancia de la escritora, donde ella rememora su desbordante imaginación pueril y el cariño hacia la naturaleza, que le hacía formular nombres sólo suyos para los árboles y sentirse menos sola entre ellos. Aun de mayor los árboles le parecen inmutables y solemnes, los únicos capaces de obviar el transcurrir de los años; ellos resultan dignos incluso en su muerte por tala, acontecimiento que le recuerda el pasar del tiempo y su transición a la adultez. A la autora le gustaría asimilarse con los árboles y así adquirir una nueva condición, más justa y deseable porque más natural: “Deseé entonces que las malas nuevas, que los acontecimientos amargos, que la muerte, me llegaran de golpe, valientemente, sin anuncios lentos y falsamente caritativos. Si la muerte o el pesar nos llegasen como llegan al árbol nunca envejeceríamos” (Matute, 1995: 159).

## 8. ANIMALES HUMANIZADOS Y PERSONAS DESHUMANIZADAS

En los cuentos y en los artículos de Matute aparecen muchos ejemplos tanto de cariño como de violencia hacia los animales, que a menudo surgen de sentimientos infantiles entusiastas y absolutos. Por ejemplo, en “Fausto” (*El tiempo*) y en “Cuaderno para cuentas” (*Algunos muchachos*) encontramos a gatitos amados profundamente por las protagonistas, pero luego cruelmente eliminados. El perro es un animal frecuente en los textos de la autora, que lo incluye como personaje o incluso protagonista en varias ocasiones, como en *Historias de la Artámila* (“Bernardino” y “El perro perdido”), *A la mitad del camino* (“El regreso de Fly”) y *El río* (“Moro”).

En *El río* en particular se mencionan a menudo animales queridos o martirizados por niños. La fascinación y el cariño por los caballos se recuerda en “El cementerio de los caballos” y en “Las jaulas” se relata el tierno intento de cuidado de un gorrión; en cambio, la crueldad de los pequeños se describe en el ya citado “Los murciélagos” y en “Los disfraces”. Aquí podemos leer como una pulsión misteriosa lleva a los chicos a desmembrar mariposas, grillos y lagartijas, a apaleaer perros y a torturar murciélagos y sapos: “en sus voces [...] se mezclan la inocencia y una ancestral perversidad. Como un viento que trae, de algún lugar oculto del hombre, la crueldad gratuita, el miedo, una rara sed de algo que escapa, apenas entrevisto” (Matute, 1995: 66).

En total oposición a esta actitud, encontramos el afecto de las poblaciones rurales ante vacas, ovejas y caballos, hasta llorar la pérdida o la muerte, ya que constituyen para



ellos compañeros de trabajo y hacen casi parte de la familia. Este sentimiento propio de los campesinos brota directamente de su relación con la tierra y es una faceta más de esta conexión, totalmente desconocida para los habitantes de la ciudad. Con estupor, Matute escribe en “Viviremos largamente”: “Las mujeres del campo no suelen decir nombres dulces más que a las vacas, cuando les traen terneros, a las yeguas, cuando les traen potrillos, y a los hijos, cuando mueren niños” (Matute, 1995: 49).

En “La riqueza” la autora relata la evolución de su punto de vista sobre las manifestaciones de este cariño: al principio dicho amor por los animales le resultaba incomprensible, incluso “desmesurado y un poco risible” (Matute, 1995: 71); posteriormente, asistiendo a algunos momentos de la vida cotidiana de Mansilla, entendió la sinceridad de este afecto y quedó fascinada al observar los gestos de los habitantes rurales, “llenos de una riqueza antigua y misteriosa” (Matute, 1995: 73), mientras recuperaban a sus vacas y terneros perdidos en el barro del pantano.

De la obra de Matute emergen personajes humanos que por su comportamiento o condición son asimilados a animales u objetos, y por lo tanto deshumanizados. De todas formas, las connotaciones procedentes del mundo natural no son necesariamente negativas, como aclararemos más adelante. También asistimos al proceso inverso, mediante el cual objetos, elementos naturales y animales son descritos en términos humanos. En este caso, la intención de la autora es otorgarles un rol activo en la narración y, en el caso de los animales, transmitir cierta empatía hacia ellos.

Respecto al primer tipo de procedimiento narrativo, se pueden enumerar tanto ejemplos de seres humanos dignificados por la asociación con animales como personas que por su falta de ética son deshumanizados y degradados por Matute a seres rapaces y feroces. En *El río* se utiliza este recursos sobre todo con matices positivos, como en “Los carboneros”. En dicho texto la narradora rememora la anécdota de un carbonero furtivo detenido por un guardia civil, mientras que su mujer y sus hijos pequeños le siguen “como animales que no abandonan a su dueño” (Matute, 1995: 150); esa escena le recuerda a la narradora la imagen de un lobo atado y sangrante, expuesto a la vista y a las represalias de los campesinos. Posteriormente, la esposa y los niños reaccionan a las pedradas y a los abucheos levantando con dignidad “sus ojos, fieros y lejanos, duros” (Matute, 1995: 151). Finalmente, se explicitan el malestar y la comprensión de la autora a través de una similitud potente: “Eran los mismos ojos quietos de cristal negro de los zorros, de los gatos

monteses, de los lobos, y de todas las criaturas que son perseguidas, atrapadas y muertas” (ibídem). Claramente, la mirada de la familia destapa su naturaleza de seres libres pero hambrientos, de individuos que han sido perseguidos y atrapados pero no demuestran crueldad, sino necesidad.

La asimilación a un animal produce un resultado opuesto en *Primera memoria*, donde doña Práxedes es deshumanizada a través de constantes alusiones a su apariencia despiadada: los nietos la apodan “la bestia”; sus manos son comparadas con zarpas ansiosas y su mirada tiene un afán indagador feroz, como hormigas o peces tentaculares, que llega a asustar y herir a Matia. También los otros personajes negativos de los textos matuteanos son presentados como depredadores brutales o bestias peligrosas o infidas (como serpientes). Así son los chicos que someten a los más débiles con su agresividad, como Borja de *Primera memoria*, Efrén de “Los chicos” (*Historias de la Artámila*) o “el Galgo” de “Algunos muchachos”. Los mismos rasgos físicos -en particular los dientes de carnívoro- son evocados en personajes adultos con esta personalidad insensible y egoísta, como el padre comerciante que aparece tanto en “El corderito pascual” como en “El amigo”.

En una situación intermedia se sitúa una figura singular, descrita en otro texto de *El río*, “Gran Animal”. El título se refiere a un pastor de Mansilla, que debe su apodo a su aspecto físico (esqueleto de caballo y ojos de águila) y a su incapacidad de relacionarse con cariño y cercanía a sus semejantes, incluso a sus familiares. Sin embargo, su naturaleza áspera y colérica se equilibra con una delicada afinidad con la naturaleza (típica de los pastores según Matute), que parece corresponderle hasta su muerte. En efecto, él fallece en la sierra poco antes de abandonar su finca por la creación del pantano y le encuentran tendido de bruces en la hierba con la boca abierta, como si estuviera pastando. Además, la correspondencia con esta dimensión se mantiene desde la tumba, ya que unas ovejas suelen pacer en el cementerio y casi comunicarse con él con sus balidos y golpes de pezuñas. La historia se cierra con una visión sugestiva y compleja, que parece revelar la esencia profunda del pastor o describir una metamorfosis inevitable y deseada:

Bajo el suelo, un corazón de tierra, derramado como una simiente, acaso tiemble, acaso duerma, con el sueño pasivo de los árboles, del musgo. Con la sabiduría y el misterio del agua escondida, que salta de pronto entre las rocas y se vierte, limpia y poderosa, a través de la tierra. (Matute, 1995: 35)

En estas líneas evocativas emergen ecos del final de “La niña fea” y “El negrito de los ojos azules”, donde las flores y las simientes aluden al renacimiento o a la continuación de la vida en otro estado (Báder 2011). Además, se explicita una conexión intensa con el entorno natural, la misma que poseen el protagonista del “El pastor niño” y el de “El niño que encontró un violín en el granero”. En concreto, la figura de Zum-Zum es un reflejo en la naturaleza por su voz hermosa, que nadie había oído y que “se doblaba como un junco, se tensaba como la cuerda de un arco, caía como una piedra, a veces; y otras parecía el ulular del viento por el borde de la montaña” (Matute, 2012: 35).

En cambio, los animales humanizados suelen despertar siempre cariño y preocupación en el lector a través de sus rasgos físicos, descritos en términos visivos o auditivos. La única excepción es constituida por los pájaros (especialmente por grajos, cuervos y mirlos), que suelen manifestar una humanización molesta y perturbadora (porque funesta) con sus “gritos” en recurrentes ocasiones (*El río, Historias de la Artámila y Los niños tontos*). Una impresión muy distinta causa la humanización de los ovinos en “Los acontecimientos” (*El río*), donde los lamentos de los corderos conducidos al matadero son “balidos de muerte, como gritos humanos” (Matute, 1995: 62), como si ellos presentiesen su fin.

En el cuento “Fausto”, el gatito homónimo demuestra su debilidad y humanidad en un ruido enfermizo que suele emitir, parecido a tos, tanto que es comparado con un hombre tísico; hasta en su muerte “tosió por última vez. Y esta, sí, que parecía un hombre” (Matute, 2012: 172). En este caso la asociación entre animal y ser humano es justificada por la actitud de la niña protagonista, que se identifica en el pequeño gato y en su vulnerabilidad ante el mundo, ya que ambos son huérfanos, solitarios y humillados por los más fuertes o poderosos: “había sido arrojado a un mundo más fuerte que él. ¿Qué culpa tenía de haber nacido demasiado débil? ¿Qué culpa tenía de haber nacido?” (Matute, 2012: 163). Dicha identificación se rompe cuando la pequeña se desprende de su visión del mundo típicamente infantil, soñadora e imaginativa; en ese momento, ella empieza a compartir la lógica materialista de los adultos y Fausto, que antes le parecía especial y precioso por sus ojos que brillaban como estrella, ya no tiene valor porque “no sirve para nada”. En este sentido, la muerte del gato por manos de la niña es metáfora de la muerte de su infancia, imagen a la que contribuye ciertamente la humanización del animal.

Los términos visivos prevalecen en las otras descripciones humanizadas: el perro Fly (“El regreso de *Fly*”, *A la mitad del camino*) se asoma a la ventana mirando afuera con “ojos tristes de hombre” (Matute, 1961: 68); el perro callejero Moro (“*Moro*”, *El río*) es recordado por su “brillo imborrable en sus ojos de muchacho inocente” (Matute, 1995: 28); los terneros perdidos en la orilla del pantano en “La riqueza” (*El río*) miran “asustados con ojos de niño” (Matute, 1995: 73). La referencia a los ojos es seguramente relevante, en cuanto la descripción de esta característica es fundamental en la obra de Matute, convirtiéndose en el rasgo principal o más revelador en la presentación de los personajes humanos (Díaz 1971); de esta manera, se contribuye más a un retrato psicológico o moral que meramente físico (Quirk 2002).

Los ojos se convierten en medios de comunicación en muchas de sus historias, como subraya Quirk (2002) con respecto a *Historias de la Artámila*, donde emergen con frecuencia personajes que no se expresan verbalmente y por lo tanto se manifiestan en su personalidad y pensamientos a través de la mirada. Por lo tanto, podríamos aplicar esta tesis a los animales representados en las páginas matuteanas, que por su naturaleza no pueden recurrir al lenguaje verbal. Seguramente, se da una comunicación profunda a través de miradas recíprocas en “El perro perdido” (*Historias de la Artámila*), cuento centrado en la especial relación entre un niño enfermo (Damián) y un perro misterioso y sin dueño; este intercambio constante parece tener un poder mágico, que transfiere supuestamente la enfermedad mortal de Damián al perro, con un efecto salvífico para el niño. El animal se sacrifica para el chico, cubriendo las mismas funciones de un “niño divino” (El Saffar, 1981); la humanización del perro se da no sólo mediante el desempeño de este rol, sino también en algunas referencias físicas, como su “cara” (Matute, 2012: 454).

Finalmente, otro ejemplo destacado de *divine child* del reino animal es Caballito loco, protagonista del relato infantil homónimo; sacrificando su vida, él salva a su amigo Carbonerillo, un chico huérfano y maltratado que se convierte en bandido por venganza. Su humanización es patente: en su aspecto, dado que comparte con algunos niños matuteanos una marca que le predestina a la exclusión (se ve la luna en sus ojos), y también en su muerte, cuando “el aire se llenó de la flor rosada del escalambrujo” (Matute, 2010: 60), la misma flor asociada a los rituales funerarios rurales en *El río*. Caballito no es enterrado en el “cementerio de los caballos” (otro lugar descrito en *El río* en el texto homónimo) sino encuentra la paz en una cumbre “donde la hierba nunca se marchita”

(Matute, 2010: 61), conducido por la hermosa figura del Pastor, fácilmente reconducible a la imagen divina (Salmo 23).

### 8.1. EL PERRO

Como podemos deducir de los ejemplos anteriormente presentados, el perro es el más fiel acompañante de los niños matuteanos. Sabemos que en algunas ocasiones el mismo rol es desempeñado por un caballo, como ocurre en “Caminos” (*Historias de la Artámila*) o *Caballito loco*, o por ambos como en “El niño que encontró un violín en un granero”). A esta asociación positiva corresponde el afecto auténtico por los caballos manifestado por la autora, sus hermanos y los chicos de Mansilla de la Sierra, como ella relata en “El cementerio de los caballos” (*El río*): como el pequeño Barrito en “Caminos”, “Los muchachos del pueblo querían entrañablemente a los caballos y se enorgullecían de ellos” (Matute, 1995: 143); además, sufrían por sus muertes hasta llorar.

Una actitud parecida se despierta antes los perros, aunque tanto en la ficción como en los textos autobiográficos no son siempre amados sino apedreados (“*Moro*”) o incluso asesinados (“La ronda”, *El tiempo*) por niños. Sin embargo, en general son animales que cumplen el papel de amigo; de hecho, esta palabra es la más pronunciada por los niños ante ellos, sean personajes ficticios como Damián en “El perro perdido” o el hijo de la escritora en el caso de “*Moro*” y de “El regreso de *Fly*”; además, en los tres casos asistimos a la humanización del animal en su descripción, especialmente respecto a sus ojos. Se trata de un detalle importante, como demuestra la asociación ser humano-perro-naturaleza que la autora remarca en uno de sus artículos literarios, “Otra nostalgia” (*A la mitad del camino*):

Y creo que la tristeza es necesaria a los hombres, incluso a los niños. También, a veces, están tristes los animales [...]. He visto toda la tristeza de la tierra en los ojos de un perro: ¿quién no ha contemplado alguna vez la tristeza de la llanura o del mar, o de una lejana hilera de chopos en la tarde? (Matute, 1961: 33)

Además, en los relatos de Matute los perros realizan a menudo la función de ayudante en sentido propiano, favoreciendo el cumplimiento de su misión o de su destino y defendiéndoles de los antagonistas, humanos y animales (los pájaros entre otros). Dentro de este rol ellos pueden encarnar el arquetipo del “niño divino”, humanizándose y sacrificándose, como en “El perro perdido”. En dicho cuento el perro se convierte también

en un intercesor entre el mundo terrenal y el ultraterrenal, simbolizado por el interior del bosque de donde él procede (Calafell 2008); sin embargo, sus virtudes mágicas no son comprendidas por la mayoría de las personas, sino que sólo un niño enfermo y solo como él puede reconocerlas y comunicarse con él, entendiendo sus aullidos y sus miradas. Incluso el traslado de la enfermedad es representado por una imagen canina, que concretiza lo abstracto: “notaba cómo la tristeza huía calle abajo, como un animal sarnoso” (Matute, 2012: 456)

La existencia de un vínculo especial pero incomprendido entre un niño y un perro es presentada también en “Bernardino” (*Historias de la Artámila*): los adultos no entienden el valor de Chu por no ser de raza, mientras que los coetáneos de Bernardino menosprecian al chico por ser “mimado” y totalmente inexpresivo (se le compara con un pez). Dicha amistad llevará a Bernardino a aceptar los golpes de los compañeros a cambio de la liberación de Chu, aunque el sufrimiento parece transferirse al perro, que gime con dolor a cada latigazo recibido por el impasible niño. A pesar de que es Bernardino el que se sacrifica (aunque no mortalmente), también en este caso podríamos hablar de una representación canina del *divine child*, porque asistimos al sufrimiento emocional del perro y su figura permite la “rehumanización” del niño. En efecto, Bernardino pasa de su inicial actitud fría y aparentemente sin emociones a llorar sin reparo abrazando a su perro al final del cuento.

Este animal entra en contacto con la esfera de la muerte y del dolor en otras obras matuteanas, como en *Los niños tontos*. En “El negrito de los ojos azules”, “El niño que encontró un violín en el granero”, “El escaparate de la pastelería” y “La sed y el niño” el perro no sólo se convierte en compañero de los protagonistas y empatiza con su sufrimiento sino que intenta ayudarles, presagiando su triste final. En algunos casos se identifica incluso con el mítico Cerbero, ayudándoles en su tránsito del mundo de los vivos al de los muertos. En particular, en “El negrito de los ojos azules” el animal entierra el cadáver del pequeño protagonista, protegiéndolo del agua y de los insectos, mientras que en “El niño que encontró un violín en el granero” el animal se hace cargo del muñeco en el que se ha transformado Zum-Zum, alejándolo de la indiferencia de los hermanos y de la música dañina del violín. En ambos casos asistimos a la humanización del animal: en el primer texto él llora por el fallecimiento del niño y en el segundo habla, presentiendo el fatal desenlace por su sabiduría.

## 8.2. EL GATO

A diferencia del perro, el gato es tratado de forma distinta según la obra. En *Los niños tontos* es un animal envidioso, cambiante y agresivo, que saca los ojos al protagonista de “El negrito de los ojos azules”; en cambio, en “Cuaderno para cuentas” y “Fausto” este animal se convierte en el único amigo y fuente de afecto para las pequeñas protagonistas, hasta la muerte violenta del felino. En “Fausto” el gato adquiere un peso especial en la narración porque se convierte en una alegoría de la infancia vivida y renegada por la niña que lo acoge. En un principio, la mirada cariñosa e imaginativa de la pequeña reconoce que “no era un animal vulgar” (Matute, 2012: 163) y le convierte en un ser especial y bello por sus ojos llenos de luz, pero la fría realidad de los hechos le despoja de todo valor, condenándole a su fin por falta de “utilidad”, ya que no sabe cazar ratones, sino juega con ellos. La identificación ser humano-animal se extiende al abuelo: desvalido como Fausto, es condenado a perder su capacidad de trabajo por la vejez y también sufre las intimidaciones y vejaciones de los demás; su trágica fin es adelantada por las palabras escalofriantes de la nieta, que al final del relato ya no es una niña: “-Abuelo, apuesto algo a que te vas a morir muy pronto...” (Matute, 2012: 173).

El personaje de Fausto comparte varios rasgos con otros animales matuteanos: como Chu (“Bernardino”) y Moro (“*Moro*”), es amado sólo por un niño, mientras que los adultos no le atribuyen algún valor por no ser de raza ni realizar algún trabajo (cazar ratones, cuidar el ganado, vigilar la casa, etc.); como el perro de “El perro perdido”, parece feo y triste por su aspecto débil y enfermo y sólo un chico que comparte su soledad logra comprenderle y quererle como amigo. Fausto se parece también a Perico, el gato de Dingo (*Fiesta al Noroeste*), ya que ambos se identifican con su amo; en efecto, Perico comparte los sentimientos de Dingo, explicitándolos al lector. Además, los dos tienen el pelo rojo, color asociado por Matute con el fuego y el calor del cariño, siempre buscado por sus personajes solitarios (Ramond 1994). En su artículo “Jugar con el fuego” (1994), Ramond desarrolla un profundo estudio sobre el significado simbólico del fuego en la obra de la autora, concentrándose en particular en los relatos de *El tiempo* (como “Fausto”); en todo texto encontramos un elemento asociable con sus propiedades cromáticas o térmicas (pelo, sangre, vino, luz de una lámpara, etc.) y por lo tanto a la esfera de los afectos y de la

pasión, las únicas realidades anheladas y buscadas por los personajes matuteanos, a pesar de que la vida se las niegue.

### 8.3. LOS PÁJAROS

Como ya hemos destacado, la especial relación que se crea entre los niños y la naturaleza conlleva una forma original de identificación individuo-medioambiente que Matute expresa a menudo con la “animalización” de sus pequeños protagonistas. De todas formas, este procedimiento tiene connotaciones casi siempre positivas si se trata de personajes infantiles, siempre y cuando estos no posean actitudes típicas de los adultos (como ocurre a Borja, Efrén o al Galgo). En particular, es frecuente la asociación niño-pájaro: ocurre con frecuencia en *El río* (“La triste vida de Paquito”, “La barca de Valentín” y “Efrén y Marcial”) y también en *Historias de la Artámila* (“Don Payasito”, “El río”, “Caminos”, “Los pájaros” y “Los alambradores”). El retrato de Barrito, un chico pobre y hambriento abandonado por sus padres, lo ejemplifica con claridad: “El pobre Barrito [...] miraba hacia lo alto con su mirada negra<sup>71</sup> y redonda de pájaro” (Matute, 2012: 369). En cambio, Caramelo, el delgado nieto del alambrador de “Los alambradores” comparte con las aves una “espalda de huesecillos como alones” (Matute, 2012: 356).

Una explicación de esta relación semántica se encuentra en las palabras de Luciano, el chico que se comunica y se acerca con facilidad a los volátiles en “Los pájaros”: “Todos somos pájaros. Unos malos pájaros, ¿sabes? No podemos ser otra cosa...Los pájaros vuelven, también, con los fríos. Pero no son nunca los mismos” (Matute, 2012: 429). Quizás su pensamiento se puede comprender mejor considerando el final del relato, donde descubrimos que Luciano ha muerto; en el invierno siguiente aparece un espantapájaros vestido con su ropa ( y con el “pelo” rubio como él, porque hecho de estopa), que atrae a los pájaros igual que él. Con el frío, Luciano ha vuelto, pero con otro aspecto, lo que nos recuerda el curioso caso de metamorfosis de Zum-Zum (“El niño que encontró un violín en el granero”).

Las mismas reflexiones se pueden interpretar a la luz de otro texto de Matute, un artículo de *El río* titulado “La desbandada”: “Huye también la vida como una desbandada, como un súbito batir de alas hacia arriba” (Matute, 1995: 162). Aquí la migración sin retorno de algunas aves -parecida a una huida- es asimilada a la fugacidad la vida a través

---

<sup>71</sup> Otro procedimiento frecuente relacionado con la identificación niño-naturaleza es la similitud ojos negros-endrinas, presente en varios cuentos, como el ya citado “Caminos” y “La niña fea” (*Los niños tontos*).



de una extensa y poética alegoría que se extiende a todo el texto y termina con un mensaje pesimista sobre la imprevisibilidad e inevitabilidad del fin de este viaje. Las últimas palabras nos recuerdan los fallecimientos precoces tan presentes en la literatura matuteana: “La huida definitiva se sabrá irremediabilmente. [...] Y no cuentan entonces la juventud ni la esperanza” (Matute, 1995: 162). Los volátiles se encuentran también en otras imágenes de fuga; pueden ser negativas como en “Las orillas de la noche” (*A la mitad del camino*): “todas las palabras y las sonrientes mentiras han huido igual que pájaros hacia un sueño poblado de altas ramas donde al fin esconderse” (Matute, 1961: 122). O pueden ser positivas, como esta analogía formulada en una conferencia por la autora: “Y de pronto, la soledad cambió su figura, se convirtió en otra cosa. Creció como la sombra de un pájaro crece en la pared, emprende el vuelo y se convierte en algo fascinante” (Matute, 1982: 17).

Volviendo a los casos de “animalización” o deshumanización, los ejemplos de adultos comparados con volátiles suelen expresar conductas negativas de los individuos así descritos. Por ejemplo, en *Fiesta al Noroeste* las personas interesadas en la herencia del padre del protagonista destacan como “gentes negras que andaban como volando en círculo sobre su herencia: con vuelo herrabundo, torvo, de ave rapaz” (Matute, 1978: 89-90). Paralelamente, en “El tiempo resurgido, el tiempo nuevo” (*El río*) los habitantes que van recuperando materiales del pueblo inundado y emergido provisionalmente son comparados con buitres que devoran a una carroña (Matute, 1995: 22). También en “El incendio” (*Historias de la Artámila*) aparece una mujer que “gritaba como un cuervo espantoso. Graznaba como un cuervo, como un grajo” (Matute, 2012: 327). Se trata de la titiritera de la que se enamora el joven y enfermo protagonista; ella reacciona así delante del incendio de los carros de sus familiares y compañeros, demostrando su pérdida de racionalidad y humanidad en el caos.

En general, los pájaros suelen tener connotaciones negativas cuando aparecen como personajes en las páginas de nuestra escritora, a veces incluso humanizados y dotados de palabra. En general, sus aleteos y sus chillidos son presagios fúnebres, que previenen o acompañan acontecimientos luctuosos, como ocurre en la recopilación *Los niños tontos* (“El año que no llegó”, “El niño que encontró un violín en el granero”, “El niño del cazador” y “La sed y el niño”) y en *Historias de la Artámila* (“El incendio” y “El ausente”). También en *El río* encontramos aves, que asumen el mismo papel negativo; en concreto, en “El cementerio de los caballos” la autora destaca su presencia cerca de los

huesos de los animales, precisando su disgusto: “abundaba, por aquella parte, el vuelo negro de los pájaros que no amábamos” (Matute, 1995: 143). En “El tiempo resurgido, el tiempo nuevo” aparecen “irritantes, ignorantes los estúpidos pájaros” (Matute, 1995: 23), que siguen cantando indiferentes o insensibles sobre el viejo pueblo “muerto”, emergido temporáneamente de las aguas del pantano por la sequía.

En *El río* las aves son retratadas también de forma “humanizada”, como en “Los morales”, donde se describen los hurtos de fruta que realizaban de pequeños la narradora y sus hermanos. Aquí aparece también su odio hacia estos animales: “Íbamos de rama en rama, [...] luchando contra la algarabía irritada de los tordos, nuestros enemigos naturales. [...] Recuerdo a los mirlos de ébano, con el pico amarillo como la cólera, gritando ante nuestra interrupción” (Matute, 1995: 166). Mientras que la mayoría de volátiles pertenecen a especies agresivas, los gorriones parecen inermes y por eso son encerrados, aunque sea para cuidarlos (“Las jaulas”, en *El río*) o maltratados (“Algunos muchachos”, en *Algunos muchachos*).

Volviendo a los volátiles y su simbología, el gallo es un ave asociado con acontecimientos negativos, en particular con la traición, por alusión evangélica; con este fin aparece este animal en la conclusión de *Primera memoria* y también en “Algunos muchachos”. En particular, la visión de “gallos blancos” (Matute, 2012: 550) en el cielo es presagio de la vuelta del temible Galgo; además, dicho personaje y su hermano Andrés son también comparados con dos gallos blancos (Matute, 2012: 578) antes de su traición a Juan, ya que el primero le robará las joyas y le matará y el segundo huirá despavorido antes del asesinato. Este símbolo religioso es explicitado en un texto de *A la mitad del camino*, “El reino”, donde se describen las sensaciones de la autora al ver los puestos de la feria de Santa Lucía llenos de estatuillas para el belén: “Los gallos alineados, orgullosos, las rojas crestas, denuncian la traición, gritan la cobardía, la falsedad de la tierra. Entonces se agolpan, en algún lugar donde, aun sin saberlo, flotaba la tristeza, todas nuestras cobardías y traiciones” (Matute, 1961: 92). En este contexto se puede interpretar como un acto de traición el renegar de la infancia, acto realizado al crecer: “Nos sabemos, de pronto, una oveja perdida en este bosque desgajado, aun oliendo a la tierra verdadera, desterrando ya del paraíso” (Matute, 1961: 92-93). Aquí también percibimos ecos bíblicos (como en el título), que contribuyen a evocar una vez más el Edén de la niñez de la autora, con cierta melancolía.

#### 8.4. EL LOBO

Gatos monteses y lobos son fieras que en la realidad rural son temidos por sus ataque al ganado y quienes les atrapan son premiados por la población, como aprendemos en *El río* (“El odio” y “Los carboneros”). También los niños tienen miedo a los lobos, pero de una forma misteriosa e instintiva, aunque vivan en las ciudades y no hayan tenido experiencias directas con estos animales (“El odio” y “La selva”). Esta cognición se modifica en el tiempo, como se explica en “La selva”: “A todos los muchachos, aunque jamás le viéramos, nos aterró la palabra «lobo». Y martirizamos sapos. El lobo era el miedo, el sapo la crueldad gratuita, la revancha injustificada” (Matute, 1995: 197); sin embargo, con el avanzar de la edad han entendido que el lobo “sólo ataca hambriento; y dicen que el sapo es una criatura bienhechora y sabia” (Matute, 1995: 199). En conclusión, el afán agresivo de los niños sólo obedece a un impulso irracional: “No sé cómo se mezclaban en nosotros el lobo y el sapo; pero algo había que aniquilar, algo había que perseguir o matar” (Matute, 1995: 198).

Este pensamiento podría explicar el significado que asume el lobo en las obras de ficción de la autora; en particular, encontramos situaciones en las que un ser humano es asimilado a este animal por su condición de hambriento y perseguido, revelada por la mirada que ellos comparten. Por lo tanto, a través de la similitud se vehícula un mensaje de crítica social (Wythe 1966; Flores-Jenkins 1975), como leemos en *Los hijos muertos* respecto a la sierva explotada de la familia Corvo, Tanaya: “los ojos de la Tanaya eran como los ojos del lobo. Miraba así, como el lobo, cuando oía toser a Mariano, cuando venía cargada de leña, cuando volvía de echar las cuentas a la casa grande” (Matute, 1960: 245).

En otro momento de la novela aparecen otros paralelismos entre persona y lobo, que involucran a Daniel Corvo, Mónica Corvo y Miguel Fernández. Daniel es asimilado al animal por sus ojos y por su condición solitaria y hambrienta, mientras que Mónica reconoce su propio parecido psicológico con un lobo. En cambio, la asociación entre Miguel y la fiera se presenta con la muerte del animal cazado, que prelude al asesinato de un preso fugitivo de la cárcel: Daniel Corvo lleva el cuerpo del lobo al Ayuntamiento para obtener una recompensa, como los guardias devuelven a la cárcel el cadáver de Miguel Fernández tras haberle disparado. En *Fiesta al Noroeste* reaparece el mismo simbolismo,

en Pablo Zácara (hermanastro rebelde de Juan Medinao), que posee también rasgos lobunos, como los dientes.

Según Savariego, gracias a dicha referencia común se deduce que los cuatro comparten una naturaleza solitaria y voluntad de desafiar el orden social: “Irónicamente, es deshumanizándose, o sea, adoptando semejanzas con los lobos, que estos personajes se sienten más humanos, porque buscan en la naturaleza un orden mejor” (Savariego, 1984: 62). Las conclusiones de la hispanista concuerdan con las de Spires, que defiende que los personajes dotados de rasgos lobunos son “rebeldes, solitarios, irreductibles, y mueren sin claudicar” (Spires, 1973:18). Esta hipótesis se confirma en el ya citado “Los carboneros” (*El río*), donde se asocia la captura de un carbonero furtivo y de su familia a la caza de un lobo, con matices que sugieren una actitud de comprensión y respeto de la narradora hacia las personas que roban por hambre. Al principio se presenta a este “gremio” como individuos que viven en el bosque, voluntariamente aislados y solitarios, pero especificando que “nosotros temíamos y admirábamos a los carboneros” (Matute, 1995: 149), lo que demuestra una identificación entre ellos y los lobos, asociación que les dignifica más que deshumanizarles en sentido estricto.

## 8.5. LOS INSECTOS

Como ya hemos adelantado respecto al personaje de Doña Práxedes, los insectos son utilizados por Matute en similitudes y metáforas para expresar sensaciones desagradables. En “Las jaulas” (*El río*) la escritora confiesa su propio malestar ante estos insectos: “Las hormigas me estremecían. Las odié siempre, las odio aun” (Matute, 1995: 179). Quizá la percepción personal refuerza la interpretación antropológica del mundo subterráneo (Báder 2011). Tomando como referencia el árbol como *axis mundi*, se delinearían tres niveles del mundo (cielo, tierra e infierno) correspondientes a sus tres partes (ramas, tronco y raíces); por lo tanto, los animales que se ocultan la tierra (hormigas, gusanos, serpientes, etc.) asumirían las connotaciones negativas de dicha dimensión. Esta hipótesis es confirmada por las asociaciones entre individuos y culebras (Efrén, el Galgo) o gusanos (“El niño que no sabía jugar” de *Los niños tontos*, Manuel Enríquez en “Pecado de omisión” de *Historias de la Artámila* o Víctor Silvano en “La ronda” de *El tiempo*), que siempre remiten a un carácter oscuro, violento o desagradable del personaje.

También la asimilación entre hombre e insecto asume el aspecto de una deshumanización negativa; en el caso del cuento “El Mundelo” (*Historias de la Artámila*), los ojos del solitario protagonista son comparados con “dos insectos charolados y siniestros” (Matute, 2012: 396) por su color, brillo y mirada fija. La asociación se repite en varios momentos, pero desaparece en el final, cuando el Mundelo rompe con su aislamiento voluntario y sufre ante el rechazo de sus vecinos llorando “como un niño pequeño” (Matute, 2012: 399), lo que le “rehumaniza”.

La impresión desagradable provocada por los insectos es evocada de manera frecuente, por ejemplo en *Los niños tontos*, donde las hormigas forman parte del escenario natural mágico en el que se mueven los protagonistas, pero sin ayudarles: en “La niña fea” son “malignas” (Matutes, 2012: 25); en “El negrito de los ojos azules” son “feroces” (Matute, 2012: 29). Sin embargo, es en *Primera memoria* donde las referencias se multiplican; por ejemplo, la imagen de una colonia de insectos invadiendo la pared (Matute, 1997: 11) escenifica los temores subconscientes de Matia en su primera noche pasada en casa de la abuela (Flores-Jenkins 1975). Se trata de un caso de concretización de un concepto abstracto, otro de los procedimientos típicos de la escritura de Matute (Valis 1982), que le permite lograr “la materialización mental del sentimiento abstracto o encrucijada en la que se halla el personaje y sirve para sintetizar de forma visual su estado de ánimo” (Steen, 2007: 26). Este fragmento de “Mentiras” (*El río*) ejemplifica bien el mismo concepto: “Mentiras que empiezan por la piedad pero que terminan por destruirnos. Poco a poco, como una invasión de hormigas blancas y silenciosas, dejándonos sólo la corteza igual que árboles vanos” (Matute, 1995: 189). Finalmente, en *Fiesta al Noroeste* aparece una metáfora que une la desazón por estos insectos con la crítica del fariseísmo: la madre del pequeño Juan Medinao “era las hormigas del rosario, en ruta de negocios hacia el alma” (Matute, 1978: 98).

## CAPÍTULO 4

### DENTRO DE *EL RÍO*

#### 1. LAS PUBLICACIONES EN PRENSA DE ANA MARÍA MATUTE

Como hemos comentado anteriormente, en España se publicaron dos recopilaciones de las columnas periodísticas de Ana María Matute: *A la mitad del camino* en 1961 y *El río* en 1963. En efecto, nuestra autora colaboró en diversas ocasiones, con mayor o menor continuidad, con varias revistas, sobre todo en los momentos de mayor dificultad económica (durante el matrimonio y luego el divorcio de su primer marido Ramón Eugenio de Goicoechea). Noticias detalladas sobre el “periodismo literario” de Matute (Ayuso 2006) y su contexto proceden de la labor investigadora de Antonio Ayuso, que ha dedicado una tesina (2006) y posteriormente un artículo (2008).

Sabemos que la escritora empezó a publicar en la revista *Destino* en 1947, cuando el director de la editorial homónima, Ignacio Agustí, le sugirió un debut menor ante el gran público mediante algunos cuentos, para luego publicar las novelas que ya le había entregado (Gazarian Gautier 1997); así apareció en prensa “El chico de al lado”, relato que posteriormente fue incluido en la colección *El tiempo*. Dicho volumen no es el único caso de recopilación de breves textos matuteanos procedentes de revistas o periódicos; de la misma forma, vieron la luz *Los cuentos vagabundos* (1955) *Historia de la Artámila* (1961) y *El arrepentido* (1961), además de los ya citados *A la mitad del camino* y *El río*. También dos microrrelatos de *Los niños tontos* (“El negrito de los ojos azules” y “El niño que encontró un violín en el granero”) se habían estrenado en una revista (*Índice de las artes y de las letras*, 30/5/1953).

La trayectoria de estas colaboraciones sigue de forma muy prolífica en los años cincuenta y sesenta, hasta hacerse mucho más esporádica entra finales del siglo XX y el principio del XXI, cuando la autora participa con sus columnas sólo en ocasión de acontecimientos especialmente significativos para ella, sean acontecimientos literarios como el aniversario de Andersen (*Babelia*, 5/9/1992) o su ingreso en la RAE (*El País*, 19/1/1998) o el fallecimiento de amigos escritores o editores, como Carmen Martín Gaité

(*La Razón*, 24/7/2000), Camilo José Cela (*ABC*, 18/1/2002) y José Manuel Lara (*La Razón*, 13/5/2003).

Volviendo al principio de estas intervenciones en prensa, estas se dieron en el semanario cultural *Destino*, desde 1947 hasta 1956. La política editorial de la revista suponía generalmente la colocación de un cuento en la última página y la presencia de ilustraciones de acompañamiento, lo que consistía una tradición de preguerra (Ayuso 2008). En los mismos años Matute publicó relatos y artículos también en otras revistas (como *Revista*, *Correo literario*, *La hora*, *El español*), aunque de forma mucho más puntual, y siempre acompañados por ilustraciones.

Sin embargo, es en el período 1957-1959 en el que se da la presencia en prensa más sistemática y regular de la autora; en esta época ella colaboró asiduamente con *Garbo*, ilustrado destinado a un público femenino. Esos años coincidieron con su época de mayores dificultades económicas y de problemas con la censura: “Estuve pasándolo muy mal, así que lo hacía porque [...] no tenía dinero. La revista *Garbo* me dio la oportunidad de publicar un cuento cada semana. Esto era para mí un ingreso importante [...]” (Ayuso, 2008: 116). En este medio, los dibujos que acompañaban los relatos asumían la misma importancia que el texto y se le dedicaba un espacio extenso, con la intención de atraer al lector también con las imágenes y no sólo con la literatura de autor. En el semanario aparecieron muchas de las historias que compondrían más adelante sus libros de recopilaciones, en particular *El arrepentido* e *Historias de la Artámila*.

En este último caso vemos cómo los textos, a pesar de constituir narraciones autónomas, comparten un importante nexo: la presencia de un protagonista colectivo común (los habitantes de la montaña riojana), de una narradora (identificable con la propia Matute) y de un punto de vista. Se trata de la mirada de una niña que no es originaria de la aldea descrita (y es nieta de un terrateniente de la zona) pero asiste a los acontecimientos relatados como espectadora o personaje secundario (“La chusma”, “El gran vacío”, “Bernardino”, “Los alambradores”, etc.) e interviene poco en la acción; en muchos otros cuentos (“La felicidad”, “La ausencia”, “El Mundelo”, “La rama seca”, etc.), encontramos un/a narrador/a heterodiegético/a<sup>72</sup> que relata en tercera persona lo ocurrido, pero siempre renunciando a ser omnisciente, como si se tratara de un personaje más o un espectador/a.

---

<sup>72</sup> La terminología adoptada en este análisis procede de la teoría literaria de Genette (1998).

En 1959 la escritora se dedicó a escribir con cierta regularidad artículos para el periódico falangista (pero con cierto afán literario) *Solidaridad Nacional*, muchos de los cuales entrarán en el volumen *A la mitad del camino*; con su victoria en el premio Nadal y su correspondiente bonificación económica Matute dejará de colaborar con esta publicación. Estas columnas se pueden definir como textos periodísticos; de hecho, *A la mitad del camino* es considerado el volumen más periodístico de nuestra autora (Ayuso 2008). En efecto, por su contenido y forma estas se ajustan a la definición de artículo literario introducida por la académica María del Pilar Palomo: “una reflexión en primera persona sobre un tema, sin ningún elemento inherente a la narrativa, pero con tan marcado tono connotativo que convierte acaso lo informativo inicial en [...] literario en la línea declarada de un Larra o un Umbral” (Palomo, 2002: 273). Como profundizaremos más adelante, se trata de textos que no se centran en informar sobre un hecho exterior, sino que comentan unas circunstancias de la propia autora desde un punto de vista personal o el impacto emotivo provocado en ella por un acontecimiento externo.

En concreto, encontramos unas reflexiones íntimas y experiencias personales de la escritora relacionadas con temas escogidos con libertad, distantes de la actualidad y tan diversos como los deseos infantiles y las cartas a los Reyes (“Cartas a los Reyes”), las emociones suscitadas por la lectura de los cuentos de Andersen (“Diciembre y Andersen”) o su peculiar concepción del tiempo (“Los relojes”). Por lo tanto, se reseña en estos artículos el dominio de la función comunicativa de tipo poético, debido al papel tan destacado que ejercen el elemento connotativo y el uso de un lenguaje siempre cuidado y evocativo (Ayuso 2008).

En 1960 Ana María Matute volvió a colaborar con *Destino* hasta 1965 (año en que empiezan sus estancias académicas al extranjero); sus aportaciones al semanario en este período de tiempo se caracterizaban por su asiduidad y exclusividad al medio, con especial frecuencia en 1960, 1962 y 1963. Su regreso a la revista estaba vinculada a la victoria del premio Nadal; en efecto, este galardón fue creado por los directores del semanario y se fue consolidando la praxis de incluir en nómina de la revista los ganadores del premio. De esta manera, gracias a *Destino* se han podido promocionar autores de la generación del medio siglo como Carlos Barral, Juan, Luis y José Agustín Goytisolo y Juan Marsé, igual que escritores de la generación precedente, como Carmen Laforet, Camilo José Cela, Miguel Delibes y José María Gironella. Esta actitud editorial, ya presente a principio de posguerra



(con Ignacio Agustí, descubridor de Matute, y José Vergés), se intensificó en los años sesenta bajo la guía del solo Vergés, que en busca de un público de clase media y burgués acercó la publicación, ya comprometida con la promoción de la nueva literatura española, a posiciones políticas tibiamente liberales pero a la vez intentando evitar el conflicto directo con el régimen y su censura (Geli y Huertas 1991).

En *Destino* Matute publicó tanto breves relatos como artículos literarios. En efecto, en esos años cuidó una columna llamada “A la mitad del camino”, que daría lugar a la recopilación de textos homónima, junto a varias aportaciones literarias para *Solidaridad Nacional*. De sus colaboraciones nacería también más adelante el volumen *El río*, que curiosamente incluye diez escritos publicados anteriormente en el libro *A la mitad del camino*, en algunos casos con el título cambiado. Esta selección se debe a la voluntad de la autora misma, que pensaba no volver a editar la recopilación de 1961 (Ayuso 2008) y estaba convencida de su nexo temático con las demás piezas incluidas en *El río*. En efecto, todos sus textos se centran en sus vivencias infantiles en Mansilla de la Sierra, pueblo riojano donde Ana María Matute pasaba las vacaciones de verano de su niñez.

Se trata de escritos de naturaleza autobiográfica y narrativa y de ambientación rural; este espacio se convierte a menudo en protagonista además de ser escenario. Más que de artículos literarios, deberíamos hablar de relatos, ya que en ellos la escritora cuenta recuerdos personales de su infancia y también de sus padres, además de narrar las vidas de los aldeanos. Se hace especial referencia a determinadas anécdotas respecto a un personaje (“La barca de Valentín”, “El pastor niño”), de una profesión (“Los hornos”) o de una costumbre del pueblo (“Los acontecimientos”), descritos con “detalle costumbrista pero siempre desde su posición de adulta que se remonta a su niñez” (Ayuso, 2008: 130). Por la voluntad de dedicar ciertas piezas a la historia de un personaje concreto (como ocurre en “La pequeña vida de Paquito” o en “Gran Animal”), encontramos narraciones que se asemejan a cuentos; por otro lado, es cierto que algunos de estos textos asumen características tanto del relato como del artículo periodístico. En efecto, columnas como “El tiempo resurgido, el tiempo nuevo”, “La desbandada” o “Las ortigas” mezclan episodios autobiográficos con reflexiones íntimas sobre hechos externos que causan cierto impacto emocional a la Matute adulta.

En resumen, las entregas de Matute a *Destino* para la columna “A la mitad del camino” pertenecen a una tipología variada. En primer lugar, deberíamos distinguir entre

artículos literarios y narraciones breves, que se asimilan al género del cuento. Siguiendo el criterio aportado por Antonio Ayuso (2015), es posible clasificar los artículos literarios de la autora en tres categorías: artículos metaliterarios, artículos literarios de tema libre y artículos autobiográficos. Al primer grupo pertenecen los escritos que abarcan cuestiones relacionadas con la literatura, como “Libros para mujeres” (*Destino*, 18/2/1961); en el segundo, encontramos textos sobre diferentes temáticas, escogidas libremente por la escritora, sin referencias a acontecimientos de la actualidad, como “Sobre el niño, estos días” (*Destino*, 22/10/1960) o “Las orillas de la noche” (*Destino*, 23/4/1960); en el tercer grupo emerge la voluntad de compartir con el lector los pensamientos y emociones surgidos en Matute a la hora de volver al pueblo de mayor, como “La ruta de los álamos” (*Destino*, 12/3/1960). En segundo lugar, hay piezas que poseen una estructura más propia de la narrativa breve y tienen Mansilla de la Sierra como escenario, y que a su vez se dividen en dos tipos distintos (Ayuso 2015). Por un lado, encontramos las narraciones autobiográficas propias, en las que la autora es a la vez protagonista, como “Los morales” (*Destino*, 15/9/1962); por el otro, las narraciones autobiográficas ajenas, donde los recuerdos personales de la escritora son el punto de partida para relatar la vida de algunos aldeanos en concreto, como “Rafael” (*Destino*, 4/5/1963).

Finalmente, la escritora publicó en esta revista cuentos propiamente dichos, de breve extensión y siempre acompañados por ilustraciones; se trata de narraciones que serían recogidas en el volumen recopilatorio *El arrepentido y otras narraciones* (1967), junto a otras aparecidas en otros medios. Señalamos cómo a veces no sólo el título, sino también el final de sus relatos varía de su primera publicación en prensa a su posterior edición en libro, como destaca Ayuso (2008) en el caso de “El salvamento” y “La señorita Bibiana”, contenidos en *El arrepentido* (1961) y en *El arrepentido y otras narraciones* (1967). En ambos casos la narración se cierra en manera más explícita en su versión inicial, mientras que en los volúmenes recopilatorios el final se mantiene abierto; en el caso de “El salvamento” hay incluso un cambio en la historia, dado que la conclusión es feliz en prensa y es trágica en los libros.

Podemos avanzar la hipótesis de una variación narrativa debida a las diferencias de gustos y de perspectiva entre los públicos de ambos medios, hipótesis que sí se confirma en las modificaciones de estilo e *incipit* que aportaba la autora a la hora de presentar textos muy parecidos a revistas distintas, hecho que se repitió en diferentes ocasiones a lo largo

de los años sesenta. Seguramente, se trata de un expediente que ha permitido a Matute entregar más columnas y por lo tanto conseguir más ganancias en su etapa de mayores apuros económicos (Ayuso 2006), pero también de acercarse a tipos diferentes de lectores, desde el burgués de *Destino* al falangista de *Solidaridad Nacional*, pasando por las lectoras de *Garbo* y *Diario femenino* (periódico femenino de tendencia progresista).

Dicha publicación es la última con la que Matute ha colaborado con regularidad, a lo largo de 1968, año de su fundación. Todas sus aportaciones son reelaboraciones de anteriores intervenciones en prensa, más enfocadas a las mujeres, sea como sujeto literario, punto de vista autorial o destinatario. A título de ejemplo, recordamos “Una taza de café” (17/12/1968), versión adaptada del homónimo artículo aparecido en *Solidaridad Nacional* (5/9/1959) y luego, con ulteriores cambios, con el título “El primer frío y el pequeño café” en *Destino* (15/10/1960) y en el libro *A la mitad del camino*. En particular, destacamos las diferencias entre los respectivos *incipit*: en la versión aparecida en *Solidaridad Nacional* la introducción es escueta, mientras que en *Destino* el comienzo pretende ser más evocativo gracias a algunas referencias sensoriales; el artículo publicado en *Diario Femenino* retoma las mismas ideas de las primeras líneas del texto de *Destino*, pero desarrollándolas con más detalles descriptivos. A continuación reproducimos los tres *incipit*, para permitir la comparación (Ayuso, 2008: 142-143).

*Solidaridad Nacional*: “Me gusta el otoño. En el campo o en la ciudad, el otoño trae un aire nuevo a todas las cosas [...]”.

*Destino*: “Tal vez es el otoño la época mejor del año. El primer frío sea en la ciudad o en el campo parece traer un color, un aire distinto a todas las cosas [...]”.

*Diario Femenino*: “El otoño es una época realmente buena, acaso la mejor del año. El primer frío da un color nuevo a las cosas, devuelve a su lugar la desordenada fusión de proyectos y de acciones que, en las épocas de gran calor rodaban por algún cielo, excesivamente soleado [...]”.

En resumen, si tuviéramos que destacar los elementos más significativos que comparten los artículos de Matute en general, señalaríamos: la ausencia de la actualidad, a la cual Matute prefiere temas personales, descritos a través de reflexiones de naturaleza íntimas; la elección de contenidos relacionados con “la pequeña minucia de la vida que no es tan importante, pero que te hace seguir adelante” (Ayuso, 2007b: 10); la intemporalidad

de sus narraciones o anécdotas, ya que las indicaciones cronológicas que permiten contextualizar sus artículos en prensa son casi siempre indicaciones del momento del día o de la estación el año –todos tiempos definidos por la naturaleza-, exactamente como ocurre en su narrativa breve, desde los microrrelatos de *Los niños tontos* hasta los cuentos de *Historias de la Artámila*; el tono lírico y el estilo tan evocador propio de toda su literatura.

En conclusión, como podemos observar por este recorrido, las colaboraciones de Ana María Matute con las revistas y diarios de su época han sido fructífera y han permitido a públicos diversos de acercarse a su literatura. Lamentamos que no todos sus textos publicados en prensa hayan sido recogidos en volúmenes; por admisión de la propia autora, esto se debe a la pérdida de los originales, que le ha impedido reunirlos todos y volverlos a editar. Entre ellos, recordamos “El amanecer” (*Destino*, 5/5/1962), “El pozo” (*Destino*, 5/1/1963) y “El herrero” (*Destino*, 12/1/1963), pertenecientes por temática y enfoque al ciclo de *El río* (Ayuso 2008).

## 2. A LA MITAD DEL CAMINO Y EL RÍO: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Como se puede apreciar, *A la mitad del camino* y *El río* son volúmenes con una génesis parecida, aunque los textos que los componen poseen características distintas. Volviendo a la clasificación de Ayuso (2015) anteriormente mencionada, el primer libro es compuesto sobre todo por artículos literarios (de los tres sub-grupos ya ilustrados) y el segundo por narraciones breves de contenido autobiográfico. Sin embargo, sabemos que estos comparten diez textos, que tienen la misma ambientación (el escenario rural de Mansilla de la Sierra), cariz autobiográfico y una naturaleza híbrida entre artículo literario y relato. En efecto, relatan hechos que ven como protagonista o expectadora a nuestra autora y constituyen en motivo de inspiración (con una presencia variable por extensión) de conclusiones existenciales de la Matute adulta sobre la memoria, el paso del tiempo y la vida humana. Además, las diez piezas fueron publicadas por primera vez en *Solidaridad Nacional*, posteriormente modificadas y entregadas a *Destino* y finalmente publicadas en esta última versión en los dos libros mencionados. Se trata de:

- “La selva” (mismo título en *A la mitad del camino* y *El río*);
- “El silencio” (*A la mitad del camino*) o “Callar a tiempo” (*El río*);
- “Durmientes” (*A la mitad del camino*) o “El niño dormido” (*El río*);

- “El barro” (título en ambos volúmenes);
- “La desbandada” (título en ambos volúmenes);
- “Los árboles” (mismo título en ambos volúmenes);
- “El camino” (mismo título en ambos volúmenes);
- “Mentiras” (mismo título en ambos volúmenes);
- “La salvaje primavera” (mismo título en ambos volúmenes);
- “Muchachos crecidos” (mismo título en ambos volúmenes).

“La selva” es un texto especialmente significativo por tener un papel de hilo conductor entre los distintos medios en el que se publicó. En efecto, su título nos suscita reminiscencias literarias dantescas -reforzadas por la alusión a “la oscura selva. Oscura ahora, más que entonces” (Matute, 1995: 197)- y a la vez nos reenvía a los recuerdos autobiográficos de la autora, al bosque de su niñez, lugar real situado en la montaña riojana y al mismo tiempo lugar metafórico que simboliza la infancia y la vida entera. La selva se convierte en un punto a la mitad de la trayectoria vital de la escritora, en el que ella se siente obligada a recordar su pasado y hacer un balance de su vida comparándolo con su presente:

Así pues, ahora, a la mitad del camino, volveré la cabeza hacia atrás y hacia delante, vaciando mis bienes en el suelo: enumerando y alineando objetos viejos, rozados y pulidos por el tiempo, o aún cerrados, enigmáticos, como una pequeña caja de madera. (Matute, 1995: 197-198)

Aquí observamos varias referencias a otras columnas aparecidas en *Destino* y luego en uno o en ambos volúmenes citados: el apego a las pequeñas cosas que por acompañarnos a lo largo de la vida se convierten en fuentes inestimables de recuerdos y por eso de cariño (“Los objetos fieles”, *A la mitad del camino*); la costumbre infantil de recoger objetos y seres que estuvieron vivos (cadáveres de animales y flores mustias) para luego enterrarlos como tesoros valiosos (“Cementerios de mariposas”, *El río*), y la mención “a la mitad del camino” como metáfora vital. Aquí la escritora alude al *incipit* de *La Divina Commedia* y a la vez se refiere a la etapa en la que se encontraba al momento de retomar su colaboración con el semanario (tenía 35 años, edad cercana a la de Dante en enfrentarse a la misma “selva oscura”); da allí el nombre de la columna de Matute en

*Destino* y el volumen recopilatorio con el mismo título. Además, el camino como trayectoria vital es una imagen que se retoma y se profundiza en la pieza homónima, recogida tanto en *A la mitad del camino* como en *El río*: “Se ha doblado sin saber cómo, la esquina que no parecía definitiva, especial, sino una esquina más” (Matute, 1995: 193).

Luego, es necesario recordar que dos de los textos que aparecen en ambos libros han sido publicados en versiones diferentes, no sólo por el título sino también por modificaciones en el contenido de los párrafos. “Durmientes” (*A la mitad del camino*) empieza con la comparación entre casas cerradas y personas dormidas, que lleva a una digresión sobre el paralelismo entre el nombre de ciertas viviendas y los individuos que la habitan, digresión que culminan en la similitud cáustica entre una mujer hipócrita y un chalet con un nombre ampuloso, que esconde un jardín descuidado, seco y triste. Sólo más adelante se introduce la anécdota del “matón” del pueblo, Dita: de niños, Matute y sus hermanos le sorprendieron dormido, inerte. Así él se revela en toda la debilidad y soledad de su condición infantil, siendo además de clase social modesta (vive en una chabola siendo hijo de uno de los presos de un cercano campo de trabajo). En cambio, en “El niño dormido” (*El río*) la similitud inicial es desarrollada menos extensivamente y tiene otro punto de partida, la casa de los abuelos de la autora y la visión de esta al momento de marcharse. Sin embargo, el final es común: en ambos casos la narración se cierra con la decisión de los niños de no vengarse del enemigo por la comprensión repentina de su naturaleza vulnerable<sup>73</sup>: “Un niño, nada más, perdido en la gran tierra de los hombres” (Matute, 1961: 30).

También “El silencio” (*A la mitad del camino*) y “Callar a tiempo” (*El río*) difieren por su *incipit*, ya que en el primero se presenta al silencio como una sensación que remite a recuerdos relacionados con la naturaleza, con su majestuosidad y pureza; sólo posteriormente se introduce la descripción del verano en el campo, que constituye el principio de “Callar a tiempo”. “El silencio” tiene también un final más amplio, que añade a la otra versión unas palabras muy incisivas y críticas desde un punto de vista moral, o social: “La maldad y el rendimiento, la conciencia culpable y el odio, la estupidez, huyen

---

<sup>73</sup> Este final se corresponde con el de “Los chicos” (*Historias de la Artámila*), que ya hemos recordado. La mirada de la narradora y personaje (identificable con la autora misma de niña) cambia a lo largo del relato; el chico de las chabolas golpeado por un joven aldeano pasa de ser descrito como un animal o un ser diabólico y peligroso (con pies como pezuñas de caballo, medio mono y medio diablo) cuando es observado desde lejos y en grupo (o en manada), a “humanizarse”, visto de cerca y en solitario, revelándose en su condición pueril y fácilmente atacable. La narración termina con palabras parecidas a “Durmientes” y “El niño dormido”: “Si sólo era un niño. Si no era nada más que un niño, como otro cualquiera” (Matute, 2012: 366).

del silencio, vencidos y cegados por él: arrimándose a la cuneta de las palabras, de los gritos, de los gestos grandilocuentes, como perros sedientos y aturcidos” (Matute, 1961: 23).

A diferencia que en *El río*, las temáticas tratadas en *A la mitad del camino* son muy heterogéneas y en general falta algún nexo de contenido que una todos o la mayoría de sus artículos literarios. Sin embargo, hay puntos de contacto entre los textos de ambos, más allá de los casos ya comentados. Por ejemplo, vemos cómo la magia del teatro de títeres es evocada en “Siempre los cómicos” (*A la mitad del camino*) igual que en “Mentiras” (en ambos), aunque este motivo predomina sólo en el primero; el amor por los perros, fieles compañeros de los niños (o de algunos especiales) inspira tanto “El regreso de *Fly*” (*A la mitad del camino*) como “*Moro*” (*El río*); las pequeñas cosas cotidianas se convierten en tesoros personales en “Los objetos fieles” (*A la mitad del camino*) y “Cementerios de mariposas” (*El río*), y el encanto de la Navidad y de los cuentos aparecen en “Diciembre y Andersen” y “El Rey negro y los otros” (*A la mitad del camino*) y “El hombre del chocolate” (*El río*).

Además, en ambos volúmenes se trata el tema de la muerte, con particular referencia a los niños: en *El río* se relatan varios casos de fallecimiento precoz (“La pequeña vida de Paquito”, “Muchachos crecidos” y “Las jaulas”); también en *A la mitad del camino* se recuerdan circunstancias parecidas (“Muchachos crecidos” y “La extraña memoria”) o enfermedades infantiles potencialmente mortales, como la difteria (“Don Pancita”). Dicho asunto es abarcado de forma amplia, considerando también la percepción de la muerte por parte de los niños. En *A la mitad del camino* y *El río* Matute defiende que los muchachos aun no entienden la muerte, sino “se dejan bañar por esa niebla de vapor –dulce y agria mezcla- que la rodea” (Matute, 1995: 45), atraídos y a la vez asustados, como se recuerda en “Los niños y la muerte” (*El río*). Por la misma razón, en “Los niños y los toros” (*A la mitad del camino*) se afirma que hay niños que prueban esta misma mezcla de sentimientos ante uno de estos animales, porque “el toro, como la muerte, es algo concreto y nebuloso. Si acaso, es una enorme, absorbente curiosidad” (Matute, 1961: 194). La atracción, unida al desconocimiento, pueden explicar tanto la ferocia manifestada por los más pequeños ante los animales (“Los murciélagos”, “*Moro*”, “Los disfraces” y “Muchachos crecidos” entre otros) o la dificultad de comprender o aceptar la muerte por vejez de los más

queridos, como ocurre en “El regreso de *Fly*” (*A la mitad del camino*) o “El cementerio de los caballos” (*El río*).

Finalmente, en ambos libros está presente el tema de la pobreza. En *A la mitad del camino* se describe este fenómeno en su dimensión urbana, hablando de los sin techos que duermen en la calle ante la indiferencia general (“Las orillas de la noche”), mientras que en *El río* se toca el fenómeno rural de los “caminantes”, los mendigos que se desplazan de un pueblo a otro para pedir limosna ante el rechazo o incluso las bromas crueles de los aldeanos (“El precio de la soledad”). Ambos textos coinciden en la asimilación entre la naturaleza y los emarginados: los vagabundos que duermen en los bancos de las calles urbanas son comparados con “restos de barcos naufragados, algas muertas, estrellas de mar que perdieron su brillo, misteriosas conchas vacías” (Matute, 1961: 122), “las frías estrellas de un cielo invernal” (ibídem); “un parpadeo en hilera de humildes mariposas que tiemblen desnudas en la noche” (ibídem) y “plantas que cuando niños, crédulamente, imaginábamos venenosa” (Matute, 1961: 123). En cambio, los mendigos que vagan por el campo tienen “ojos brillantes como endrinas” (Matute, 1995: 37) y “van midiendo sus días por árboles y puentes, sus noches por estrellas” (ibídem). Finalmente, Matute concluye el texto de *El río* afirmando que en las aldeas se paga muy caro “el precio de la soledad, del murmullo del agua, del piar destemplado de los pájaros en el rojo y oro de la amanecida” (Matute, 1995: 39).

La pobreza está presente en más ocasiones; en general, la descripción de la vida de los habitantes de Mansilla, pastores y aparceros, es bastante humilde y la autora ya de pequeña se daba cuenta de las diferencias económicas que la separaban de esos chicos, como afirma en “Los nogales” (*El río*):

Recuerdo las piernas morenas, arañadas y sucias de barro, lasa rotas alpargatas, cuya memoria me llena de ternura; los fondillos de los pantalones, desgastados apiezados, a menudo demasiado anchos –antes fueron del padre o del hermano mayor–, de aquellos niños de la aldea. (Matute, 1995: 102)

Sin embargo, el juego parece hacer olvidar a los pequeños mansillanos su dura condición y a sus compañeros burgueses la brecha económica que separa a sus familias, como se relata en “El barro”, texto compartidos por los dos libros: “En el barro estábamos unidos, sin



diferencia alguna, descalzos y manchados todos, los broncos muchachos de la aldea y los descoloridos y prudentes niños de la ciudad” (Matute, 1961: 51).

No sólo hay contenidos, sino también imágenes que se repiten; por ejemplo, el paralelismo entre los pájaros que huyen, y el transcurrir irremediable de la vida en “La desbandada” (incluida en ambos volúmenes), o entre las aves y las mentiras hipócritas del día, que se esconden cuando llegan la oscuridad y la verdad de la noche en “Las orillas de la noche” (*A la mitad del camino*). También la imagen del árbol hueco y sin vida se convierte en un motivo estilístico recurrente; puede expresar la precariedad de la existencia humana y su soledad ante la muerte, como en “La desbandada”: “El hombre y la mujer quedan como clavados en el suelo, solos: como un árbol desnudo al borde del invierno, al filo de la indefinida noche” (Matute, 1995: 162).

Hay también causas de muerte simbólica para el ser humano, que le convierten en sentido figurado en un tronco vacío: en “Mentiras” (presente en ambos volúmenes) son los engaños y la falsedad inevitable<sup>74</sup>, “necesaria, cotidiana y vergonzante” (Matute, 1995: 189), que como “una invasión de hormigas blancas y silenciosas” (ibídem), excavan y devoran el interior de las personas dejando sólo la corteza. En “Otra nostalgia” (*A la mitad del camino*), la ausencia o la pérdida de los recuerdos produce un efecto parecido, representado a través de la misma similitud: “No podríamos vivir, a bien seguro, sin esos instantes de melancolía, sin la nostalgia. Porque un hombre o una mujer sin recuerdos deben parecerse mucho a un tronco hueco, recorrido por las hormigas y la lluvia” (Matute, 1961: 33). Si la literatura y la vida están hechas de memoria, perder esta última implicaría para la escritora el fin de las dos primeras: “Es que la vida es así, conocer y perder, perder y perder. [...] Creo que el hecho de perder tantas cosas que se aman contribuye a la pérdida de la juventud y hasta de la vida misma” (Gazarian Gautier, 1997: 95-96).

### 3. EL GÉNERO DEL CUENTO SEGÚN ANA MARÍA MATUTE

Como la mayoría de los textos que forman *El río* tienen la forma de narraciones breves, nos parece útil introducir un conciso *excursus* sobre la visión de Matute respecto al género del cuento. Utilizamos este término para referirnos al cuento literario y no a los

---

<sup>74</sup> Véase el repetirse del mismo juicio en “Libro de juegos para niños de los otros”: “Y este juego necesario, bueno, honesto, conocido, cotidiano, también lo juega el padre, la madre, la Mutua, el patrón, el perro, el administrador, el inquilino, el guardia y el tendero. Siempre, siempre, lo jugamos nosotros, los muchachos: es este el fácil, el difícil, el necesario juego del engaño” (Matute, 2003: 39).

formas de narración oral tradicional, de sujeto mítico o fantástico. A este propósito, enunciamos la definición ofrecida por Gerardo Piña-Rosales, para aclarar nuestra posición al respecto:

Un cuento literario es una forma de narración breve - que puede rozar las lindes de la novela corta o no ir más allá de unas cuantas líneas - que se caracteriza por la intensidad de la atmósfera en que se desarrolla la acción, por sus escasos personajes, la concentración en un tema o situación únicos y un final frecuentemente sorpresivo. (Piña-Rosales, 2009: 485)

El ejemplo de narración breve ofrecido por Matute encaja perfectamente en este modelo, de lo que ella es perfectamente consciente (Ayuso 2007a). Nuestra autora ha admitido en diferentes entrevistas su afán en “pulir” sus textos, para conseguir la mayor intensidad posible en el poco espacio disponible, y en buscar el *incipit* más incisivo y “propio” para poder empezar la escritura. Además, ha confesado que a menudo lo primero que redacta (o que “conoce”) de sus obras es el final, y que necesita encontrar el “tono” adecuado para aplicar a lo que va a escribir (Redondo Goicoechea 1994). Los desenlaces sorprenden en cuanto abiertos, ambiguos o inesperados; a veces, obligan a volver a leer el relato entero para comprenderlo plenamente. Por esta razón la literatura de Matute necesita la participación activa del lector: para que emprenda la búsqueda del significado estimulando su propia imaginación; para que conteste a la pregunta lanzada desde su propia perspectiva, talante y estado de ánimo (*ABC literario*, 5/7/1996).

La concisión es sinónimo de incisividad, también en el mensaje expresado, como nos confirma Medardo Fraile: “El cuento puede estar lleno de miserias humanas y tener, al mismo tiempo, la luz del ensayo encendida [...]. Como el ensayo, puede tener el cuento mucho de proposición y de hipótesis. Con la peculiaridad más viva (ventajosa o no) de encarnarla” (Brandenberger, 1973: 240). Esta idea es afín al discurso social (o simplemente humano) presente en la narrativa matuteana, como ha expresado la misma autora: “elegí la literatura como el medio para mí más idóneo y eficaz de comunicar a los hombres mi idea de ellos y de decirles mi solidaridad en su dolor de vivir. [...] En cuanto a mi relación con los lectores, mi propósito es [...] obligarles a pensar” (Castellet, 1960: 4).

Poesía y cuento literario comparten algunos rasgos fundamentales, como brevedad e intensidad (Piña-Rosales 2009), a las que podemos añadir –sobre todo en el caso de Matute- cierto lirismo de fondo en las imágenes creadas, que condensando un profundo

significado en pocas palabras refuerzan ambas características. Ella misma ha reconocido esta similitud: “En prosa lo que más se aproxima a la poesía es el cuento” (Ayuso, 2007a: 3). Según Matute, la fuerza de la polisemia y de la síntesis es evidente, y sólo una labor atenta permite aprovecharla completamente en todo su potencial: “El verdadero talento del escritor consiste en poder levantar en una imagen, en una palabra, su indignación, desagrado, deseo de justicia” (*Tele/eXprés*, 7/8/1968).

Nuestra escritora ha dado su propio listado de las características más valiosas para un cuento en su prólogo a la edición póstuma de *La tierra de nadie y otros relatos* (1970), recopilación de relatos de Ignacio Aldecoa: “A mi entender, un cuento debe reunir tres indispensables cualidades: ser breve, redondo y jugoso como una naranja” (Matute, 1970: 10). Esta peculiar toma de posición necesita algunas aclaraciones, algunas directrices explicativas que faciliten su comprensión. Sobre el rasgo de la “forma” de los cuentos, la autora nos ofrece, unas líneas después, una clave interpretativa, al destacar en la prosa de Aldecoa “el rotundo adjetivo” (ibídem), que parece aludir a un diseño acabado y completo, perfecto, a una elección atenta de las palabras, que remite a la visión parmenidea de una redonda –y por eso bella y sin defectos- verdad. La relación con una selección cuidadosa, inteligente e imaginativas de los términos se confirma en su idea de que en un cuento “con pocos elementos, pero muy eficaces, muy expresivos, y muy poéticos, se puede levantar un mundo, quizá tan o más importante que se pueda hacer con una novela” (Ayuso, 2007a: 4).

Quizá el adjetivo “redondo” pueda aplicarse también a la estructura circular que propone en muchos de sus relatos y también de sus artículos literarios. En estos casos, Matute menciona el mismo objeto, la misma imagen o situación al principio y al final del texto breve (Steen 2007), como ocurre con la corbata del protagonista en “El maestro” (*El arrepentido y otras narraciones*), símbolo de dignidad profesional y de rescate, o con el perro en la barca funeraria vikinga en “El regreso de Fly” (*A la mitad del camino*), que evoca fidelidad, sacrificio y una misteriosa y antigua sabiduría. También en *El río* encontramos a veces esta estructura, por ejemplo en “Los hornos”, texto que empieza y termina con la figura de los hornos antiguos de Mansilla.

Por lo que se refiere al adjetivo “jugoso”, este nos puede remitir a la impresión que causa en el lector, reconfortante y sabrosa, dada por la intensidad del lenguaje y de las imágenes utilizados. La relación de estos términos con la naranja es plurisensorial y más compleja de lo que aparentemente se muestra. En efecto, Matute lamenta en el prólogo ya

citado que a Ignacio Aldecoa, que supo reunir las tres condiciones mencionadas en sus cuentos, “le cupo la mala fortuna de nacer y vivir en un país donde las naranjas son baratas, y escribir cuentos, muy caro” (Matute, 1970: 10). ¿Por qué la escritora comenta que estas breves creaciones literarias no pagan a sus autores? Ella lo ha explicado en un breve ensayo publicado en una revista estadounidense en 1969, donde describe la recepción de la narrativa breve en la España contemporánea, tanto por parte de los lectores como por parte de las editoriales. En “Spain” encontramos un retrato duro de la situación, donde no faltan criterios mercantilísticos aplicados a la literatura -cuyo valor y precio dependen de la cantidad de páginas de cada historia- y las veleidades de una parte consistente del público burgués que compra libros sólo para decorar los salones de sus viviendas.

En este marco se sitúan las narraciones breves, poco consideradas por lectores y editores igual que las naranjas, que en España son comunes y por eso baratas. Si una revista de poco precio sale casi siempre un relato, ¿por qué pagar por un libro que recopila unos cuantos? ¿Y sobre todo, por qué pagarlo igual que una novela, que posee un argumento mucho más desarrollado y extenso? A esta percepción cuantitativista se añade la idea que los cuentos son “cosa de niños” o “cosa de viejas”; siendo la narrativa oral patrimonio gratuita, y además compartida por estos grupos, se le atribuye menor valor. Por lo tanto, para un escritor invertir su tiempo y expectativas en la redacción de relatos cortos resulta ser frustrante y poco remunerativo.

Finalmente, podemos terminar nuestro discurso sobre la visión matutiana de la literatura con sus palabras sobre Ignacio Aldecoa, que con facilidad se podrían aplicar a ella: “Ignacio, a su vez tierno y crudo, poseía desentrañar esa realidad, entender y dar a entender, a través de sus novelas, de sus cuentos, lo que vive escondido tras una apariencia anodina y vulgar, triste a ratos, a ratos ferozmente cruel” (Matute, 1970: 8).

Matute acompaña su juicio sobre la aportación del autor con un afectuoso recuerdo al amigo con los “ojos de duende” (Matute, 1970: 7); ambos han hablado en sus textos de “la soledad de los hombres entre los hombres (Matute, 1970: 9), ambos se han indignado frente a la simulación de sus semejantes, entendiéndose porque hablaban “el mismo lenguaje” (Matute, 1970: 10). Indudablemente, les une una vida de “niños asombrados”, que han sabido reflejar en sus obras; una común acepción de la escritura como actitud ante el mundo y de la necesidad de su autenticidad; una concepción compartida de la realidad

española, que con sus injusticias les mueve a rebelarse con la pluma, a formular una protesta que es a la vez una pregunta tendida al lector, como una mano.

#### 4. INMERGIÉNDONOS EN *EL RÍO*

Como ya hemos señalado, *El río* es el libro más autobiográfico de Ana María Matute, según la propia autora, y es una de las obras a la que ella se siente más vinculada emocionalmente (Redondo Goicoechea 1994). Sus páginas reúnen relatos sobre acontecimientos de su niñez (pero desprovistos de una precisa colocación temporal) con las sensaciones vividas por la autora al volver al pueblo de las vacaciones de su infancia, Mansilla de la Sierra, en la montaña riojana. A las narraciones y a las reflexiones personales se añaden descripciones minuciosas y líricas de costumbres y lugares del pasado y del presente, en una comparación continua entre tiempos que no se corresponden ni en su aspecto ni en los sentimientos que suscitan.

Mansilla era una aldea de pocos centenares de habitantes que fue sacrificada a las promesas de modernización de finales de los años cincuenta, época en que el régimen franquista promocionaba la creación de presas y embalses artificiales para mejorar el riego agrícola o para fines industriales. En 1959, el pueblo fue cubierto por el agua del nuevo pantano y los aldeanos que no quisieron emigrar fueron recolocados en un Mansilla nuevo, “en un grupo de casas blancas, demasiado nuevas y como asombradas” (Matute, 1995: 9). Matute vuelve a esos lugares de mayor, en unas vacaciones de verano en las que le acompaña su hijo; la infancia del pequeño se solapa con el recuerdo de la niñez de la autora y contrasta con su presente de adulta. Se instaura un juego de espejos y de espejismo, donde nada puede ser como era; un entramado de reflejos entre el yo ficcional (narradora) y el yo autobiográfico (autora), que nos remite a otras sugerencias, a los personajes matuteanos que rememoran el pasados y superponen el relato de los sucesos de la infancia con la perspectiva pesimista del presente de la adultez.

La descripción de la aldea se convierte en una inmensa alegoría, que recorre todo el volumen: Mansilla *es* la infancia ahogada, irrecuperable para Matute, así como para todos los que han crecido; encarna el paraíso perdido. La Guerra Civil ha supuesto para ella la pérdida de la inocencia y el abrupto ingreso en la realidad de los adultos; la Posguerra, con la construcción del pantano, le ha arrebatado definitivamente la imagen de la infancia por medio de una expulsión de un Edén (natural y existencial) incontaminado: “Pero todo está

ahogado, viviente y ahogado a un tiempo, bajo esa capa de cristal verde oscuro, que me impide el paso hacia las vertientes de los bosques de Aranguécia, Ombrihueles, allí donde tanto amé las hayas, los robles” (Matute, 1995: 9).

De mayor, la única esperanza que la ampara es la del recuerdo; es un tiempo nuevo, puente entre pasado y presente, que intenta donar vida a lo que fue: “Después de tanto tiempo, regresar al antiguo paisaje remueve y reaviva las imágenes borrosas, al parecer olvidadas, que saltan ante nosotros con un extraño significado actual, y, a veces, patético” (ibídem). Sin embargo, no se trata de una resurrección del pasado, o se demuestra como una forma imperfecta de él, parecida a un fantasma, o a un esqueleto roído: a pesar de los esfuerzos de Matute, “el tiempo que se recupera del olvido conduce inexorablemente a un final, a la muerte” (López Alonso 1994: 205). Lo demuestra la visión de la vieja aldea, que vuelve a emerger en una época de sequía antes los ojos atónitos de la escritora. En “El tiempo resurgido, el tiempo nuevo”, leemos que, como un cadáver atacado por buitres carroñeros, el pueblo viejo es saqueado por unos mansillanos indiferentes, que están obligados a despojarlo para recuperar materiales útiles, para poder seguir viviendo.

El agua del río sigue fluyendo sin pausas, metáfora del transcurrir de la vida humana en sentido filosófico y en la experiencia de la autora y de sus personajes –en este caso reales, y citados por sus verdaderos nombres, como también los lugares y los ríos (Gazarian-Gautier 1997)-. La muerte parece sorprender siempre a los aldeanos de la narración, sean jóvenes o mayores, pero termina siendo aceptada con cierto fatalismo por ellos y por Matute. Esta concepción del tiempo permea toda la narrativa matuteana, su propia “filosofía literaria”: “Lo que me interesa desde niña no es el orden cronológico sino el continuo fluir temporal” (Redondo Goicoechea, 2000a: 64). En efecto, en esta recopilación como en la mayoría de sus obras (sobre todo relatos y microrrelatos) no encontramos referencias concretas al momento histórico evocado, ni los hechos narrados son ordenados cronológicamente. Aquí emerge sólo el tiempo cíclico de la naturaleza, recordado constantemente por los acontecimientos que marcan el repetirse de las estaciones y de las fases de la jornada<sup>75</sup>. Hay muy pocas excepciones, como raras indicaciones del día de la fiesta de la aldea (14 de septiembre, Día de la Santa Cruz) y otras festividades religiosas señaladas.

---

<sup>75</sup> Para profundizar en la expresión del tiempo vital y natural en sus cuentos, véase la introducción de Alicia Redondo Goicoechea a *Historias de la Artámila* (1997).

Es difícil, si no imposible, situar con seguridad los textos de *El río* en un género concreto. La misma autora ha llegado a comentar: “no son ni ensayos ni reflexiones literarias, [...] sino «cosas», cosas mías” (Redondo Goicoechea, 2000a: 65). Sin embargo, en otras ocasiones los ha definido “relatos” (Gazarian Gautier, 1997: 36), remarcando que este volumen es “lo único que está sacado directamente de recuerdos personales vividos son esos cuentos” (ibídem). Anabel Sáiz Ripoll se refiere a ellos como “ensayos” (1996: 8), mientras que Raquel Flores-Jenkins prefiere considerarlos genéricamente “colección de viñetas con visos autobiográficos” (1975: 185). En cambio, Elide Pittarello define el libro como “un romance quasi privo d’azione” (Pittarello, 2001: 579); Alicia Redondo Goicoechea habla de “narraciones autobiográficas muy cercanas al cuento” (1997: XX) y Antonio Ayuso (2008; 2015) retoma los mismos términos para ubicarlos, también recordando la presencia entre ellos de formas híbridas entre el cuento y el artículo literario.

Al hacer hincapié en la naturaleza narrativa de estas piezas, podríamos comparar *El río* con *Historias de la Artámila*, dado que estos comparten génesis (publicación en prensa como textos aislados), su escenario y su protagonista colectivo (los habitantes de la sierra de Mansilla). Sin embargo, en *El río* notamos intervenciones mucho más frecuentes de la narradora (que aquí se identifica con mucha más claridad con la autora), la cual ya no es mera expectadora de las vidas de los aldeanos sino se convierte a menudo en personaje mucho más presente e incluso en protagonista. Además, en *Historias de la Artámila* presenciamos a una alternancia entre un narrador heterodiegético y una narradora homodiegética (pero nunca autodiegética) fácilmente asimilable a la autora. En cambio, en *El río* encontramos una participación mucho más evidente de la narradora, que oscila de una posición homodiegética a una autodiegética, pero siempre dentro de un marco intradiegético; en algunos casos se convierte en expectadora, pero sin renunciar al uso de la primera persona para introducir sus propios pensamientos. A este propósito, la presencia de reflexiones bajo el punto de vista de la narradora-escritora se hace tan patente en algunas ocasiones que transforma algunos textos en híbridos entre los géneros del artículo literario y el cuento, como ya ha subrayado Ayuso (2008).

En general, el mundo académico no se ha interesado especialmente por este volumen, a pesar de su naturaleza peculiar. A este propósito, destacamos una excepción, que nos resulta muy útil en el análisis de esta obra: el estudio de Covadonga López Alonso, presentado en el artículo “La memoria intradescriptiva: *El río*” (1994). La autora reconoce

que se trata de una recopilación de textos con un evidente carácter autobiográfico y dotados de “una estructura de tipo poemático, especialmente descriptiva, en donde la memoria parece ampararse en un tiempo habitual y durativo en el que se funden lirismo y testimonio objetivo” (López Alonso 1994: 206). Estas palabras nos permiten profundizar en las intenciones comunicativas y literarias de Matute, o por lo menos en sus manifestaciones que afloran en la obra. A propósito de la naturaleza testimonial de estos escritos, estamos delante de un intento de transcripción de la cotidianidad del pasado, que nos deja introducirnos en aspectos muy variados de la vida del pueblo (y de Matute) a través de sus lugares, personajes y costumbres, fácilmente individuables a través de los claros y escuetos títulos adoptados.

Los contenidos son reconducibles a tres núcleos temáticos generales, que corresponden a tres motivos fundamentales de la narrativa matuteana: el universo de la infancia, caracterizado por una compleja coexistencia de elementos de crudo realismo y lírica imaginación; el mundo de los niños, visto tanto a través de las experiencias de la autora y sus hermanos como mediante las vivencias de los pequeños mansillanos, y los sentimientos de soledad e incomunicación típicamente humanos, desde el aislamiento voluntario hasta la percepción de una incompreensión atávica que nos impide acercarnos verdaderamente al otro (sea persona o animal). La obra no ofrece una trama continua, aunque todas las descripciones tienden a desplazarnos hacia el anhelo de la infancia como paraíso perdido; los textos se enmarcan en una única visión dramática de la vida como camino sin retorno, a lo largo del cual vamos olvidando, abandonando parte de lo que hemos sido. Desafortunadamente, contra el vacío que vamos produciendo dentro de nosotros no hay lucha posible, igual que con la muerte: contra él “no pueden ni el recuerdo ni la esperanza” (Matute, 1995: 148).

Volviendo al carácter testimonial de las narraciones de *El río*, López Alonso individua distintos tipos de memoria presentes en los textos y también un uso original de los tiempos verbales, que obedece a las intenciones expresivas de la escritora y se corresponde con dichos tipos. Encontramos una “memoria intradescriptiva”, relacionada con el tiempo pretérito perfecto (tiempo de la historia), que surge de la acción de recordar por parte del sujeto y lo proyecta en el pasado, mientras que el pretérito imperfecto se asocia a las descripciones estáticas y reconfortantes producidas en la evocación del pasado (memoria retrospectiva). El tiempo de la escritura es el presente,



momento en que la autora vive y desde el cual quiere asomarse a sus recuerdos; el presente expresa también una mirada prospectiva tendida hacia el futuro, dinámica pero pesimista, en total contraste con la percepción del pasado de la infancia.

En su presente de adulta, Matute parece aspirar a “renovar el recuerdo vivido en una imagen del mañana” (López Alonso, 1994: 210), lo que le lleva a un juego singular en el que participan a la vez el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura; ella intenta recuperar el pasado, pero la única forma de hacerlo es a través de la literatura. Sólo a través de esta forma de “sentir” el mundo perdido de su niñez la narradora puede acercarlo al presente, a su vivencia actual, aunque sea de manera efímera. Por lo tanto, este acercamiento rompe las barreras temporales anulándolas, dando lugar a un período atemporal, suspendido. Se solapan pasado y presente y en este juego de perspectivas ellos se funden en un tiempo distinto: el recuerdo, puente tendido entre los dos.

Por supuesto, como en toda obra de Matute, encontramos descripciones que, aun moviéndose de la realidad cotidiana, terminan tocando el territorio del ensueño, de la poesía, con toda su carga imaginativa, y así se alejan de las constantes del género autobiográfico. López Alonso considera como uno de los grandes aciertos de la obra esta singular proyección hacia el pasado y la fantasía a la vez: “este curioso efecto se consigue por la fuerza expresiva de la descripción” (López Alonso, 1994: 212), que permite rehuir de la narración y unir los tiempos (y sus correspondientes versiones del yo narrador) a través de la contemplación e incluso conseguir cierto barroquismo.

Entre las debilidades del libro, la académica encuentra algunas en el juego de los tiempos verbales (y vitales), que no está siempre bien resuelto y genera dificultades de comprensión en el texto por estas ambigüedades. Además, a veces la subjetividad de las imágenes las hace poco asequibles, efecto que se amplifica por la insistencia en los mecanismos de reiteración y multiplicación. Estamos de acuerdo en que no siempre las soluciones expresivas son accesibles y producen cierta falta de claridad respecto a su significado; el gran acopio de detalles sumados en la construcción literaria puede desorientar al lector, igual que la multiplicidad de planes temporales. Sin embargo, queda una de las fundamentales cualidades de la escritura de nuestra autora: traduciendo las palabras de Wythe (1966), es su especial talento en extraer la invisible realidad interior de la realidad visible del mundo exterior.

## CAPÍTULO 5

### TRADUCIR *EL RÍO*

#### 1. BREVE HISTORIA DE LA TRADUCTOLOGÍA

Por Traductología entendemos el estudio de la práctica traductora (Hurtado Albir 2001), aunque no se trata de la única denominación aceptada; en particular, en el ámbito académico anglosajón encontramos la expresión *Translation Studies*, también muy extendida. Más allá del término escogido, su campo es bastante amplio, ya que abarca no sólo los aspectos teóricos de la definición de la traducción, sino también cuestiones relacionadas con la metodología, praxis y finalidad de dicha actividad o proceso. Conscientes de la clara vocación interdisciplinar de la traductología contemporánea (Hurtado Albir 2001; Lefèvre 2015), nos limitaremos a recordar sus dos principales ramas de investigación, el teórico puro y el aplicado, considerados en su naturaleza complementaria e interdependiente (Holmes 1988). El primero, que se refiere tanto a la historia de la traducción como a la determinación de sus principios teóricos, se divide a su vez en estudios prescriptivos y descriptivos; el segundo toca áreas tan distintas como la didáctica de la traducción, la política traductiva y la crítica de la traducción.

Aunque sus reflexiones y rasgos definitorios asuman un carácter más autónomo y sólido sólo en la segunda mitad del siglo XX (Lefèvre 2015), los orígenes de la Traductología se remontan a la Roma clásica, en la que literatos del calibre de Cicerón y Horacio se interrogaban sobre los problemas y las modalidades más eficaces para la traducción de los textos griegos al latín, en obras como *De optimo genere oratorum* (46 a.C.) y *Epistula ad Pisones* (13 a.C.), respectivamente. Estos debates se extendieron hasta la época imperial y al proceso de traducción de la Biblia desde su versión en griego (“Biblia de los Setenta”), que en el siglo IV d.C. dio lugar a la *Vulgata* de San Jerónimo; en general, los eruditos preferían y defendían la traducción libre ante la literal sea para los textos profanos sea para los religiosos (Hurtado Albir 2001; Newmark 2016). La epístola n. 57 de San Jerónimo, conocida también como *De optimo genere interpretandi*, constituye un verdadero documento fundacional de la Traductología, con evidentes referencias a los criterios ciceronianos y horacianos: “Yo, por tanto, no sólo confieso sino que proclamo en

voz alta que, excepto las Sagradas Escrituras, en las que aún el orden de las palabras encierra un misterio, en la traducción de los griegos no expreso palabra por palabra, sino que sigo el sentido” (García-Moreno, 1979: 899).

Las problemáticas traductológicas han seguido preocupando a los intelectuales en la Edad Media y en el Renacimiento, manteniendo la predilección para versiones libres, como en el caso de Maimónides, y prestando atención tanto a los clásicos de la literatura griega y latina como a las Sagradas Escrituras. En particular, es este segundo ámbito el que generaba más polémicas, sobre todo de orden político y religioso, con referencia a las traducciones en las nacientes lenguas nacionales. Los principales expertos se convirtieron en “mártires de la traducción” (Hurtado Albir, 2001: 107), como es el caso del francés Dolet y del inglés Tyndale, condenados a muerte en la primera mitad del siglo XVI, y del español Fray Luis de León, encarcelado por cinco años en la segunda mitad del mismo siglo. Junto a estos nombres y en la misma época, también Martín Lutero se convirtió en un referente de la Traductología y a la vez traductor de la Biblia al alemán, situándose claramente a favor de la traducción libre y expresiva del texto sagrado (*Sendbrief vom Dolmetschen*, 1530). Los tratados de todos ellos, junto al renacentista *De interpretatione recta* de Bruni (1440), permitieron las primeras definiciones modernas de esta disciplina.

En los siglos XVII y XVIII asistimos a un ulterior desarrollo de la traducción y de la Traductología en Europa, donde dominaba el paradigma de las *belles infidèles* nacido en la Francia del siglo XVII. En el siglo XIX, el literalismo obtuvo muchos defensores entre los intelectuales del Romanticismo, movimiento que reivindicaba la intraducibilidad de los conceptos de las distintas manifestaciones del espíritu cultural e histórico de cada pueblo, y por lo tanto la necesidad de no adaptar (o replasmar) los originales al gusto del receptor. A principios del mismo siglo, Schleiermacher habló del “doble movimiento” para sintetizar las únicas dos opciones de traducción posibles a su decir:

A mi juicio, sólo hay dos [camino]. O bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya el escritor a su encuentro. Ambos son tan por completo diferentes, que uno de ellos tiene que ser seguido con el mayor rigor, pues cualquier mezcla produce necesariamente un resultado muy insatisfactorio [...]. (Schleiermacher, 2000: 47)

Con su ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir (Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens, 1813)*, el autor sentaba las bases de la Traductología moderna planteando dos alternativas mutuamente excluyentes, que en épocas más recientes se denominarían respectivamente como enfoque *source-oriented* y *target-oriented*.

En el siglo XX se ha desarrollado ulteriormente el interés por el examen de la práctica traductiva, como demuestran las variadas aportaciones en estos ámbitos; entre todas, señalamos *Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della retorica* (1902) de Croce y *Miseria y esplendor de la traducción* (1948) de Ortega y Gasset. Sin embargo, es a partir de los años cincuenta cuando la Traductología ha empezado a ser vinculada de forma más sistemática con la lingüística y sus enfoques teóricos, gracias a Jakobson (*On Linguistic Aspects of Translation, 1959*), al que debemos el concepto de “equivalencia”, seguido por Mounin (*Les problèmes théoriques de la traduction, 1963*) y Nida (*Toward a Science of Translating, 1964*), que se ocupó en particular de las traducciones de la Biblia. En los años setenta y ochenta esta disciplina se enriqueció de las contribuciones de la lingüística textual, como las de Reiss y Vermeer referidas a la denominada *Skopostheorie*, marco que privilegiaba el análisis de la tipología del texto original según sus fines pragmáticos antes que el estudio de sus componentes mínimos.

Estos enfoques de tipo lingüístico, de tipo *source-oriented*, han sido puesto en discusión por los nuevos estudios descriptivos y culturalistas, más orientados a la semiótica y al examen del contexto socio-cultural; a partir de los años ochenta tuvo lugar un *cultural turn* en ámbito traductológico (Snell-Hornby 2006). A este respecto, en los años noventa la Escuela de Tel Aviv introdujo una visión *target-oriented*, considerando las obras traducidas como productos culturales en la sistema social de llegada, vinculados a sus exigencias. En la misma época aparecieron también las primeras reflexiones sobre la ética de la traducción; en particular, se cuestionó la relación desequilibrada entre la cultura al que pertenece el texto original y la del público de su versión traducida. Se trata de análisis comprometidos, como los de Berman y Meschonnic; ellos adoptaban una óptica intercultural abarcando tanto las problemáticas textuales y estilísticas -aspectos entendidos como parte de la poética del autor- como las propias de la alteridad cultural. Berman y Meschonnic defendían la necesidad de respetar la integridad del texto original, sea desde el punto de vista de la poética autorial sea de su realidad cultural, responsabilizando al traductor de esta misión.

En este marco se sitúa también Venuti, que ha interpretado la historia de la traducción en clave política, por su labor académica en el campo de los estudios postcoloniales; de allí procede su perspectiva, que condena la “domesticación” por parte de las sociedades dominantes (colonizadoras o hegemónicas), como la estadounidense del presente, sobre las culturas minoritarias (colonizadas). En su ensayo *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995), el autor se centra en la situación actual del mundo editorial norteamericano. Aquí él ha definido las traducciones como intentos ideológicos de adaptar de forma forzada la literatura procedente de países considerados culturalmente más lejanos, para volverla más comprensible por su “cercanía” referencial a su destinatario final. Venuti sugería a los traductores de abandonar este enfoque etnocéntrico (*domesticating*) para aplicar uno “extranjerizado” (*foreignizing*), que subrayara la especificidad y la distancia cultural propia del contexto de la obra original, incluso suscitando extrañamiento en el destinatario de la versión traducida.

Finalmente, a principios del siglo XXI estamos asistiendo a la promoción del carácter interdisciplinar de la Traductología, cuyas aportaciones se extienden desde la lingüística en sentido estricto hasta las implicaciones políticas y culturales de la práctica traductiva. Fenómenos sociales como la globalización han fomentado los contactos entre esta disciplina y la Sociología, con particular referencia a los estudios post-coloniales y culturales; además, están emergiendo diferentes análisis traductológicos desde una perspectiva de género como efecto de la difusión de los *Gender Studies*<sup>76</sup>. Junto al surgimiento de una verdadera sociología de la traducción (Lefèvre 2015), señalamos el desarrollo tecnológico de auxilios informáticos para las labores traductivas, como el CAT (*Computer-Aided Translation*), y la correspondiente especialización de ramas traductológicas que recogen las reflexiones metodológicas sobre el uso de estos nuevos recursos.

## 2. PRINCIPALES CONCEPTOS DE LA TRADUCTOLOGÍA

El concepto y la práctica de la traducción no se pueden definir de forma unívoca y absoluta; en efecto, sus principios, su proceso y resultado han sido descritos y explicados de múltiples maneras a lo largo de la historia de la Traductología. A finales de los años cincuenta, Jakobson distinguió tres distintos tipos de traducción, debido a la amplitud del

---

<sup>76</sup> A título de ejemplo, recordamos la propuesta de teoría feminista de la traducción avanzada por Sherry Simon en *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* (2003).

campo de trabajo y de estudio: traducción endolingüística, interlingüística e intersemiótica. Por traducción endolingüística se entiende una forma de reformulación de un texto en otros términos de la misma lengua y la traducción intersemiótica consiste en una transmutación o transcodificación de un texto escrito a otra comunicación expresada a través de otro canal e incluso mediante señales non verbales (de un libro a una película, de una descripción escrita a un dibujo, etc.), pasando de un sistema semiótico a otro. Por lo tanto, nos ocuparemos sólo de la “traducción propiamente dicha” (Lefèvre 2015), o sea de la interlingüística, que supone transmitir un mensaje en un idioma diferente al del texto original.

A este ámbito se ha dedicado también Jakobson (como la mayoría de los traductólogos), que ha formulado el “principio de la equivalencia lingüística”: el principal propósito de una traducción es lograr reproducir en el idioma de llegada las características gramaticales y semánticas presentes en la comunicación original, en el idioma de partida. Por su extensión, este concepto ha sido profundizado en varios de sus aspectos, dando lugar a las ideas de “equivalencia formal” y “equivalencia dinámica”. Según Nida (1964), la primera se refiere a la reproducción fiel de la forma y de la estructura del texto original en la versión traducida, mientras que la segunda consiste en conseguir en el lector de la traducción el mismo efecto producido en el destinatario del original. A estos constructos se ha añadido la “equivalencia funcional” (Ervás 2008), que se concentra en las implicaciones pragmáticas de la transmisión de un mensaje traducido. Para que se cumpla este principio, es necesario que un enunciado de una traducción se utilice en su correspondiente comunidad lingüística del mismo modo (prácticamente hablando) en el que se usa su homólogo en la lengua de partida, y en particular en el texto original. Todas estas facetas del concepto traductológico de “equivalencia” se sitúan en una óptica *source-oriented*, en la que la labor principal del traductor es acercar el público al autor, intentando respetar lo más posible su obra, sea en sus aspectos semánticos, formales, funcionales o pragmáticos.

Entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, Reiss y Vermeer han introducido en el análisis traductológico el texto como unidad de estudio y de trabajo, basando en esta importante intuición su *Skopostheorie* (1984). Se trata de un enfoque funcionalista, que se centra en los distintos tipos de función comunicativa de los textos y la consiguiente clasificación fundada en este criterio. Por lo tanto, en las operaciones traductivas intervienen tanto factores intralingüísticos (gramaticales y estilísticos) como

extralingüísticos (contexto, situación y relación emisor-destinatario), incluyendo las intenciones y las finalidades de los participantes en este proceso comunicativo. De esta manera, gracias a la *Skopostheorie* y a la visión funcionalista en general, la prospectiva traductológica se amplía, añadiendo instancias de tipo *target-oriented* a las del enfoque *source-oriented* ya consolidadas; en efecto, aumenta la atención hacia los objetivos de los mandantes de la traducción (editoriales, administración pública, instituciones académicas, etc.) y las expectativas del públicos y sus rasgos. En esta línea se coloca la definición de “acción traductiva” de Holz-Mänttari (1984), según la cual la traducción se concibe como “un’interazione umana mirata allo scopo ed al risultato” (Munday, 2012: 117), lo que implica una “trasposizione interculturale” (ibídem).

El concepto de *Skopos* ha inspirado también el principio de “adecuación pragmática” de Ervas (2011), que según esta autora debería sustituir el de equivalencia lingüística:

Nella maggior parte dei casi, la relazione tra originale e testo d’arrivo non è determinata dall’equivalenza, ma dallo scopo (Skopos) della traduzione. In questa prospettiva, infatti, la traduzione è determinata dall’atto di tradurre in un contesto d’arrivo e può essere *adeguata* a seconda della *funzione* che il testo d’arrivo assume nella cultura d’arrivo. (Ervias, 2011:54)

La “transposición cultural” de algunos elementos del texto original, necesaria para facilitar la comprensión del lector sobre el contexto referencial, inspira la idea de “equivalente cultural” (Newmark 2016); en este caso se trata de un expediente traductivo de tipo *domesticating*, que acerca la obra al lector de la versión traducida usando términos propios de su cultura. En su libro *A textbook of translation* (1988) –traducido posteriormente al castellano como *Manual de traducción* (1992)- Newmark (2016) aconseja recurrir a términos culturalmente marcados en traducciones de tipo comunicativo más que en las de tipo semántico, ya que las primera tienen como fin la reproducción del efecto de la obra original y por eso resultan más adecuadas para textos informativos y sobre todo vocativos. Aunque no profundice las problemáticas ideológicas como Venuti (1995; 2005), también Eco considera que traducir implica un pasaje entre dos culturas y no sólo entre dos idiomas“. A este respecto añade que “troppo addomesticamento può produrre eccessiva oscurità” (Eco, 2016: 194) y, aportando algunos ejemplos prácticos, concluye que es necesario conservar las expresiones originales relacionadas con el punto de vista cultural del autor y sus personajes, produciendo cierto efecto (un sabor, un olor, una visión) de

extrañamiento (*foreignizing* según Venuti o *straniamento* según Eco) para el lector de la traducción.

En el campo de la pragmática lingüística, también el análisis del discurso ha contribuido con sus aportaciones a la Traductología; en particular, recordamos los estudios de Hatim y Manson realizados a lo largo de los años noventa. Como destaca Hurtado Albir (2001), ellos han incluido en su propia definición de contexto traductológico tres dimensiones fundamentales: comunicativa (análisis de diferentes aspectos de la variación lingüística presentes en el texto), pragmática (intención del discurso o función prioritaria del texto) y semiótica (referencias al sistema de valores de la cultura en la que se inscribe la obra, situándose en el ámbito de la intertextualidad).

En la misma década, los *Cultural Studies* empezaban a influir en esta disciplina, dando lugar a definiciones como la enunciada por André Lefevere, que entendía la traducción como *re-writing*, reescritura afectada por factores sistémicos extralingüísticos como “il potere, l’ideologia, le istituzioni e la manipolazione” (Lefevere, 1998: 4). Según este autor, dichos actores controlan la literatura, manipulando los gustos del público y el imaginario colectivo; por lo tanto, también la imagen de la obra traducida se ve involucrada en este proceso de distorsión; este discurso ha sido profundizado en los años siguientes por Venuti (2005) y por otros autores procedentes del ámbito de los *Post-Colonial Studies*.

### 3. LAS APORTACIONES DE UMBERTO ECO Y PETER NEWMARK

Especial relevancia asumen las contribuciones de Umberto Eco y Peter Newmark, académicos que han podido plasmar en la teoría traductológica sus experiencias profesionales y vitales, de escritor y traductor el primero, de profesor de idiomas e intérprete<sup>77</sup> el segundo.

Eco ha siempre prestado mucha atención a la palabra escrita, tanto en calidad de autor y traductor como en sus estudios de semiología; como él mismo ha confirmado, sus novelas se han convertidos en verdaderos retos<sup>78</sup> para muchos de sus traductores, sobre

---

<sup>77</sup> Como recuerda Tony Bell en el obituario de Peter Newmark (*The Guardian*, 28/09/2011), el académico se convirtió en un intérprete del alemán muy capaz a servicio del ejército británico durante la Segunda Guerra Mundial.

<sup>78</sup> A lo largo de *Dire quasi la stessa cosa* (2003), el escritor aporta un amplio abanico de ejemplos de las dificultades reales encontradas por sus traductores. Además de las históricas y socio-culturales (por ejemplo la capacidad de expresar coloridos insultos blasfemos) se encuentran varias relacionadas con referencias



todo para los procedentes de comunidades muy lejanas históricamente y socio-culturalmente de la italiana (Eco 2016); se ha prestado también a la difícil tarea traductiva de obras como *Exercices de style*<sup>79</sup> (1947) de Raymond Queneau (*Esercizi di stile*, Einaudi, 1983) y *Sylvie* (1853) de Gérard Nerval (*Sylvie*, Einaudi, 1999).

En *Dire quasi la stessa cosa* (2003) encontramos su análisis de la práctica traductiva, que se convierte en una amena introducción al ámbito académico correspondiente a la materia. Aquí no leemos sólo comentarios y anotaciones dictados por la experiencia directa (en cuanto autor, traductor y lector), sino también reflexiones de alcance más amplio sobre filosofía, lingüística y literatura, volviendo a tocar temas tratados en otras de sus obras como *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (1993), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994) y *Kant e l'ornitorinco* (1997).

Como nos aclara su mismo autor en la introducción, *Dire quasi la stessa cosa* no tiene la pretensión de construir una teoría sistemática, sino de aportar ejemplos concretos que estimulan y sirven de base empírica para la reflexión teórica, ya que, según Eco, estos faltan en varios tratados de Traductología (Eco 2016). La idea que domina este volumen es que traducir no significa reproducir en forma y contenido el texto original, sino llevar a cabo una negociación con el autor que involucra también a los lectores de la nueva (y diferente) versión.

No podemos contar simplemente con los sinónimos, ya que hay distancias y diferencias semánticas, morfo-sintácticas, pragmáticas y culturales que emergen a lo largo de todo el camino del traductor. No nos queda entonces otra cosa que perder, compensar, incluso adaptar para mantener el estilo original del texto, para intentar producir un efecto (y un impacto) en los destinatarios de la traducción lo más parecido posible al que el escritor ha producido en los lectores de su obra, sin renunciar a evocar la huella personal de este último. Esto implica mantener las ambigüedades que el escritor ha introducido conscientemente, utilizando expresiones que sugieren sin revelar o aplanar el discurso; el traductor debería considerar las posibles reacciones del lector del original (¿habría ambigüedades también para este público o no?) a la hora de elegir una solución para su versión (recordamos que para Eco el traductor no es invisible).

---

literarias (desde la alta literatura hasta los cómics) y en particular con casos de “remisión intertextual” e “ironía intertextual” (Eco 2016).

<sup>79</sup> En el caso de su versión traducida, Eco habla de “reescritura radical”, más que de adaptación; él trata este ejemplo en su libro junto al de las varias traducciones italianas de *Finnegans Wake* de Joyce, publicadas en el volumen *Anna Livia Plurabelle* (1996), cuya introducción es firmada por el propio Eco.

Para traducir es necesario antes interpretar el texto original, tener una visión de sus luces y sombras, de su dicho y entredicho. Como Newmark, también Eco atribuye importancia al significado contextual de los términos y expresiones que se van a traducir. Además, ambos comparten la idea de que la labor del traductor no debe consistir en explicar de forma excesivamente aclaratoria el texto, sino sugerir al mismo nivel que el autor, aunque esto implique mantener ciertas ambigüedades. El británico se sitúa en su misma línea al afirmar que “el traductor no debería, yendo más allá de las palabras del texto fuente, elevar el subtexto a la categoría de texto” (Newmark, 2016: 112), entendiendo por subtexto la función o intención implícita del texto.

Umberto Eco abre un interesante paréntesis sobre el tratamiento de las “remisiones intertextuales” y de las “ironías intertextuales” (Eco 2016). Estas consisten en “guiños” más o menos transparentes al lector, y le reenvían a otra obra, con efectos paradójicos o inesperados en el caso de las ironías (ibídem). Según el académico, el traductor tiene que saber expresar en su versión dichas alusiones, volviéndolas ininteligibles a “sus” lectores pero sin actos forzados o exageradamente explícitos. En la opinión de Eco, es admisible cambiar una referencia intertextual por otra más cercana a la comprensión y a la cultura de los destinatarios de la traducción, si esto permite producir un efecto parecido y por lo tanto no altera el sentido profundo del original. A este propósito, él recuerda las variaciones realizadas por los traductores al español, catalán, inglés, portugués, alemán y francés de algunas de sus novelas (*Il pendolo di Foucault* y *L'isola del giorno prima*). Según Eco, es fundamental para el traductor decidir cuál o cuáles niveles de contenido tiene que transmitir, o en otras palabras, si es posible alterar la *fabula* “superficial” (Eco 2016), por ejemplo la remisión intertextual concreta, para conservar la *fabula* “profunda” (ibídem), o sea el sentido que se quiere dar al episodio narrado o el mensaje general. Por lo tanto, también en este aspecto es necesaria una negociación traductiva.

Otro objeto de dichas negociaciones son los “contenidos nucleares” de los términos (Eco 2016), pesando e intentando igualar su “valor de cambio” (Eco, 2016: 88). Por “contenido nuclear” Eco entiende las propiedades semánticas de una definición que resultan esenciales para que el interlocutor reconozca el referente. El académico destaca el proceso en la que se ve involucrado el traductor a la hora de tomar una decisión al respecto: ¿cuáles aspectos de la palabra y de su significado son necesarios en el contexto dado para la comprensión de los lectores de la traducción? También aquí se establece una

negociación que incluye al profesional y a su interpretación, al autor del original y al público final, y que supone sacrificar o por lo menos limar algunos matices.

Es un proceso que conlleva dinámicas mucho más complejas de la encrucijada sin retorno presentada por Schleiermacher y que dependen de la interpretación y del criterio escogido por el traductor frase por frase, a veces “ganando” a veces “perdiendo” en esta continua negociación. Según Eco, hay un amplia variedad de opciones de “trato”; la única verdadera “rendición” es el uso de notas (al pie de página o al final de un capítulo), que son pruebas evidentes de la imposibilidad de traducir un término o una expresión. Su opinión difiere bastante de la de Newmark, que discrepa sobre este punto y las considera como uno de los muchos procedimientos traductivos admisibles. En conclusión, para el académico italiano las traducciones no son caminos *source-oriented* o *target-oriented* sin vuelta atrás y sin cruces, sino ríos con desembocaduras distintas, deltas y estuarios:

Forse ci sono testi fonte che nella traduzione si allargano a imbuto (e dove il testo d'arrivo arricchisce il testo sorgivo facendolo entrare nel mare di una nuova intertestualità) e testi delta, che si ramificano in molte traduzioni ciascuna delle quali ne impoverisce la portata, ma tutte insieme creano un nuovo territorio, un giardino dai sentieri che si biforcano. (Eco, 2016: 195)

Por comparación, la visión traductológica de Peter Newmark nos podrá parecer más rígida, porque él la resume en pocos criterios generales: exactitud y economía (Newmark 2016). Como Newmark aclara en su obra *A Textbook Of Translation* (1988), a estos se puede añadir la naturalidad<sup>80</sup> del lenguaje, pero sólo si excluimos los textos de tipo expresivo o autoritativo; en efecto, en estos casos el traductor deberá priorizar la reproducción de las intenciones y del estilo del autor original ante las exigencias de los lectores. Contrariamente a Umberto Eco, los planteamientos del académico tienen el propósito de construir una teoría de la traducción amplia y estructurada; esta se demuestra sólida tanto por la validez de sus argumentos como por la variedad de ejemplos prácticos enunciados (este último elemento sí coincide con la exposición de Eco).

De todas formas, la diferencia fundamental entre ambos es la misión moral que Newmark atribuye a la práctica traductiva: “Translation is concerned with moral and

---

<sup>80</sup> A este propósito, Newmark (2016) advierte que la naturalidad varía, dependiendo del nivel de formalidad del texto que se va a traducir. A la hora de analizar las peculiaridades de un texto que hay que tener en cuenta en la traducción, el académico desglosa una escala de formalidad, otra de generalidad o formalidad y otra más de tono emotivo del texto.

factual truth” (Newmark, 1991: 1). Además, él evidencia el aspecto ideológico inherente al papel de traductor: “the role of translation as a political weapon that can and must be used to defend human rights and to favour understanding and peace” (Newmark, 1981: 89). Podemos deducir de estas citas el compromiso político y social del autor, que después de una primera adhesión a los ideales comunistas llegó a manifestar su apoyo al Partido Laborista hasta 2002; en ese año lo retiró, en polémica con la decisión del gobierno de eliminar las lenguas extranjeras de las asignaturas obligatorias a partir de los 14 años.

Intérprete y docente empeñado en la enseñanza de idiomas (especialmente el alemán), Newmark deja que sus experiencias influyan en su teoría de la traducción, que incluye múltiples factores: el escritor (estilo, idiolecto, intenciones, etc.), las normas de ambas lenguas involucradas (uso convencional de gramática y léxico en el ámbito del género textual, tema y situación de la obra), el marco y la tradición del tipo de texto en ambos contextos lingüísticos (formato típico y posibles influencias de la tradición), los *items* culturales relacionados con los contenidos de la obra y su percepción en ambas comunidades y el lector de la versión traducida (sus expectativas respecto al texto, sus conocimientos sobre el tema tratado e incluso sobre la cultura y el autor de la obra).

Es necesario añadir otras dos variables, una de naturaleza ideológica y otra epistemológica. La primera alude a los posibles sesgos de traducción debidos al punto de vista y a los prejuicios socio-culturales del traductor, incluso a los reflejos de sus suposiciones en materia de etnias, clases sociales, género, política y religión. En cambio, la segunda se refiere a la “verdad de los hechos” descritos o narrados, entendida en sentido referencial e independiente tanto del lector como del escritor y de su texto. Este intento de objetivar el proceso traductivo encuentra su justificación en la definición de traducción más repetida por Newmark en su manual; se trata de un arte y a la vez de una ciencia, dotada de un fin casi teleológico. Lo demuestra su fuerza rompedora, como recuerda el autor con respecto a su papel en la difusión de la Biblia en las lenguas nacionales y la correspondiente pérdida de poder del latín (y de sus defensores): “la traducción no es sólo un mero transmisor de cultura, sino también un transmisor de la verdad, una fuerza de progreso” (Newmark, 2016: 23).

El académico profundiza un amplia variedad de aspectos teóricos y de problemáticas prácticas; no pudiendo detenernos en ellas, enunciaremos su clasificación de los principales métodos traductivos. Defendiendo que toda traducción se basa en una teoría del

lenguaje, Newmark asocia cada técnica a un tipo de texto determinado, definido por la función comunicativa dominante, refiriéndose a la tipología de Bühler. Por ejemplo, la traducción semántica resulta ser más adecuada para la literatura imaginativa seria, los textos autoritativos y las autobiografías, donde prevalece la función expresiva; por lo tanto, a la hora de transponer el texto a otra lengua-cultura, se revela central la figura del autor, con su propio estilo, visión del mundo y enfoque hacia las temáticas tratadas.

En consecuencia, no se aconseja “normalizar” sus peculiaridades, sino mantener en la traducción los matices connotativos y las desviaciones personales (sintácticas y léxicas) respecto a las normas de la lengua original. En estos casos, se requiere especial fidelidad al texto de partida: lo piden los aspectos innovadores del idiolecto del escritor, sus figuras retóricas y sobre todo sus metáforas, que necesitan una traducción literal si son originales, creadas por el autor. En este sentido, es fundamental el papel del traductor y es patente la necesidad de cierta “sensibilidad” por su parte:

[...] en la traducción semántica [ustedes los traductores] deben sentir empatía por el autor (cuanto más se identifiquen con él mejor lo traducirán: si no les gusta un texto literario, lo mejor que pueden hacer es no traducirlo), y en su empatía deberían descubrir una manera de escribir que, aunque por lo general no les resulte natural, muestre una cara de ustedes “natural” y sinceramente. (Newmark, 2016: 57).

Con respecto a las palabras marcadas culturalmente, se predilige la transferencia de los términos originales, siempre y cuando tengan especial importancia en el contexto; en el caso de términos culturales de menor relevancia, se podrá recurrir a equivalentes funcionales culturalmente neutro, evitando los equivalente funcionales. Por supuesto, estas indicaciones son de grande utilidad para traducir *El río* de Ana María Matute.

En cambio, la traducción comunicativa se corresponde más con los textos dominados por la función informativa, como manuales, informes, artículos y en general escritos de contenido y lenguaje técnico (científico, tecnológico, económico, etc.); este tipo de traducción se asocia también con los textos con fines persuasivos, de propaganda o publicitarios (letreros, folletos, panfletos de escaso valor literario e incluso instrucciones), que asumen una función prevalentemente vocativa (o conativa, de apelación). En el caso de ambas categorías se reproducirán las convenciones formales de los respectivos géneros textuales (estilo, registro, etc.), manteniendo la naturalidad del lenguaje, contextualizado en su cuadro normativo tanto respecto al idioma de partida como al de llegada.

La traducción comunicativa pretende reproducir el significado contextual del texto original, para que los lectores de la versión traducida comprendan fácilmente contenido y lenguaje de la fuente. El objetivo será siempre recrear en el lector de la versión traducida el mismo efecto (o impacto emocional si hablamos de escritos persuasivos) producido en el público del original, aunque se señala una importante diferencia entre los textos informativos y los vocativos. En efecto, en el primer caso se hace especial hincapié en transmitir la verdad referencial sobre los contenidos abarcados; en el segundo, son los lectores y sus reacciones el principal foco de atención. Por lo tanto, tendrá especial importancia la búsqueda de eficaces equivalentes funcionales e incluso culturales para las expresiones idiomáticas, los conceptos e incluso las metáforas; a este respecto, las más comunes en estos tipos de textos (en particular en los vocativos) suelen ser las tópicas o desgastadas y las estereotipadas o estándar, por ser compartidas por una comunidad y por eso capaces de generar el mismo efecto en lectores de la misma cultura.

Finalmente, Newmark introduce la función estética o poética, utilizando como referencia la teoría lingüística de Jakobson. Como ya comentamos, según el académico en un texto se pueden plasmar más de una función; en particular, los expresivos suelen poseer también algún componente informativo y/o vocativo, y además dar espacio a una fuerte presencia de la función estética (el ejemplo más representativo sería la poesía propiamente dicha). Según cada caso y gracias a su propia sensibilidad e intuición, el traductor deberá hacer prevalecer una u otra, la “verdad” sobre la “belleza” o al revés, que aparecen en continua lucha dentro de la literatura (Newmark, 2016: 66).

En particular, la metáfora original constituirá un elemento expresivo y a la vez estético, y de aquí deriva la necesidad de mantenerla intacta en la traducción, que será semántica. De hecho, Newmark aclara que la principal diferencia entre una traducción fiel (método parecido a la traducción literal, que además respeta el significado contextual de los términos) y una semántica es la atención prestada en esta última al valor estético del texto, para que “ni la asonancia, ni el juego de palabras, ni la repetición produzcan un efecto desagradable en la versión final” (Newmark, 2016: 71). En la misma línea de Eco, pero con particular referencia a la traducción semántica, el académico admite la flexibilidad e incluso la “excepción creativa” (ibídem). Todos dichos rasgos, unidos a la empatía intuitiva requerida al traductor, hacen de la traducción semántica el método más

adecuado para *El río* de Ana María Matute. Además, sabemos que el pensamiento de la propia autora sobre la práctica traductiva se acerca a estas ideas:

[...] un traductor es un colaborador estrecho del escritor. [...] Hay una recreación, tiene que haber una sensibilidad común, o, por lo menos, muy voluntariamente prestada a la sensibilidad del autor. Hay que interpretar al autor, hay que volver a escribirlo de forma que en el otro idioma al que es trasladado quede la misma calidad, la misma magia. (Matute, Doyle y Nicola, 1998: 76).

Si la traducción es una labor creativa como la escritura, también puede ser productiva o infructífera. Como Eco (2016), nuestra escritora opina que una buena versión traducida añade matices y enriquece el texto original; sin embargo, una mala traducción termina ocultando al autor, haciendo perder la fuerza y el significado de la obra (Matute, Doyle y Nicola, 1998). Maria Nicola, que ha traducido algunas de sus novelas, posee la misma perspectiva; en particular, considera de gran importancia compartir la percepción y la imaginación del escritor para poder trasladar sus escritos adecuadamente. En efecto, entrar en la “memoria emotiva” (Matute, Doyle y Nicola, 1998: 82) del autor es la clave para lograr comprender y volver a plasmar en otra lengua sus textos.

#### 4. ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LA TRADUCCIÓN DE *EL RÍO*

El primer aspecto importante que debemos considerar es el idioma de la obra que se va a traducir: el español (peninsular). A la hora de comparar la lengua de partida con la de llegada, destacamos sus afinidades lingüísticas, tanto morfo-sintácticas como lexicales, debidas sobre todo a su pertenencia al grupo de lenguas neolatinas y a influencias socio-históricas parecidas (Lefèvre 2015). Por tratar con lenguas afines, el traductor se ve expuesto a la transferencia positiva (Alonso y González 1996), un fenómeno de confort psicológico. También podemos aprovechar los efectos de la solidaridad semántica (Lefèvre, 2015: 54), que se refleja en el frecuente paralelismo interlingüístico entre colocaciones de ambos idiomas, incluso entre expresiones idiomáticas y proverbios de ambos contextos. Italiano y castellano comparten un amplio vocabulario de origen latina, junto a préstamos procedentes de otras lenguas, como el árabe, el inglés y el francés. Sin embargo, hay variaciones en las modalidades de integración de dichas formas; mientras que el italiano suele adoptar las palabras extranjeras en su forma original (transferencia), el español tiende a adaptarlas a su sistema gráfico y fonético (naturalización).

Se podrán encontrar también ciertas dificultades, relacionadas con casos de similitud aparente (los “falsos amigos”) o con diferencias más sutiles, sobre todo semánticas. En efecto, se dan situaciones de *dissimmetria* lexical y sintáctica (Lefèvre, 2015: 53), donde aparecen problemas concretos de interpretación y traducción para encontrar equivalente funcionales adecuados. Desafortunadamente, el enfoque contrastivo no permite elaborar reglas generales siempre aplicables en la traducción de textos concretos, porque sus principios normativos no pueden ofrecer previsiones fiables de cómo transponer un término o una estructura en cada contexto (Menin 1996), así que sólo la reflexión y la intuición del traductor aplicadas a la realidad textual serán las únicas herramientas que podrán dirimir las controversias prácticas.

Con respecto al ámbito cultural, también se presentan varias afinidades, debidas a experiencias históricas, sociales y políticas que han compartido Italia y España en toda época, desde su pertenencia al Imperio Romana en la Antigüedad hasta formas paralelas de régimen dictatorial en el siglo XX, pasando por los frecuentes contactos comerciales y el dominio español en la península en la Edad Moderna. Aunque encontramos muchos ejemplos de fraseología y dichos populares parecidos, hay términos marcados culturalmente (culturemas) que no tienen un correspondiente en la otra lengua, sobre todo en el campo de las costumbres, la gastronomía, la artesanía, la ropa, la arquitectura y los muebles. Siguiendo las indicaciones de Newmark y Lefèvre, en estos casos deberíamos evitar los equivalente culturales y optar por transferir -o sea reproducir literalmente- la palabra original, añadiendo una nota al pie de página o incluyendo entre comas o paréntesis un equivalente funcional o descriptivo (Newmark 2016) culturalmente neutro, como aclaración interlinear (Lefèvre 2015). En cualquier caso, es fundamental un conocimiento profundo de la historia y de la cultura relacionadas con el idioma de partida para poder encontrar soluciones adecuadas.

En general, seguiremos estos principios, como en el caso del término *pelota* (deporte de equipo del Norte de España), transferido literalmente en la traducción y explicado mediante una nota al pie de página. También optamos por transferir la unidad monetaria *real*, para transmitir al lector un matiz socio-cultural del contexto español de la primera mitad del siglo XX, siguiendo la orientación traductiva de tipo *foreignizing* (Venuti 1995); también aquí se procede a explicar en nota el uso corriente de esta palabra en ese marco histórico. Además, se cumple el mismo procedimiento con *arxadú* y *maraubina*, que se



transfieren por no existir un correspondiente in italiano para estos nombres de flores. En efecto, *arzadú* es un invento literario matuteano y *maraubina* es una denominación usada informalmente por la autora y (a su decir) por los aldeanos de Mansilla, asumiendo connotaciones populares y misteriosas que se necesita mantener.

En los demás casos de vocabulario del mundo vegetal, se procede a traducir los términos con sus homólogos italianos, procedentes del lenguaje corriente y no de tecnolectos. A este respecto, seguimos el ejemplo di Raimondo del Balzo, traduttore de *Los niños tontos (I bambini tonti, 1964)*, cuyos relatos están ambientados en un escenario parecido por flora y fauna. Esta elección conlleva traducir “chopo” y “álamo” con el mismo nombre común *pioppo*, en cuanto en italiano comúnmente no se suele distinguir entre los dos tipos de planta; solamente cuando aparecen ambos términos en la misma frase, se desambigua la traducción diferenciando entre *pioppo bianco* y *pioppo nero*.

Con palabras que tienen equivalente funcional o descriptivo culturalmente no marcado recurrimos a estos: por ejemplo, por el término de origen árabe “zaguán”, que no tiene un correspondiente específico en italiano, hemos utilizado el equivalente descriptivo italiano *entrata*, aunque sea bastante más genérico. En el caso de “guardia civil”, se ha utilizado la traducción *agente della Guardia Civil*, expresión acompañada por una nota explicativa; se trata de una combinación de múltiples procedimientos traductivos que Newmark define “doblete” o *couplet* (Newmark, 2016: 129). De forma parecida, “Mariposas cantoras” ha sido traducido por su equivalente descriptivo *farfalle canterine*, explicando en nota las dudas de la traductora sobre el carácter real de las mismas.

Además, se incluye una nota en las situaciones que a nuestro parecer necesitan una desambiguación, como en el caso del sustantivo *eras*, que es traducido por *aie*, nombre que corresponde por función pero no por situación espacial. En otro caso, se ha incluido una nota a pie de página para proporcionar al lector italiano un elemento histórico extratextual importante para explicar la situación del personaje principal. En el texto “El niño dormido” encontramos a un chico considerado un “matón” por los demás niños, pero que se revela como un ser marginado por la sociedad. Los elementos claves para la comprensión son su condición de hijo de preso de un campo de trabajo y de habitante de una de las chabolas donde viven los familiares de los detenidos, rechazados por los aldeanos. Por eso, consideramos necesaria una aclaración sobre las medidas de “Redención de penas por el

trabajo” impulsadas por el régimen franquista (comunes y políticos) y las condiciones de vida de las familias de los presos involucrados.

Para concluir la lista de los problemas traductivos, destacamos que el sustantivo “pantano” supone un desafío por sus implicaciones técnicas pero también socio-históricas. Tratándose de un embalse, la primera opción traductiva sería el equivalente funcional italiano *bacino artificiale*, que pertenece a un tecnolecto más que al lenguaje corriente; la segunda opción sería el equivalente descriptivo *lago artificiale*, de uso más común y neutro. En ambos casos, se perderían todas las connotaciones socio-políticas relacionadas con el contexto histórico correspondiente: la campaña de construcción de obras públicas (sobre todo embalses de uso industrial y agrícola) promovida por Franco en los años cincuenta y sesenta, que correspondería en el imaginario colectivo italiano a las obras de saneamiento de marismas impulsadas por Mussolini. Sin embargo, estas medidas encontraron la oposición de los vecinos de los pueblos afectados, por las ingentes pérdidas materiales y las reducidas compensaciones obtenidas.

En línea con las sugerencias de Umberto Eco, deberíamos proceder a una negociación del significado que queremos traducir definiendo antes el “contenido nuclear” de la palabra *pantano*. Por lo tanto, decidimos mantener el nivel de formalidad del lenguaje usado por Matute y escoger la segunda opción, sabiendo que no podremos transmitir de todas maneras los matices más evocativos del término original, tan arraigado en la historia española del siglo XX. En cualquier caso, nos proponemos evitar una sobreexplicación del subtexto (Newmark 2016), dejando al lector la captación de los detalles de *El río* que le permitan situarse en el marco correspondiente, haciendo referencia a textos como “La barca de Valentín” o “El tiempo resurgido, el tiempo nuevo”.

Terminamos señalando la presencia de una “remisión intertextual” (Eco 2016) en *El río*, que consideramos bastante fácil de reconocer por el público italiano. En el texto “La selva” la autora reflexiona sobre su pasado y su presente; utiliza la metáfora de la selva para expresar sus actitudes ante la vida y utiliza referencias muy reconocibles al *incipit* de la *Divina Commedia*. Primero Matute define ese momento de su existencia como “la mitad del camino” (Matute, 1995: 197); posteriormente menciona sus experiencias “ante la oscura selva” (ibídem). Siguiendo los consejos de Eco y Newmark, decidimos respetar estas alusiones sin explicitarlas de forma forzada o burda; por lo tanto, traducimos fielmente “a la mitad del camino” con *alla metà del cammino*, sabiendo que evoca

sutilmente el original dantesco sin copiar su traducción al castellano<sup>81</sup>. En el caso de “oscura selva”, traducimos *selva oscura*, para que la remisión intertextual resulte transparente al público italiano, que así la podrá individuar claramente.

En resumen, se ha decidido conservar las construcciones morfosintácticas, las figuras retóricas y las sugerencias producidas por el léxico matuteano a través de una traducción semántica (Newmark 2016), siguiendo el mismo orientamento de los traductores italianos de la autora (Pérez Vicente 2006). En efecto, según las indicaciones de Newmark (2016), una obra literaria es un texto expresivo y poético a la vez; además, los rasgos textuales recuerdan la estructura de las narraciones breves, y por lo tanto *El río* requiere una atención especial hacia su estilo y sus peculiaridades. En particular, se han conservado sus metáforas y similitudes originales, las estructuras sintácticas modificadas por la autora (divergencias respecto al lenguaje natural) y los largas oraciones compuestas, que producen períodos no siempre sencillos de leer e interpretar por su extensión y por sus intrincados mecanismos de subordinación. De todas formas, se ha pretendido recrear no sólo la forma, sino también el efecto de las acumulaciones poderosas que acompañan muchas de las descripciones matuteanas.

También el uso de los tiempos verbales supone un reto traductivo: por un lado, no hay correspondencia pragmática y metalingüística perfecta entre los tiempos del pasado del indicativo en italiano y en español (nos referimos sobre todo al pretérito perfecto simple y al compuesto del castellano y al *passato prossimo* y *passato remoto* del italiano); por el otro, las exigencias de la traducción semántica requieren el respeto de los juegos lingüísticos de solapamiento temporal y de rememoración producidos a través de los tiempos verbales (López Alonso, 1994). La solución aportada se basa en el estudio de cada situación traductiva en su contexto, incluyendo el uso del *passato remoto* en la versión traducida. Esta última acción tiene el propósito de evitar simplificaciones o aplanamientos del texto original y conservar el poder evocativo de un tiempo verbal infrautilizado en la actualidad pero usado comúnmente a mediados del siglo XX (época en la que se elaboraron las piezas de *El río*), sobre todo en la lengua escrita y en una prosa con un nivel neutral de formalidad y de generalidad (Newmark 2016) como la ofrecida por los artículos literarios y las narraciones breves de Matute. Sin embargo, nuestro intento no es producir

---

<sup>81</sup> Nos referimos en particular a la principal versión castellana en verso de la *Divina Commedia*, realizada por Bartolomé Mitre y editada por Nicolás Besio (1922).

una traducción “arcaizante” (Eco 2016), sino rehuir de una versión inútilmente “modernizante” (Eco 2016) del original.

En general, la elección del lenguaje y del método traductivo corresponden a la definición del posible público de la traducción de *El río*. Nuestra traducción está pensada como un trabajo publicable por una editorial italiana y dirigido a un público de todas las edades, no necesariamente hispanohablante ni experto, sino interesado en la escritora, en las temáticas tratadas por ella o simplemente dotado de curiosidad por conocer la España del pasado. El perfil del posible lector de esta versión traducida condiciona las decisiones del traductor, como bien recuerda Newmark (2016); en efecto, las opciones escogidas pretenden tanto reflejar el carácter de la obra y de su autora como acercarse a las exigencias del público, para que pueda comprender *El río* en su variedad de temas y facetas. Se ha tomado como referencia la versión del libro publicada por Destino en 1995, después de haber comprobado la ausencia de variaciones importantes respecto a otras ediciones más recientes del mismo volumen. En particular, la comparación se ha efectuado con una versión en papel de la editorial Austral (2012) y con la última de la editorial Planeta (2017) en formato *ebook*.

## CAPÍTULO 6

### TRADUCCIÓN DE ALGUNOS TEXTOS DE *EL RÍO*

#### **Introduzione**

Dopo undici anni, sono tornata a Mansilla de la Sierra, il paesaggio della mia infanzia. Il lago artificiale ha ormai coperto il vecchio paese, e un gruppo di case bianche, troppo nuove e come stupite, risplendono nel verde umido dell'autunno.

Dopo tanto tempo, tornare al vecchio paesaggio smuove e ridá vita alle immagini sfocate, che sembravano dimenticate e riemergono davanti a noi con uno strano significato presente ed a volte commovente. Ma tutto è affogato, vivo ed allo stesso tempo affogato, sotto quello strato di cristallo verde scuro, che mi impedisce l'accesso alle pendici dei boschi di Aranguencia e di Ombrihueles, lí dove ho amato cosí tanto i faggi, le querce. L'acqua copre ciò che furono dolci e belle pianure, costeggiate da pioppi bianchi e neri. Lí di fronte, sulla riva opposta del lago, ci sono gli alberi, le foglie che ci videro bambini, adolescenti. L'acqua copre tutto: il fantasma della casa, i muri di pietra, il prato, l'orto, il pioppeto... Quanti nomi, quante corse di bambini, ormai muti.

Qualsiasi bambino avrebbe disegnato la casa: era quadrata, semplice, con finestre simmetriche ed un lungo balcone di ferro che percorreva la facciata da un lato all'altro. Ma nessuno potrà mai dire di conoscerla se non è stato bambino lí dentro, vicino ai suoi muri ed ai suoi alberi, nessuno potrà mai dire di conoscerla senza aver corso sull'erba del prato a dieci anni; nessuno che non sia caduto, sfinito e sudato, sotto l'ombra dei suoi grandi noccioli. Nessuno potrà dire di conoscerla se non si è mai nascosto tra i paletti dell'orto, o nel pioppeto, o se non si è mai arrampicato, di nascosto, sui rami piú alti del ciliegio, in cerca dei frutti ancora acerbi.

Ed il fiume? Com'è scomparso in una maniera cosí strana? Io ricordo il fiume che delimitava il prato, con i suoi larghi ciottoli coperti di licheni e muschio; i teneri giunchi, i fiori bianchi, viola e gialli, le piccole "piante del sapone", le libellule, che al sole diventano fosforescenti; le pozzanghere scure sotto gli alberi inclinati, ponti mozzi sopra l'acqua.

Sappiamo che a volte, in inverno, il fiume straripava, e che distruggeva un pezzo del muro di sassi. Ma non l'abbiamo mai visto così, ritirato, vinto: sembra fuggito. So già che quel fiume si forma di nuovo più in giù. Ho letto il suo nome, l'ho sentito sotto un ponte, ormai giù in pianura, tra gli orti e la terra fertile de La Rioja. Ma non è il nostro fiume, non è quello che noi conoscevamo. Non è quello che scorreva e si portava via le nostre voci, quello che ci rubò, più di una volta, il fazzoletto o un sandalo. Non so dove siano andati la sua acqua verde e dorata, il suo letto ombroso, le sue rive invase dalla menta. Dicono che è lì, dove il corso si allarga e l'acqua assume una sfumatura densa, del colore della paura, ed inonda tutto. Ma io non capisco questo genere di cose. Nel fondo del lago artificiale, continuerà a vivere quel fiume. E, se chiudo gli occhi, lo vedo intatto come un miracolo. Un fiume d'oro che scorre verso un luogo da dove non si ritorna, come la vita.

### **La pagnotta, rozza e gradevole**

In campagna, tra gente che vive e muore lentamente e tranquillamente; nel mezzo delle loro gioie, dolori, miserie e perfino nella ricchezza, pensiamo, a volte -come me, accanto a quel nuovo cimitero dai muri rossi e dai teneri cipressi che ancora non superano il muro- , a come gli uomini e le donne sporchiamo ed accorciamo la vita. Accanto ai muri di questo cimitero, troppo nuovo nell'atmosfera insolita della campagna autunnale, mentre contemplo la pagnotta rotonda, dorata, croccante, prodotta da mani rustiche, mi sono chiesta se è vera la vita lontano da quei luoghi perduti; se sono vere la vita e la morte, lontano da là, o semplicemente se è una delle tante bugie che ci fabbrichiamo, in cui ci immergiamo ciecamente.

Lì, nel paese sperduto, con le sue dozzine di case bianche, senza cinema, senza televisione, senza giornali, senza ciò che le labbra contadine -non senza certa ironia- chiamano "i divertimenti della città", è là dove la vita e la morte saltano alla nostra vista vigorosa, potentemente, nel mezzo di quella strana pace -oserei quasi chiamarla insensibilità- che amplifica ed ingigantisce tutto. Perfino quando si spezza la vita di un bambino, lì in quel cimitero di paese, con la sua piccola croce dorata ed il suo nome lieve, sfocato, produce un'impressione di cosa compiuta, esatta. Lì c'è quella piccola tomba, senza malinconia. E lì c'è anche, sulla tavola contadina o nei campi, la pagnotta rotonda,

rozza e gradevole. Dovremmo vivere di pane ed acqua. Semplicemente, nascere e morire. Ascoltare in raccoglimento l'ululare del vento che scende al paese, in certe notti di marzo, come la rugiada sull'erba o la siccità; scrutare il cielo come questi uomini che parlano di lupi, di inverni cattivi, della gelata o della pioggia prematura; concentrare il lavoro sulla terra, sull'amore al prossimo, sulla preoccupazione per i figli. Non voglio dire che in campagna non esistano le maldicenze, l'invidia, il dolore e l'odio. Queste cose esistono, ma al di sopra di esse si erge il senso della solidarietà umana, del perdono. E, soprattutto, qualcosa che non ha prezzo ed è spesso incompreso: l'oblio. Basta che un uomo cada in disgrazia –un incendio, un'inondazione, una disgrazia o malattia- per fare in modo che il paese si unisca e l'aiuti. È stato detto: “un paese è un mostro”, perché in un paese piccolo l'invidia e l'odio, le mancanze altrui, si fanno chiare ed palesi, come se fossero scritte in fronte o nel cielo che ci copre tutti. Ma questa crudele realtà ci fa mettere i piedi per terra, e la vita è più semplice, più vera. Intorno alla pagnotta si riuniscono tutti i giorni questi uomini che lavorano insieme, che si amano e si detestano insieme, e si dicono: “Va bene, questa è l'ora del pane; poi domani vedremo” o “Dopo si vedrà”.

Così arriva la morte. E penso, di nuovo, a quel ragazzino che giace lì sotto, in quella terra smossa da poco. Penso alla sua vita ed alla sua morte troppo corta, e che, tuttavia, significa così tanto per me.

### **La piccola vita di Paquito**

Un pomeriggio di ottobre, con un sole splendente, andai a contemplare una tomba semplice, con una piccola croce di ferro. Lì era sepolto Paquito.

Ricordo molto bene il battesimo di Paquito. Io ero ancora una bambina, e un giorno di settembre -simile a questo che mi ha sorpresa accanto al cimitero nuovo- una donna del paese arrivò piangendo fino a casa nostra. I miei genitori avevano deciso di fare da padrino e madrina a una bambina, e questa donna disse loro: “Mio marito non vuole che nostro figlio si battezzi; qualcuno deve avergli avvelenato le idee, ha la testa piena di pensieri storti. Se voi voleste fare da padrino e madrina a mio figlio oltre che all'altra bambina, mio marito non oserebbe protestare; lui vi tiene molto rispetto e, dico io, penserà che sarebbe un'offesa rifiutare”. Nel pomeriggio, in una folla disordinata di bambini scalzi, uomini e

donne sontuosamente vestiti di nero, tra rose di carta rossa e gialla, confetti alla mandorla bianchi, rosa ed azzurri, un' acquasantiera di rame, bicchieri di cristallo verde chiaro e tovaglie a punto croce, battezzarono i due bambini: Paquito e Felisa. Mi sorprese che il padre di Paquito (quell'essere che per le sue famose "idee storte" io immaginavo come una specie di Satana con il berretto) camminasse in testa al corteo, il primo della comitiva. Era vestito in maniera molto elegante, con il suo completo della domenica: il collo della camicia era di un bianco immacolato, il bottoncino di madreperla brillava sotto il suo mento come un gioiello. Sembrava contento. "Non doveva arrabbiarsi?", chiesi a mio padre.

Paquito cresceva malaticcio. Era un bambino molto magro, con una faccia da teschio. Gli altri ragazzi si approfittavano della sua debolezza per prendersene gioco: una volta vidi come cercavano di seppellirlo sotto un cumulo di pietre. Ma lui non era un bambino triste. Aveva occhi grandi e rotondi, poco comuni. Sul suo viso vagava sempre un mezzo sorriso, oserei dire quasi di commiserazione. Parlava pochissimo, fatta eccezione che con mio padre. Non era un bambino affettuoso, ma voleva bene a mio padre. Ogni anno veniva a trovarlo, quando arrivavamo in paese. Si sedevano uno di fronte all'altro. Mio padre, in uno degli archi dell'entrata; lui, su uno sgabello. E parlavano. Ora rimpiango di non aver mai ascoltato quelle conversazioni, ma ricordo bene che a Paquito non piaceva ricevere regali. Li prendeva con un gesto quasi di rassegnazione, con quel sorriso inquietante sulle labbra, e non ringraziava mai. A mio padre piaceva Paquito, glielo notavo negli occhi.

Una volta, mentre beveva dalla fontana della piazza, i ragazzi lo spinsero e gli si conficcò il tubo dell'acqua nell'occhio destro: è strano che non rimanesse cieco, ma quella cicatrice rosa, a forma di mezzo cerchio, rimase per sempre intorno al suo occhio da uccellino. L'anno dopo rimase orfano ed i suoi fratelli maggiori, tutti molto giovani, lo mandarono alla Casa di Carità. Da quel che sembra, lì gli insegnarono il mestiere di calzolaio. Non lo vedemmo per un paio d'anni, e più avanti sentii mio padre chiedere alla sua sorella maggiore: -Che ne è di Paquito?

Gli mandava pacchi ed io immaginavo il gesto indifferente di Paquito, di leggero disturbo, al riceverli.



Quando aveva tredici anni, venne in paese in licenza, durante i giorni della Sagra, esattamente il 14 settembre. Era cresciuto un po', ma continuava ad essere molto magro. Non venne a trovare il resto della famiglia; provava un piacere speciale nel dire che veniva a vedere "solo ed esclusivamente mio padre". Mio padre scese le scale, e non aveva ancora appoggiato il piede sull'ultimo scalino che Paquito, in piedi, come un soldatino, gli stava già tendendo la mano. Li sentii dire:

- Come va, ragazzo?
- Molto bene.
- Si dice che diventerai calzolaio.
- Sì. L'anno prossimo, per quando Lei verrà, Le avrò preparato un paio di scarpe.
- E ti piace questo mestiere?
- Sì. L'anno prossimo Le farò un paio di scarpe; ormai sarò qualificato.
- Be', sei molto in avanti.
- Vedrà che paio di scarpe le farò!

Si chinò e gli prese le misure del piede in un pezzo di carta, con una matita schiacciata e larga.

- All'anno prossimo, Paquito.
- Arrivederci...e vedrà che scarpe!

Gli diede la mano e se ne andò, rifiutando qualunque regalo.

L'anno dopo Paquito non portò nessun paio di scarpe, né venne a trovare mio padre.

- E Paquito?- chiedemmo ai suoi fratelli.

La sorella maggiore abbassò la testa, con lieve pena:

- Ah, scusate, non ve l'abbiamo detto: Paquito è morto. Ma lo sapete, non è mai stato un granchè.

## Il tempo risorto, il tempo nuovo

A metà agosto il livello del lago artificiale cominciò a scendere ed il declivio dei versanti sembrava rosso come un osso. Sotto l'acqua tutto aveva assunto un tono di cosa vista attraverso un vetro affumicato. La gente di Mansilla mi disse:

- Sta venendo fuori di nuovo il paese.

Mi sorprese la loro mancanza di malinconia. Non molto tempo fa ho visto un uomo che se ne era andato, che non aveva voluto vivere nel paese nuovo e che tornava, da due anni a questa parte –da quando la Mansilla vecchia era stata sommersa- per riprendere i suoi compaesani per essere rimasti e per disprezzare i nuovi alloggi. Poi finiva col piangere ed andare via. E gli stessi che mi indicavano con indifferenza la spettrale apparizione del paese nuovo, commentarono la loro commovente partenza dal paese, in salita, carichi delle loro suppellettili. Fu la settimana di Pasqua, con un'insultante primavera nei campi invasi dalle selvatiche rose canine, dai fiori bianchi del prugnolo selvatico, dal rosso violento degli arzadù<sup>82</sup> e dei papaveri; con il pendio di Las Viñas coperto di violette, come un tappeto folto ed inebriante. “L'acqua saliva senza che ce ne accorgessimo”, dicevano. E quando i tre uomini vennero a portare via<sup>83</sup> il Cristo della Vittoria, l'acqua arrivava loro fino alle caviglie. “Ma come è possibile?” Mi sorpresi. E ritornava il tipico parlare laconico della terra: “Ci dettero poco tempo per andarcene. Si comportarono male, molto male”.

Per questo, quando Francisco il pastore disse: “È apparso di nuovo il paese”, mi scioccò l'indifferenza della sua voce.

Andai, con certo timore, più avanti, a affacciarmi a quella che era stata una valle. Più in là del cimitero nuovo, dopo l'ultima curva, si distinguevano già cumuli di tegole, attentamente accatastate, travi, porte, controfinestre, chiodi attentamente accatastati, ferri arrugginiti.

---

<sup>82</sup> Il nome originale di questo fiore è stato mantenuto nella traduzione italiana, in quanto si tratta di una specie botanica inventata dalla scrittrice, come lei stessa ha ammesso pubblicamente nel corso del suo discorso di ringraziamento per il premio Cervantes (2011).

<sup>83</sup> Nell'originale, la scrittrice usa un verbo alquanto ambiguo, *sacar*, che può significare sia “portar via”, “portar fuori” in senso generico, sia “portare in processione” nel contesto delle celebrazioni religiose della settimana di Pasqua (*Semana Santa*).

Gli uomini e le donne della Mansilla nuova arrivavano con i cavalli carichi di resti di laggiù in fondo, del loro tanto pianto ed amato paese sommerso. Era come vedere degli avvoltoi divorare una carogna, come vedere qualcuno saccheggiare un morto. Lì sotto c'era il cadavere, è vero. Era apparso integro, con le piazzette ed i portici, gli orticelli, i muri di pietra, e quei terribili alberi affogati, che non ci fu il tempo di abbattere. Quello era il vecchio tempo dell'infanzia, roseo, come uno scheletro. Non mancava quasi niente, tranne la vita. L'argento sfumato degli alberi affogati contrastava con il color granata della terra, che non dimenticherò mai. Il campanile della chiesa era ancora in piedi, rosso –prima era stato dorato, al tramonto, quando i corvi gli volavano intorno gridando-. E sulla cima si manteneva intatto il nido della cicogna: era l'unica cosa che l'acqua non era riuscita a coprire. Sulla torre silenziosa, sempre così degna, il nido assomigliava all'anacronistico cappello di un'aristocratica decaduta che non voleva perdere gli ultimi resti del suo antico splendore. Senza sapere come, scesi di nuovo in paese. Quasi senza volere. Mi inondava un odore particolare, un miscuglio di muffa, radici marce, umidità, freddo. Un odore di morte, che produceva nausea e paura. Nelle strade silenziose cantavano gli irritanti, ignoranti, stupidi uccelli, che in altri tempi ci assordavano dai gelsi. C'erano ancora degli stemmi di pietra su qualche facciata, crescevano funghi gialli e velenosi negli interstizi delle selci di calle de Fernán González. Il tempo risorgeva, ma come se fosse stato chiuso in un'urna, un tempo da dove non si sentivano voci, dove tutto era diventato opaco, sordo. Ora il tempo era solo un gesto, un cenno; quella trave sporgente, una controfinestra della casa della nonna, che ancora sbatteva contro il muro.

Contemplai come gli uomini e le donne del paese nuovo scendevano a saccheggiare i propri ricordi; come caricavano tegole, piedre e travi sui cavalli. Mi dicevano:

- Dobbiamo costruire fienili nuovi e così risparmiamo molto sui materiali.

Senza sapere come, mi trovai a raccogliere vecchi chiavistelli di ferro, serrature, chiodi arrugginiti che mi tingevano le mani di rosso. Al centro della piazza, un bambino conduceva un cavallo carico di tegole. Il tempo nuovo s'impone sul tempo vecchio, lo soffoca, lo calpesta, e va avanti. Con ricordi e nidi morti, ed il cimitero coperto da uno strato di cemento. La vita continua sempre, gli anni passano sempre, i ragazzi crescono. Il livello dell'acqua crescerà di nuovo quest'inverno, e si porterà via definitivamente l'anacronistico cappello della vecchia aristocratica.

## ***Moro***

*Moro* è un cane nero, grande. Forse i suoi bisnonni erano un terrier ed un dozzinale cane da pastore, incrociati in mille modi. Ma *Moro*, senza una razza concreta, senza padrone, è bello. Ha gli occhi color miele ed un'allegria e spensierata maniera di fuggire dal lavoro, di cercare affetto, amicizia.

A Mansilla non vogliono bene a *Moro*. Non è utile per controllare il bestiame, né per fare la guardia alle case, né per cacciare.

- È uno sfaticato, uno svergognato – dicono.

*Moro* prese l'abitudine di venire a casa nostra. Ringraziava con sorrisi canini, latrati, salti, tutto ciò che gli si desse, ed era l'amico fraterno di mio figlio. Insieme andavano a fare il bagno al fiume, insieme facevano escursioni e condividevano la merenda. Più di una volta li sorpresi parlando fra loro.

Ma i ragazzi del paese non vogliono bene a *Moro*. In varie occasioni arrivò alla nostra porta ferito a pietrate, a botte. Sembra che l'allegria, la spensieratezza, la semplice gioia di vivere abbiano un prezzo. Si stese sulla nostra porta respirando a fatica. Mio figlio gli si sedette accanto, piangendo in silenzio, e rimasero insieme così per molto tempo. Ma *Moro* si cura sempre dalle sue ferite. *Moro* esce sempre indenne da tutti gli agguati, gli attacchi, da tutto l'odio e la cattiva volontà. Gli rimane intatta anche l'allegria, la sua straordinaria fiducia nel prossimo e la sua gioia di vivere. Sembra che niente possa ferire il suo spirito –chiamiamolo così-, per quanto attacchino il suo corpo.

- Quanto gli mancherete- ci dicevano spesso in paese.

Il primo addio fu quello del bambino. Agli inizi d'ottobre dovette tornare in città, a scuola. Di mattina presto, con gli occhi pieni di sonno e lacrime, si lamentava:

- Non ho salutato *Moro*!

Per una settimana dalla partenza del bambino, *Moro* l'aspettò, fedele, sulla porta, alzando il muso ed i suoi rotondi occhi d'oro verso la finestra del ragazzino, abbaiano a lungo. Quando si convinse della sua assenza, non riuscì a staccarmelo di dosso.

*Moro* adora le macchine. Appena ne arriva una, cerca, e normalmente riesce, a entrarci dentro. Più di una volta, con questo sistema, ottiene passeggiate o calci. A *Moro* entusiasma l'odore della benzina, il rombo del motore.

L'ultimo giorno, *Moro* abbaiò penosamente intorno a noi. I ragazzini del paese lo minacciavano:

- Adesso vedrai, adesso vedrai, che se ne vanno i tuoi difensori!

Nel mattino piovoso *Moro* tremava. La terra era umida, rossa, l'erba di un verde esultante, gli alberi granata ed oro. L'aria si percepiva piena di vita, euforica e gradevole; piena di una vita senza limiti né rancori, come la vita di *Moro*. Ma c'era anche paura: quella paura strana, sottile, che vaga come polvere d'oro per i campi autunnali.

- Tenete fermo quel cane- chiese mio fratello.

I ragazzi cercarono di trattenerlo per le orecchie, per la coda, mentre la macchina partiva. Provai una gran pena vedendo i suoi occhi, la sua bocca aperta, sentendo le sue grida.

- "Perché ve ne andate? Perché mi lasciate? Non vedete quello che mi aspetta?"

A volte, la ferocia ed il sangue affiorano negli occhi dei bambini in una maniera molto più vivace che negli adulti. *Moro* riuscì a liberarsi di loro e, come mio fratello sapeva e temeva, corse dietro alla macchina. Correva, correva, come un diavolo nero dagli occhi fiammeggianti, sempre dritto. Chiedemmo di nuovo ai pastori:

- Tenetelo fermo!

Lì rimasero –fu l'ultima immagine che ho- i ragazzini, raggirati: con i bastoni in pugno, le pietre, con la bocca piena di una strana rabbia, tra il soddisfatto ed il risentito. E gridavano:

- Adesso vedrai, vedrai!

Povero *Moro*, sapeva che cosa lo aspettasse, non voleva tornare indietro. Inutilmente, continuava a stare dietro alla macchina, nella sua folle corsa. Scappò dai pastori, attraversò il fiume, sulla curva della strada. Correva, correva.

All'improvviso, senza sapere come, si perse la sua piccola figura nera ed esaltata, la sua piccola figura disperata che elemosinava amore. Quasi senza saperlo, dicemmo:

- Non c'è più *Moro*...

Che cosa ne sarà stato di *Moro*? Quando è tornato? Che cosa gli è successo? Lo immagino steso sul ciglio della strada, estenuato; respirare a fatica, come quella volta che mio figlio, piangendo in silenzio, rimase tanto tempo accanto a lui. Lo immagino alzarsi, di nuovo, come allora: con un luccichio incancellabile nei suoi occhi di ragazzo innocente. Rimettersi, come sempre, dalle sue ferite, dai cattivi ricordi. Riprendersi dalla vita, insomma, per continuare a vivere.

### **La barca di Valentín**

Quasi nessuno degli abitanti di Mansilla ha visto il mare. Qualche volta un ragazzo, o una donna, mi ha domandato, quando ero ancora una bambina:

- Ed il mare, com'è?

Ricostruisco vagamente le intricate informazioni che si possono dare sul mare a dieci anni, e suppongo che nessuno di loro se ne sia mai fatto un'idea chiara.

Ora è arrivato da loro qualcosa di simile al mare. È frequente vederli contemplare quieti, con un gesto assorto, quasi da sognatori, quella superficie liscia, del colore del muschio, che si estende ampiamente davanti ai loro occhi: è il lago artificiale.

L'acqua esercita un gran fascino su questi uomini. Ricordo con estrema chiarezza le loro risate a causa dell'acqua, quando dovevano irrigare gli orti. La predilezione per il fiume, per la pesca. Per l'acqua che battezzano in maniera strana: ci sono sorgenti che portano nomi di persona che ormai nessuno ricorda, che forse un tempo le scoprirono o le

videro scorrere sulle proprie terre. Ricordo una fonte, con una piccola cascata, nei dirupi di La Umbría, che si chiama “Lorenzo”; un’altra, “Pedro Álvarez”; un’altra ancora, “Juan il Conciliatore”... chiamano così un ruscello che brilla sotto il sole, la sorgente di un fiume; e lo battezzano con un nome dolce ed inconsueto appiccicato al palato. Amano l’acqua e ne hanno bisogno, e l’acqua ha significato un sacrificio per loro, dal momento che il loro paese fu scelto per costruire il lago artificiale che migliora l’irrigazione della zona. Di solito dicono:

- È naturale. Il nostro sacrificio è utile a molti.

Valentín è un ragazzo incompiuto per colpa di quel lago artificiale. Sarebbe diventato un buon meccanico, se avesse potuto imparare il mestiere. Anche un buon falegname o un buon muratore, se avesse imparato. Ma, come gli uccelli, come i fiori del cisto, è cresciuto al bordo di questa minaccia: “un giorno, arriverà il lago artificiale”. Tutto ha avuto un’aria provvisoria nella sua vita. È giovane, magro e bruno, con grandi occhi verde scuro che brillano sul suo viso scarno quando si parla di tutto ciò che avrebbe potuto fare, *se fosse stato possibile*:

- Io già stavo assieme a quelli che sapevano fare; mi hanno insegnato bene tutto ciò che potevano.

Il fratello minore fu colto in un momento più preciso: se ne andò da Mansilla, appena fu sommerso il paese vecchio. I fratelli maggiori si abituarono all’idea ed andarono ad abitare in una delle case del paese. Solo Valentín, come il più piccolo degli “Undici Principi Cigni”, è rimasto con un braccio umano e l’altro trasformato in un’ala. Quando ancora non era stata presa nessuna decisione riguardo ai ragazzi, la sua età oscillava tra la paura dell’ignoto e la soluzione dell’ultimo minuto. Valentín è troppo vecchio per lasciare questo paese, per studiare, per imparare un mestiere; ma è troppo giovane per accontentarsi. Lui dice:

- Se avessi potuto...

Qualcuno gli prestò alcuni libri per seguire dei corsi da perito elettrico: “Studia, preparati; tu, con quello che sai fare, solo ti manca la teoria. Ce la farai”. Valentín aprì i

libri pieno di speranza. I suoi occhi si ricoprirono di una tristezza piena di vergogna, un po' ironica:

- È che non capisco cosa c'è scritto.

Nel paese nuovo, Valentín è meccanico, elettricista, muratore, falegname, fabbro...

- Dove hai imparato?

- Da solo.

L'altro giorno, passeggiando sulle rive del lago artificiale, ho visto qualcosa che mi ha stupito, una specie di bara in mezzo all'erba. Mentre Valentín riparava il mio accendino, gli chiesi:

- Hai costruito una barca?

Mi guardò sorridendo, mentre mordeva un angolo dell'accendino di alluminio. Perché Valentín aggiusta tutto con i denti, con le unghie, con strane e magiche scosse che io ammiro profondamente.

- Eh sì, l'ho costruita io. Eppure, sì che naviga bene. Se il vento non fa arrabbiare il lago, ovviamente... sempre che non si arrivi allo scarico della presa!

- Ma come l'hai costruita? Non ha la chiglia.

- Bah! Per fare che? Ho preso a modello la barca grande di Lope. L'ho fatta a modo mio, e con lei ho pescato delle belle trote. È vero che entra un po' d'acqua... l'unico che ha avuto il coraggio di attraversare il bacino con me è Quito, il pastore.

Stava levando l'acqua con una lattina. Ed all'improvviso i suoi occhi brillarono:

- Sì, un giorno o l'altro l'attraverso con lui fino in fondo... ecco qua il Suo accendino, come nuovo!

## **Gran Bestia**

I pastori mi sono sempre piaciuti. Da tempo conosco la loro vita, le loro abitudini, il loro modo di essere e di parlare. Non tutti possono fare pastori. Si deve possedere uno strano e



profondo amore per la solitudine, e quel sesto senso che avvisa del pericolo, del lupo, del temporale.

Di solito i pastori sono persone silenziose e leggermente malinconiche. A loro non piace la vita in comune, non si adattano bene. Ricordo che uno di loro passò tutta la sua vita tra le montagne con il bestiame. Era un uomo sposato, con figli e nipoti. Credo che la vida lo sorprendesse amaramente ogni volta che tornava a casa, che la gente gli sembrasse strana ed i suoi vicini degli autentici sconosciuti. Tutto era misterioso e contorto per lui, in paese. Erano estranee la parlata delle donne, le grida dei bambini, le conversazioni tranquille degli uomini, tra un bicchiere e l'altro; estranei il loro senso del denaro, la loro preoccupazione per i terreni, la casa e le colture. Quell'uomo non amava i soldi; amava il gregge, gli alberi, il fiume, le sorgenti, la solitudine dei boschi sulle alte cime delle montagne. Non sapeva perché, ma amava tutto ciò in un modo ruvido, confuso, e sono sicura che avrebbe dato la propria vita per questo. Perciò, quando fu necessario vendere la tenuta per l'imminente creazione del lago artificiale che avrebbe sommerso il suo paese, quest'uomo si sedette sulla porta della propria casa, fuori posto con il suo vestito della domenica, con la sciarpa buttata su una spalla, come un malato. Il suo fare era rude e la sua collera frequente e fulminante, ingiustificata. Sua moglie gli diceva:

- Pezzo di zoticone!

Ed i suoi vicini:

- Gran Bestia!

Quest'ultimo epiteto gli calzava meglio. Con la sua ossatura da cavallo, la bocca come un colpo d'accetta ed i suoi occhi d'aquila, Gran Bestia disse:

-Preparami la bisaccia.

Sua moglie obbedì, con una lieve speranza che nemmeno lei stessa avrebbe osato confessare: era anziana, e stanca. I loro figli vivevano lontano, avevano venduto la terra e gli animali. La morte gironzolava, su e giù, tra le galline che sonnacchiavano, i ratti che fuggivano ed il tremolio giallo della lucerna. Gran Bestia salì sulla montagna ed il giorno dopo lo trovarono accanto al Ruscello dell'Amore –strano nome, ed ancor di più vista

l'occasione- steso faccia a terra senza aver neppure aperto la bisaccia. E si dice –l'ho sentito io stessa- che aveva la bocca premuta contro l'erba, come se la stesse mordendo.

Lo seppellirono nel cimitero nuovo. Nessuno gli ha comprato una croce. La vedova dice:

- Mi sono dovuta sfregare gli occhi con la cipolla per piangerlo. E a quel Gran Bestia, perché dobbiamo mettergli una croce? Quando io morirò dovrò per forza stendermi accanto a lui. Be' allora, se i nostri figli compreranno una croce per questa vecchia, ce la divideremo tra noi.

Ora, a volte, le pecore superano con un salto il muro del cimitero e vanno a pascolare tra le tombe. Su quella di Gran Bestia i corti zoccoli risuoneranno come minuscoli tamburi, i denti rosicchieranno, i musci rosati degli agnelli soffieranno sbuffi caldi. Si sentiranno belati rauchi, ripetuti uno dietro l'altro. Nel sottosuolo, un cuore di terra, sparso come una semente, forse tremerà, forse dormirà, con il sonno inerte degli alberi, del muschio. Con la saggezza ed il mistero dell'acqua nascosta, che salta all'improvviso tra le rocce e si getta, limpida e potente, dentro la terra.

### **Vivremo a lungo**

È sempre toccante il funerale di un bambino. Ma nei paesi spersi tra montagne rocciose, boschi di querce e faggeti, il funerale di un bambino ha il sapore di un mistico rito popolare. Oserei quasi dire che, in quei paesi, il funerale dei bambini racchiude tutta una religione, un diverso modo di pensare e di sentire, completo e chiuso in sé stesso.

La morte di un bambino è qualcosa di naturale ed insieme sorprendente: come l'improvviso acquazzone in pieno sole, che irrompe sulla campagna estiva e lascia attoniti gli uccelli. È come la repentina fuga mattutina dei rondoni. Qualcosa che ci fa alzare la testa; che ci obbliga a interrompere il lavoro, lo svago, i pensieri.

Il bambino morto viene visitato con pace e rispetto dai parenti e dagli amici. Aspettano sulla porta, in fila, i ragazzini che ieri, ieri l'altro, un anno fa, hanno giocato con lui nel fiume o sotto i portici della piazza. In quel momento comincia la lunga processione

delle donne. Le donne di campagna hanno l'abitudine di chiamare con nomi dolci solo le mucche, quando partoriscono i vitellini, le cavalle, quando partoriscono i puledri, ed i loro figli, quando muoiono bambini. Dicono:

- Addio, colomba; addio, rubacuori, addio, rosa d'Alessandria...

Ma lo dicono come se l'avessero sentito prima. L'hanno detto le loro madri, l'hanno detto le loro nonne. L'hanno ereditato, o l'hanno indovinato. Addirittura i cani bastardi, perseguitati a pietrate, o i seri e nobili cani da pastore, comprendono il rito di queste morti. Piccole, misteriose e semplici, come la selvatica rosa canina, che si fa ingannare con dal sole e dalla pioggia d'autunno, e spunta follemente nella morte del bosco. La Croce dei Bambini avanza sull'erba, portata a spalla dai ragazzi di scuola. Le donne alzano le loro mani brune al cielo:

- Addio, addio, rubacuori..

Quel vecchio non piangeva. Rimaneva quieto accanto alla cenere spenta del focolare, e la rigirava invano con la punta del bastone. Lui aveva le gambe paralizzate e se ne stava seduto su una panca, e pareva uno di quei mobili ammaccati. Mi disse:

- Eccolo lì. Era pieno di vita e se n'è andato. Lui era buono, perché...che cosa avrà mai fatto di male lui? Perfino le arrabbiate che faceva prendere a sua madre a lei servivano come quelle sanguisughe che placano il sangue e levano i cattivi umori. Lui era buono, lo sanno il cielo e la terra. Succede sempre così: quelli che sono come lui, muoiono. Ma noi, vivremo a lungo.

- Perché?

- Ah, perché? Perché dobbiamo lottare, perché dobbiamo sudare, bestemmiare, maledire: noi abbiamo dentro la passione della terra, lo sai? Noi abbiamo l'amarezza, il sale, il fuoco.

Aveva fama di essere un po' matto, ma era bello quello che diceva. Direi quasi che era affascinante la sua pazzia. E mi piaceva ascoltarlo:

- Loro, i facili, se ne vanno. Qui rimangono i difficili: gli arenati, i contorti. Quelli che devono strappare tutti i giorni la vita dalle pietre.

Mi guardò con solennità, con i suoi occhi fumosi. Si sentivano da fuori, tra le pietre tombali, quei nomi dolci; su per la collina, il canto dei bambini. Sentii odore di foglie accese, di alberi, di legna bruciata. Il corteo funebre saliva sulla collina, in mezzo all'erba d'ottobre, verso i cavalli bianchi ed i cavalli neri che pascolavano accanto al cimitero nuovo.

Le donne avevano adornato il bambino morto con dei nastri, gli avevano messo fiori di carta in bocca. Il sole brillava sui vetri, rotondo e maturo come un frutto. L'anziano ripeteva, con soddisfazione e rabbia insieme:

- Vivremo a lungo.

### **Gli avvenimenti**

Per la gente di campagna ci sono fondamentalmente tre grandi occasioni: la nascita, il matrimonio e la morte. Accanto a queste tre grandi ragioni della vita, tutto il resto impallidisce e perde importanza. Neppure la sfortuna di un cattivo raccolto né l'alterazione della routine nei giorni di festa marcano le loro esistenze in un modo così categorico e solido come questi tre veri, unici avvenimenti della vita in montagna: battesimi, nozze e funerali.

In queste tre occasioni si fa tutto in un modo solenne e rituale; si direbbe, al di là della gioia e del dolore stessi. Per queste occasioni arrivano parenti ed amici da tutti i paesi della zona: a cavallo, sui carri, a piedi, in camion. Arrivano con i loro abiti nuovi, il volto serio e circospetto, uno o due giorni prima, o il mattino del giorno stesso.

In occasione dei matrimoni, il movimento è naturalmente maggiore e più rumoroso. E sempre, nelle tre occasioni, c'è molta gente da alimentare. Perciò queste tre circostanze sono marcate dal sangue.

Niente di ciò che avviene in montagna passa inosservato a chi condivide l'esistenza degli abitanti. Anche senza desiderarlo, anche senza essere invitato dagli interessati, si partecipa al dolore, alla gioia ed alla morte altrui.

Dalla finestra di questa casa nuova, alla quale non mi sono ancora abituata, vedo il mattatoio. Alla vigilia dei matrimoni, con la finestra aperta, all'imbrunire, arrivavano i rumori; e saliva ed entrava l'odore della terra dove bruciavano cose, insieme al sorprendente –per me sembra sempre appena scoperto- odore dell'erba di settembre. Nei dintorni del mattatoio, i bambini gridavano e bevevano vino; erano loro che preparavano i falò dove ardevano i misteriosi oggetti che non riuscivo a classificare. Nell'aria del tramonto, risuonavano belati, belati orribili: erano belati di morte, come urla umane. Non potevo sopportarli, ed allora mi dissero: “Gli agnelli non gridano quando li sgozzano”. Era così, però con un presentimento animale, profondo e terribile, gridavano mentre erano condotti al macello sulla schiena di un uomo o di un ragazzo. E quel belato, quell'urlo straziante, possedeva un'eco sconvolta sotto il cielo dove cominciavano a marcarsi delle stelle fredde. “Il matrimonio è domani”, gridavano i bambini. Bevevano loro e gli uomini, mentre le donne – quelle del paese e quelle che provenivano da altri luoghi”- si affannavano nella preparazione del banchetto. Trecento persone avrebbero mangiato il giorno dopo, insieme agli sposi; avrebbero ascoltato, emozionati, i versi che avevano preparato per l'occasione le cugine e le amiche; avrebbero bevuto e ballato. Avrebbero ballato ancora, e mangiato.

Il giorno dopo tutto sarebbe finito. Sarebbero tornati ai campi, alla pastorizia, ai lavori duri, con il volto calmo e serio di sempre. Laggiù sarebbe rimasta, sulla parete del mattatoio, sulla parete del macellaio –che sgozzava capi di bestiame anche nel cortile di casa sua- quella macchia enorme, annerita, lucida, che mi obbligò ad appoggiarmi al muro, per un mancamento, quando la vidi. Il sangue, il sangue denso, sparso, schizzato, spaventoso, era laggiù: con il suo colore fissato al legno ed alla pietra; con quel colore scuro ed ardente che fa alzare, dall'angolo più nascosto del cuore, un desiderio violento e represso; una paura, una malinconia strana, senza dolcezza. Il sangue che marca la nascita, la vita, la morte.

## **I travestimenti**

A quasi tutti i bambini piace travestirsi. Tutti noi possiamo ricordare il tempo in cui, con qualunque pezzo di tela rossa, nastri, spaghi, cappelli, ci trasformavamo miracolosamente

in un altro essere prodotto dalla nostra immaginazione. Era facilissimo adottare il corpo e l'anima di qualsiasi eroe, inventato e conosciuto.

Anche i bambini di campagna si travestono. Anche se i loro travestimenti sono molto diversi da quelli dei bambini di città. I bambini di campagna si dipingono la faccia con succo di more, si mettono piume d'aquila, gallina o ghiandaia tra i capelli; e, soprattutto, camuffano la loro voce.

C'è qualcosa di misterioso, quasi magico, in questi travestimenti infantili. Perché hanno luogo in un giorno ben determinato: un pomeriggio d'autunno, un caldo tramonto di luglio, una mattina piovosa d'inverno, quando all'improvviso uno dei bambini comincia questo curioso rito dei travestimenti, della finzione e del sogno. Un sogno a volte grottesco, aspro, che non si sa mai da dove viene.

I bambini di campagna, un determinato giorno, pomeriggio, o tramonto, si riuniscono e si dipingono la faccia. Senza sapere come, né perché, si vedono apparire all'improvviso dietro al muro o i biancospini, a passi lenti o di corsa; le facce tinte di quel rosso granata, come il vino, che è il succo delle more. In loro c'è qualcosa di sanguinoso, quasi spaventoso. Nelle loro voci forzate e come venute da un mondo sconosciuto –non sono voci da bambino né da uomo- si mescolano l'innocenza ed un'ancestrale perversione. Come un vento che porta, da qualche angolo nascosto dell'uomo, la crudeltà gratuita, la paura, una strana sete di qualcosa che sfugge, appena intravisto. I bambini si dipingono la faccia con succo di mora, sapendo che dopo le madri li picchieranno per questo; perché quella macchia del colore delle "voglie" non se ne va con l'acqua né col sapone. Quella macchia del colore delle foglie autunnali rimarrà sulle loro guance, sulla loro fronte e sui vestiti per vari giorni. Loro lo sanno, e malgrado questo, ripetono l'impresa. Bambini dipinti di succo di mora, con piume impigliate nei capelli, gridano in un gergo curioso, "fanno fuochi" e si fingono un essere sconosciuto, che non si sa se temono o adorano. Forse così spaventano il terrore delle loro notti popolate da civette e favole antiche, dove la morte ha un ruolo importante. Forse imitano l'allegria mal intesa dei burattinai che li affascina, quando, mezzi morti di sogno, nella piazza del paese, li contemplano nelle notti di "scena".

Mi sono sempre sentita attratta da questo innocente “saturnale”, dove l’infanzia entra in punta di piedi nella spiaggia oscura e remota del desiderio, del timore, del ricordo senza memoria. Bambini tinti di rosso, che sezionano lucertole indifese, che martirizzano pipistrelli, picchiano cani, decapitano grilli e smembrano farfalle.

Tutti noi abbiamo vissuto quel giorno dei travestimenti, in un modo selvaggio, sincero, senza sotterfugi. Tutti continuiamo a vivere il giorno dei travestimenti, in un modo subdolo, vergognoso, mal celato. E, come ai bambini di campagna, ci rimangono il giorno dopo, e quello dopo ancora ed il successivo, tracce di colore scuro sulla pelle.

## **I veleni**

Una delle cose che affascinarono la nostra infanzia fu il mistero –mezzo magia, mezzo realtà- dei veleni. I veleni nascevano sulle rive del fiume: tra i fiori malva e gialli, astutamente nascosti tra la menta, la pianta del sapone, la campanula azzurra dal calice trasparente. I veleni stavano in agguato, come occhi misteriosi ed invisibili, all’interno dei petali, della linfa bianca e cristallina, ingannevolmente dolce. Scalzi, saltando da un sasso all’altro sull’acqua, cercavamo e temevamo i veleni, provavamo terrore e passione per i veleni:

- Questa è la maraubina<sup>84</sup> del sonno...
- Questa è quella dell’ira...
- Questa è quella delle piaghe...

Racconti da bambinaia, da pastori, si mescolavano sulle verdi sponde, sotto l’ombra dei pioppi ed il dondolio dei giunchi.

Non era vera la leggenda dei veleni. Casomai, al massimo avrebbero potuto provocare un forte mal di stomaco, nausea, o un sonno agitato. Ma il veleno, profondo ed affascinante, era proprio lì, accanto a noi, nell’aria che respiravamo. Il veleno che stavamo

---

<sup>84</sup> Anche questo caso, si è mantenuto nella traduzione italiana il nome originale della pianta, che appare anch’essa in varie opere di Matute. Non vi è traccia di questa specie in nessun testo di botanica in spagnolo, quindi possiamo ipotizzare un intervento creativo della scrittrice nell’elaborazione (almeno) del nome. Seguendo l’esempio offerto da altri traduttori dei suoi testi, si mantiene, quindi, invariato il nome maraubina.

ancora cercando e temendo, tutti i giorni, senza confessarcelo apertamente, nel corso della nostra vita.

Conosco persone intorno a me che vivono turbate da quel desiderio che allora ci riempiva. Conosco e comprendo, e compatisco ed invidio, coloro che sono attaccati dal desiderio dei veleni. Loro, come noi allora, girano saltando scalzi, da un sasso all'altro, presi da quel male fosforescente. Occhi nascosti, sguardi sottili, acuminati come aghi, circondano il cercatore di veleni. Povero cercatore di veleni, non vuole la morte, né il dolore: insegue solo quel torbido sopore, quello sconosciuto ed amichevole male che lo porterà tra grotte punteggiate di lucciole e freddi minerali. Povero cercatore di veleni, solo fugge da una cosa: detesta la morte e le sta alle calcagna, scivolando sulla sua ombra viscosa. Attaccato alla vita come un mollusco allo scoglio, desidera solo una cosa: fuggirla, scappare in tutti i modi, profondamente e dolorosamente avvelenato.

### **La ricchezza**

Molte volte ci siamo sorpresi dell'amore che provano i contadini per i loro animali. Io stessa sono rimasta impressionata in più di un'occasione davanti allo scompiglio fatto di grida, sospiri, "ahimè" e lacrime che sconvolge una casa di montagna quando muore una mucca, un cavallo o un puledro.

Questo amore per gli animali, questo attaccamento esagerato, mi sembrava smisurato ed un po' risibile. Ma questa primavera è successo qualcosa che mi ha aiutata a svelare la radice di questo sentimento a noi sconosciuto. Oltre a vivere la gioia delle donne e dei bambini, che gridano nomi dolci alle mucche ed ai vitelli quando scendono dalle montagne, e di aver contemplato centinaia di volte l'orgoglio dei ragazzi quando conducevano i cavalli al pascolo, senza briglie, sella né finimenti, nelle ore libere. Questa primavera, ho sentito da vicino, ho toccato, il grande amore della gente della terra. Le mucche pascolano liberamente sulle montagne di La Croz, lontano dal paese, in estate, primavera ed autunno. Scendono in paese solo in inverno, o quando danno alla luce nuovi piccoli.



Questa primavera sono scese con la loro prole e sono state sorprese dall'inaspettata interruzione costituita dal lago artificiale. L'acqua verde, ampia e ignota, tagliava il loro naturale percorso. Alla cieca, hanno cercato un sentiero che le portasse di nuovo al loro rifugio di un tempo.

Le donne ed i bambini notarono immediatamente la loro mancanza. Dal mattino alla sera li ho sentiti chiamarle, con le mani appoggiate alle labbra a mo' di megafono, lanciando le loro voci sull'altra riva del lago, fino ai dirupi:

- Biondina mia!

- Musetto nero!

- Moretta mia!

Finalmente, un bambino portò la notizia: le mucche avevano trovato nel fango il sentiero di un tempo ed erano scese fino al paese vecchio ed inghiottito dall'acqua.

Gridando, bambini e donne presero la strada che portava al vecchio posto. Era già scesa la sera, e la luna brillava, rotonda ed intera. Laggiù in fondo si ergeva il paese, non ancora sommerso del tutto. All'interno degli scheletri delle case, la luna brillava, inaspettata, simulando delle finestre accese o il calore di un fuoco, assente e malinconico come un ricordo. I bambini si tolsero le scarpe e le donne, una dopo l'altra, li imitarono.

La piazza del paese, con i pilastri dei suoi portici caduti, non era ancora inondata. Tra i muri distrutti, il rudimentale gazebo dei musicisti sembrava uno strano pulpito dove il vuoto predicava l'assenza, il silenzio e la solitudine. Attorno, nel fango, tra le assurde suppellettili che nella precipitosa partenza degli abitanti sono rimaste sparse per terra, si accalcavano le mucche.

Le donne ed i bambini erano separati da un tratto di lago da questa piazza che era come un'isola misteriosa, con un odore di muffa, di ferri pieni di ruggine e di legna morta. Alzando le lanterne e le torce, cominciarono a gridare. I bambini tentavano di attraversare l'acqua, saltando sui muri crollati. Le mucche muggivano a lungo e dolcemente, afflitte, dopo ogni nome:

- Biondina mia! Musetto nero! Moretta mia!

I nuovi vitellini, fragili sulle loro lunghe zampe, lanciavano sguardi spaventati con occhi rotondi da bambino. Una dopo l'altra, le mucche attraversarono l'acqua, e, docili come agnellini, attraversarono il paese mezzo sommerso, tra i loro padroni. Tutti piangevano di gioia, lungo il cammino. Coperti di fango e di lacrime, di nomi lontani come stelle. Pieni di una ricchezza antica e misteriosa, che noi non sappiamo capire.

## **Il pastore bambino**

Il pastore bambino ha otto anni. Quando ho saputo che si alzava alle cinque del mattino per intraprendere un cammino di molte ore, tra terre di lupi, in mezzo a eriche e querce, mi sembrava impossibile. Tornava verso mezzogiorno o un po' più tardi. In quel lasso di tempo sostituiva o aiutava suo padre che, con il bestiame, passava il giorno intero.

A volte lo vedevo ritornare lungo il sentiero de La Umbría, lentamente, con la mano stretta alla tracolla della bisaccia. Il pastore bambino è pensieroso, silenzioso più che altro. Va a scuola, quando non ha cose più urgenti da fare. In autunno, quando le piogge sono frequenti, il pastore bambino arriva fradicio, con le lunghe ciocche di capelli neri appiccicate alla fronte. Non sembra che abbia freddo, né caldo, né sete, né fame. È una creatura differente, lontana.

Spesso, all'imbrunire, i bambini ed io raccontavamo delle storie. Fino a quando durava il bel tempo, ci siedevamo sotto il cielo, quando cominciavano le prime stelle. All'arrivo del freddo, dentro casa, al calore del fuoco. Il pastore bambino si avvicinava delicatamente, con i suoi passi felpati. Ascoltava le storie, ma non vi *partecipava*, per così dire. Quasi sempre lo sorprendevo un sorriso leggero, mezzo ironico, mezzo incredulo.

- Non ti piacciono le storie?

Si stringeva leggermente sulle spalle, ed a volte, una breve risata, spenta come un bollore, usciva dalle sue labbra. Come quando gli si chiedeva:

- Non hai paura ad andare da solo, così presto, così al buio, su per i monti?

Non ho mai saputo con certezza se gli piacevano le storie, né se aveva paura. Un giorno chiesi alla maestra se era un bambino studioso o intelligente.

- Fa così tante assenze! Non si sa mai che cosa pensi. Certamente, però, interesse non ne dimostra. Non è stupido, ma non prova interesse per nulla.

Più di una volta ho avuto curiosità di sapere quale mondo abitasse in quella piccola testa bruna, in quei grandi occhi neri. Il cuore di un bambino è sempre misterioso; ma nessuno lo è quanto quello del bambino pastore. Il bambino pastore non si interessa ai giochi, alle storie, allo studio. Non chiede, come gli altri bambini del paese:

- Com'è la spiaggia? Com'è un nero? È nero persino nel bianco degli occhi, e nelle unghie e nei denti?

Ma io so che il bambino pastore potrebbe raccontarmi un'infinità di cose. Perché lui rimane spesso pensoso, mentre si morde il labbro inferiore in un modo particolare, con le mani in tasca, lo sguardo perso. A volte alza la testa ed ascolta qualcosa. Qualcosa che è il vento, il rumore delle foglie, o un'eco di voci che solo lui capisce. Un'eco che va e viene, tra i tronchi dei faggi, nel fiume del dirupo, tra le grida di quegli uccelloi senza nome che volano oscuramente sopra la sua chiusa testa di ragazzo quando il cielo comincia a dorarsi. Qualcosa come un'antica e misteriosa conversazione che avesse avviato in privato con la natura, e non volesse vedere interrotta da altre voci, altre parole che non gli interessano né gli rivelano, ancora, un mondo migliore.

## **Gli specchietti**

I venditori di chincaglieria percorrevano l'intera zona, conducendo per la cavezza i loro asinelli incredibilmente carichi. Ad ogni lato del corpo dell'animale erano appese grandi casse, con coperchi simili a quelli dei banchi dei bambini, e delle bisacce dai colori vivi, ornate con nappe. Quando aprivano le une e le altre, fermi nella piazza del paese, dopo aver suonato la cornetta per farsi annunciare, sorgeva da quelle profondità un delizioso aroma di cannella e pepe. Loro vendevano il cioccolato dei Padri di Valvanera, spezie, fili di seta di sette tonalità, come l'arcobaleno, pezze di velluto a coste nero, marrone e grigio; fazzoletti, anelli, nastri, pettini, sapone profumato, enormi corsetti rosa, con lunghi lacci che avevano qualcosa di medievale; tazze di maiolica, con fiori ed uccelli; buste misteriose

che predicono il futuro delle nubi, erbe contro i reumatismi ed il male della tristezza ed, infine, quei minuscoli specchietti del valore di un *real*<sup>85</sup>, che mai potrò dimenticare.

Questi specchietti uscivano solo dalle casse o bisacce il giorno della Santa Croce, dell'Assunta, o dei Sacri Cuori di Gesù e Maria. Allora i venditori di chincaglieria montavano le loro bancarelle sulle panche della piazza, vicino al ponte, ed allineavano gli specchietti in maniera che il sole li colpisse; e sembravano circondati da un freddo scintillio. Erano specchi da tenere nella palma di una mano, circondati da una fascia che a volte era dorata ed a volte esibiva i colori di una bandiera spagnola. I ragazzini di Mansilla, senza discriminazione d'età o di sesso, ne erano affascinati. Tutti volevano comprare uno specchietto, farlo brillare al sole, condurre la sua lucetta –come una lingua di fuoco che lambisse le pareti- dal muro del Municipio fino agli occhi delle donne che uscivano dalla chiesa. Noi svuotavamo il salvadanaio, cercavamo le monetine d'argento, piccole e nuove, che sembravano appena fatte. Compravamo lo specchietto e lo portavamo lontano, come chi scappa con un raggio di sole sotto il braccio. Quel piacere dello specchio era condiviso da tutti. Ricordo che me lo portavo nel canneto, che lo avvicinavo a me, per vedermi un occhio color nocciola, un pezzetto di naso, i denti, il palato e la lingua. Provavo anche a vedermi le orecchie, ma non ci sono mai riuscita. Avvicinavamo lo specchietto all'erba, e l'erba era diversa: come un bosco. E gli insetti diventavano mostri, o animali di epoche remote. Lo specchietto non conteneva tutto il cielo, ma girandolo verso l'alto ed avvicinandolo agli occhi, ci si sprofondava in una luce fitta e diafana insieme, come la nebbia. Stesi sulle aie<sup>86</sup> abbandonate che si estendevano dietro le scuderie della nostra casa (lì dove le erbacce ed i biancospini cercavano di soffocare l'antico splendore del lastricato dorato sotto il sole), lo specchietto avvicinato ed allontanato in maniera alterna, sotto il grande cielo, ci faceva risalire a un luogo misterioso e lontano dove non siamo mai potuti tornare. Gli alberi a testa in giù, le punte rosse delle rose canine, il volo pesante dei calabroni, le nuvole sfuggenti, erano diversi, e magari migliori, nello specchietto del venditore di chincaglieria.

---

<sup>85</sup> Con questa unità di misura l'autrice fa riferimento alle monete di un quarto di *peseta* dell'epoca. In Spagna, il *real* era stato sostituito come valuta da quest'ultima nel 1868.

<sup>86</sup> Lo spazio adibito alla trebbiatura dei cereali -chiamato comunemente "aia" in italiano- è costituito normalmente da un'area pulita di terra battuta, spesso pavimentata in pietra o mattoni. Nelle campagne spagnole, tradizionalmente, si situava in una zona in pendenza, in modo tale che l'acqua piovana non vi ristagnasse; questo spiega perché le aie della casa familiare della scrittrice si trovassero in prossimità di un dirupo, come racconta lei stessa nel testo "I gelsi".

Per questo, forse, tutti i venditori di chincaglieria avevano la faccia da stregone quando tiravano fuori lentamente dalle loro bisacce gli specchi, e li allineavano tra incensi di cannella e spezie, come stelle anziane e sagge, cadute lungo le loro bancarelle della festa.

## **Orgoglio**

I bambini di allora, quelli che incontravamo durante la prima metà dell'estate, erano tutti gli anni una rivelazione, uno stupore, un ponte rinnovato che ci conduceva nel mondo per il quale camminavamo timidamente. I bambini di Mansilla sembravano diversi tutti gli anni, ma alla fine delle vacanze li ricordavamo come qualcosa di vecchio e conosciuto, come qualcosa di esattamente uguale al primo giorno in cui avevamo parlato o giocato con loro. Questi bambini di adesso, anche al primo giorno mi sembravano diversi, e poi mi sono resa conto di averli ritrovati, intatti, loro stessi.

Quei bambini di allora provavano un orgoglio grande e silenzioso. Ho sempre pensato a quell'orgoglio che non parla, che guarda lentamente, con degli occhi che sembrano padroni della terra. Dito, Eduardo, Donato, tutti loro erano a volte quel silenzio, quello sguardo, allo stesso tempo duro e luminoso, dove si schiantavano le nostre domande. L'orgoglio li strappava dall'infanzia, e li trasformava in esseri distanti, che non abbiamo mai potuto raggiungere.

Certo che loro ci domandavano cose. Cose che non sapevano, che li riempivano di curiosità. Cose che non avevano mai visto, e che forse non sarebbero mai riusciti a vedere. Ma non c'era ansia nelle loro domande, né angoscia. Invece, loro erano in possesso di segreti che non avremmo mai conosciuto; e lo sapevano.

I loro segreti erano vaghi, ambigui, appena intuibili per noi. Non se ne vantavano. Non sapevano, forse, che li possedevano e, tuttavia, ne erano orgogliosi. Sola la gente di campagna può sentire un orgoglio come quello.

Ricordo che spesso, in mezzo a loro, mi sono chiesta: "Di che cosa sono così orgogliosi adesso?". Perché, all'improvviso, uno di loro aveva detto una parola che né i miei fratelli né noi comprendevamo, e, di colpo, tutti loro si alzavano, e si proteggevano gli

occhi con le mani e guardavano verso l'orizzonte: e laggiù, lontano, lungo il pendio di Las Viñas, passavano due cavalli al galoppo, splendenti sotto il sole del pomeriggio. E tra loro facevano qualche breve commento, o dicevano i nomi dei cavalli, o di qualche luogo delle montagne che noi non conoscevamo. E noi stavamo a guardare con quegli occhi e quel silenzio. Per un istante non erano bambini, e noi ci sentivamo lontani, come di un'altra razza o di un altro mondo.

Anche adesso, dopo così tanto tempo, ho sentito ancora sfiorarmi quell'orgoglio, inchiodato come una profonda radice a questa terra. I bambini giocano, ridono, litigano, piangono, lavorano, bevono acqua, tirano pietre. Sono bambini come quelli di tutti i popoli della terra. Ma all'improvviso uno di quei bambini passa su un cavallo bianco, senza sella, calpestando l'erba azzurro scuro di settembre. Alza la testa, guarda, rimane in silenzio. E nessuno può entrare in quell'orgoglio: perché è quello del silenzio degli alberi, del crescere dell'erba, del cadere della notte giorno dopo giorno, ciò che lo alimenta.

### **Tacere in tempo**

Non mi ha mai svegliato l'assordante baccano dei merli, sul ciliegio, sotto le finestre. Mi svegliavo solamente quando i loro fischi striduli cessava bruscamente e misteriosamente. Allora mi rendevo conto del silenzio, lo sentivo in me, ed intorno a me. Sulla finestra accesa dal sole recente, attraversava i fitti rampicanti. Mai come nel silenzio, che irrompeva nel mezzo del grande ed umido calore estivo, mi sono sentita così vicina alla vita. E più di una volta, nel cielo d'agosto, dove il sole si alza rapidamente e la notte si dora improvvisamente, quasi senza transizione, il silenzio torrido mi ha strappata dal sonno e mi ha obbligata a saltare, a cercare la finestra e guardare attraverso le foglie scure.

Ricordo il risveglio del silenzio, nel fango caldo, in mezzo al canneto, quando il ronzio di un'ape, o il volo scintillante delle libellule sull'acqua lo chiudevano, come un brivido: la rottura del silenzio, allora, ce lo mostrava, ce lo restituiva, riportandoci al suo insensibile sogno. Da allora, da quel tempo, so quando ne abbiamo bisogno. A forza di parlare e parlare, di sentire e sentire, torniamo a lui, come a una sorgente.

Tacere in tempo, conoscere il giorno giusto in cui lanciare all'aria, come cortecce verdi, le parole vuote che ci erano sembrate così utili. Tacere in tempo e trovare un sentiero, una breccia tagliente come un raggio, per tornare un momento a quel muto fragore dal quale siamo partiti. Perché sarà così difficile? Ricordo i vecchi contadini, appoggiati al muro, al sole: loro aspettavano il silenzio. Mi torna alla memoria, anche, un bambino, stanco di giocare, al tramonto; nel momento in cui si è seduto sullo stipite della porta, accigliato, con il mento nel pugno, ancora circondato dalla polvere dei suoi giochi: lo stava ricordando. Né i vecchi né il bambino lo sapevano. E gli alberi, la terra, erano silenzio, esclusivamente silenzio, bello e solenne silenzio sollevato, teso, come un avvertimento.

### **Le noci**

Quando arrivava la metà di settembre comparivano le noci, con i loro doppi gusci, uno verde tenero, l'altro castano e duro, tra i rami del noce. Era un tempo ormai freddo, umido, con macchie rosse e dorate. I tronchi dei noci proiettavano un'ombra azzurra sull'erba. Ci avvicinavamo con lunghi bastoni, e colpivamo i rami più bassi, aspettando di veder cadere le noci, che ci piovevano addosso, come una grandinata verde, sulla testa e sulle spalle.

Ricordo che portavamo le noci sul muro in rovina, accanto al fiume; ci siedevamo sopra a cavalcioni e con grandi sassi le schiacciavamo. Saltavano via i gusci teneri, succosi, e ci riempivamo le mani di quel liquido che poi diventava scuro, e ci metteva molto a scomparire. Le dita macchiate di succo di noci era il simbolo di settembre.

Anche i bambini del villaggio erano golosi di noci. Come noi, andavano a colpire i rami dei noci, ma di nascosto. Tutti i bambini di campagna hanno l'abitudine di andare a rubare la frutta, anche se sono proprietario, a loro volta, di alberi da frutto. Questi piccoli reati costituivano un raro piacere che riempiva d'allegria ed, allo stesso tempo, di una paura piccola, come un insetto che conficca il suo pungiglione nella schiena.

Confesso che più di una volta siamo stati complici di queste incursioni negli orti altrui, e, specialmente, agli alberi di noce, senza ricordarci di quelli di casa nostra.

Seguivamo i ragazzi, trascinando i bastoni dietro di noi, con un fruscio sibillino dell'erba. Giungevamo al luogo segnalato, ed uno di loro avanzava, chino, cauto. Ricordo le gambe brune, graffiate e sporche di fango, le ciabatte rotte, il cui ricordo mi riempie di tenerezza; gli orli dei pantaloni, consumati, a pezzi, spesso troppo larghi –prima furono del padre o del fratello maggiore-, di quei bambini del villaggio. Sapevano scivolare come bisce tra i cespugli, sul prato. Ricordo l'umidità dell'erba, l'odore della terra bagnata. C'era sempre acqua, acqua da tutte le parti, a settembre. Un'acqua lucente e bella, in tutta quella terra gremita di insetti laboriosi e laccati, di chioccioline, di uccelli che annunciano il freddo. I ragazzi fischiavano con una cadenza speciale, che era la parola d'ordine: "campo libero". Allora, correavamo, saltavamo la staccionata o il muro, verso gli alberi di noce. Mangiavamo sempre le noci di fretta. Cercavamo ed affondavamo con una strana febbre la polpa tenera, bianca, attraverso le due cortecce. Forse per quello, ogni volta che ho sentito una sensazione simile a quella –qualcosa di proibito ed insieme consentito-, mi ricordo del tenero spaccarsi della noce verde tra i denti; del suo sapore aspro e dolce allo stesso tempo; dell'erba bagnata e del sole maturo e benevolo di settembre.

## **L'eco**

La nostra casa si ergeva ai piedi delle montagne, sotto il grande dirupo di Sestil. Di pomeriggio sentivamo gridare i corvi e le cornacchie, vedevamo il loro lento volo negro contro le rosse pietre dei massicci. Gridavamo tra le pietre, e ci sporgevano al pozzo per sentire il rimbalzo della nostra propria voce. L'eco era come un fratello gemello invisibile, leggermente burlone, inquietante. A volte io ho sognato l'eco che mi inseguiva, come una girevole ombra d'aquila intorno ai miei piedi. E mi svegliavo assetata ed impaurita.

Alla luce del sole, l'eco non spaventava. Anche le grida dei corvi e delle cornacchie avevano un'eco tra le pietre. Metteva voglia di salire su e guardare dietro una roccia, un'altra ed un'altra ancora, per non riuscire a trovarla mai. I belati delle greggi e le grida del pastore si ripetevano lì in cima, nei falsi castelli del Sestil.

Ricordo che, per un periodo, con la mia ombra alle calcagna (che non potevo mai acchiappare), l'idea di possedere un angelo custode e l'eco mi creavano un certo malessere. Era come se non potessi stare tranquilla, come se un occhio misterioso mi



spiasse continuamente. Spesso scappavo dai miei fratelli, ed andavo lì dietro, dove si trovava la vecchia cava di calce, dove c'erano rovi alti ed intricati, a nascondermi da qualcosa che non sapevo definire. Rimanevo immobile, con gli occhi chiusi, ed all'improvviso urlavo, con la speranza di non sentire l'eco. Era inutile: là in cima mi restituivano l'urlo, più lungo e trasparente. Altre volte camminavo con la mia ombra al seguito, facendo come se non la vedessi; ed all'improvviso giravo la testa, e correvo, e pestavo per terra, come se ci fosse qualcosa di appiccicoso di cui non mi potevo liberare. Solo se entravo dentro l'ombra grande (al riparo della quercia, della parete o della casa) potevo vederla. Però la conoscevo, la sentivo, come un grande buco sotto i piedi. Solo il sole che, generalmente, non aveva l'abitudine di essere buono, me la rivelava nonostante lei. Queste cose passavano allora per la mia immaginazione, perché avevo solo dieci anni.

-Non mi piace avere un angelo custode- dissi durante una confessione. Il sacerdote mi sgridò un po', ed un po' anche volle capirmi. Disse che non mi potevo liberare dell'angelo custode, e che piuttosto doveva piacermi.

-È la tua coscienza- concluse, infine, sfinite dalla mia testardaggine.

Ma ho compreso solamente che c'è qualcosa in noi, dentro o fuori, vicinissimo o lontanissimo, che non ci lascia mai completamente soli.

## **Le ortiche**

Ho dimenticato la maggior parte dei nomi di fiori, piante e frutti di campagna. Non i nomi che sono stati dati dagli esperti, ma quelli che usavamo da bambini, imparati da altri bambini del villaggio.

Allora comprendevamo molto bene la vita di tutte le piante. Ognuna di esse possedeva una vita allo stesso tempo lieve e profonda, una vita misteriosa che noi laggiù, stesi per terra, nascosti tra i rovi, sentivamo vicina come un respiro, come l'occulto splendore della terra. C'erano piante innocenti, colleriche, arcigne, amichevoli, malvagie e velenose. Tutte le conoscevamo. Il papavero, tra i gialli aculei del campo appena mietuto, miracolosamente scappato alla falce, si offriva rosso e puro. Non si poteva cogliere un papavero, perché immediatamente moriva tra le dita, come una farfalla. Era meglio non

toccarlo. I fiori sulle rive del fiume, possedevano mali occulti e perversi. Erano belli, ma non si potevano mordere, perché avevano la febbre: una febbre gialla, che immaginavamo con assoluta chiarezza. E c'era un'altra pianta che non si doveva toccare: l'ortica.

È stata l'ortica, accanto ai muri crollati del prato, che ha riacceso la mia memoria, anche se in maniera fugace.

Quando il sole scalda le ortiche, sprigionano un odore inconfondibile, soporifero. Camminavo dietro a mio figlio, distratta, immersa in quell'aroma, accecata dalla luce del sole d'agosto, quando sentii che il bambino si lamentava, strofinandosi la gamba:

-Mi hanno punto le ortiche...-disse.

Contemplai la pelle arrossata, con minuscoli, invisibili aculei, conficcati con malignità. E mi è tornato all'improvviso il piagnucolio d'allora, i lamenti di quei bambini che eravamo stati e che sapevano così tante cose. Dissi:

- Se tocchi un'ortica trattenendo il respiro, non ti pungerà.

Immediatamente, il bambino si chinò e strofinò l'ortica tra le dita. Teneva la bocca stretta, con un leggero tremolio; come se dentro ci fosse un uccello intrappolato che voleva scappare. Lo imitai, assopita dalla sua fiducia, dal sole, dall'aroma verde e ronzante che ci circondava, e sentii il bruciore acido delle ortiche sui palmi delle mani. Ma il bambino si girava verso di me, raggiante:

-È vero! Guarda, è vero!

Contemplai le sue dita brune, delicate ed intatte, e nascosi i palmi delle mie mani per non farglieli vedere.

Continuammo a cercare more e prugne selvatiche. Ma io sapevo, camminando dietro a lui, calpestando l'erba che lui piegava sotto i suoi piedi, che non erano solo i nomi dei fiori ciò che avevo dimenticato, ciò che perdiamo, e che non potremo mai tornare indietro.

## Il cielo

Se la primavera nasceva sulle rive del fiume, e l'autunno nelle cassepanche dove si mettono via le coperte dall'odore di naftalina, e l'ardente estate nella polvere di strada, il cielo, il grande cielo della nostra infanzia, lo scoprivamo un pomeriggio di settembre. Di solito succedeva tornando a casa, attraversando i campi, a quell'ora incerta in cui comincia il frinire ossessivo dei grilli e delle farfalle canterine<sup>87</sup>; quando l'erba è umida ed i fiori si chiudono in una falsa e minuscola morte. Camminavamo lentamente, tintinnava lo scontro delle borracce e dei bicchieri d'alluminio, appesi alla cintura, e qualcuno trascinava un bastone che sbatteva ogni tanto sui sassi. Alzavamo la testa, ed, all'improvviso, senza sapere come, il cielo era lì, come un immenso sguardo, certissimo, assoluto. Cominciava ad arrivare il freddo, emanava una nebbia sottile dal fiume, gli alberi diventavano neri. Ed il grande cielo d'oro, popolato da castelli rossicci, da masse rocciose che fuggivano lentamente e splendevano, pesava, si sentiva, come un grande ed impressionante respiro sopra la terra.

-Guardate, una stella- diceva uno dei bambini.

Sempre c'è un bambino che annuncia, come durante la prima notte della terra, un astro che brilla come un chiodo, sospeso lassù, freddo e tenace, amico e sconosciuto.

Anche mio figlio l'ha scoperto, tornando a casa, all'imbrunire; quando il silenzio cominciava a dominarci come l'annuncio di una stanchezza dolce e necessaria:

-Guardate, il cielo!

Durante otto, dieci, dodici anni, si vive sotto quel grande lago di venti, temporali, vie attraverso cui vagano astri spenti. Si cammina e si vive, e si guarda, e si vedono le sue stelle e la sua luce, in un modo naturale e consueto. "Quella è la notte." "Quello è il giorno", ci diciamo. Ma un pomeriggio, tornando a casa, tra il mormorio del vento che

---

<sup>87</sup> Questo tipo di farfalle vengono menzionato dall'autrice anche in vari altri testi. Dal momento che le farfalle solitamente non cantano, e visti i casi già citati di nomi inventati da Matute, possiamo ipotizzare che si tratti anche in questo caso di una "licenza poetica" della scrittrice o del frutto della sua immaginazione. Un'altra spiegazione plausibile è che sia un riferimento a un particolare tipo di farfalla notturna, l'*Acherontia atropos* (o Farfalla testa di morto), che emette un suono acuto e stridente quando si sente minacciata. Questo insetto è presente da giugno a settembre anche nel nord della Spagna (e quindi anche a Mansilla, nella regione de La Rioja), perciò quest'opzione è più che accettabile.

sferza le foglie dei pioppi, alziamo la testa e sorprendiamo, senza sapere come, il cielo, la prima stella, la prima notte.

-Perché un giorno e dopo un altro giorno e dopo ancora un altro giorno?- domandano a volte i bambini. Io ricordo bene quella vertigine, quella prima grande paura del cielo sopra le nostre teste, quell'immensa attrazione per il primo abisso.

Ho visto di nuovo quei pomeriggi di settembre, quelle nubi differenti, quella luce come un'esplosione di silenzio. L'avevo dimenticato, è vero, l'avevo dimenticato. La mano di mio figlio si è stretta alla mia, la sua mano graffiata di bambino, macchiata di fango e more. I suoi occhi alzati verso lassù, la sua voce leggermente spaventata:

-Guarda, il cielo!

Ed, insieme, l'abbiamo scoperto di nuovo.

## **I pipistrelli**

Non è facile provare pietà a dieci anni. Si prova ammirazione, paura, stupore, disprezzo. Ma la pietà è un sentimento adulto, un po' logorato, come il cuore stesso. A dieci anni si ama pazzamente qualsiasi cosa: l'erba, l'aria, l'amico, le proprie mani. Non si ha pietà di niente, neanche di se stessi.

Io provai pietà una volta, a nove anni. Lo ricordo con così tanta chiarezza, che a volte mi scuote quella sensazione aspra, sgradevole e fugace come un lampo. Non fu una pietà cosciente, come quella che possiamo provare ora; ma so che era affilata, profonda, come una voce che scuote i rami della coscienza. Perché allora la coscienza era un albero così tenero e verde che qualsiasi cosa lo poteva spezzare.

Dietro a casa nostra, su per la montagna, si ergevano le grotte di Sestil. Le rocce alte e rossicce, come castelli o fortezze giganti, incutevano, al tramonto, un rispetto simile alla paura. A noi, ed oserei dire alla maggior parte dei bambini del mondo. Salivamo lentamente, con la pelle accapponata dalla brezza notturna che avanzava, e quando arrivavamo all'imbocco delle grotte, tremavamo. Perché dalle grotte emanava un'umidità

da pozzo, e quel grande freddo che circonda l'ignoto: la paura, la gran paura di non si sa che cosa.

Laggiù vivevano, appesi a grappoli, a testa in giù, i pipistrelli. Nulla è odiato così tanto da un bambino contadino, a parte i lupi, come i pipistrelli. Per lui, da tempi immemorabili, è l'immagine di Satana. Quest'odio, anche se non capito, ci aveva contagiati. Forse solo per spirito d'imitazione, per quell'innato "non farsi riconoscere" che ci portava a fare le stesse cose dei ragazzi del paese. I miei fratelli camminavano con dei bastoni (quei lunghi rami di nocciolo che adesso, in mano ad altri bambini, mi riempiono di nostalgia), e davano colpi sulla sommità delle grotte.

Sapevo che lo facessero, ma un giorno lo vidi. I ragazzi portavano un pipistrello appeso per le estremità delle ali, aperto come un ventaglio. Erano un gruppo di sei o più, e li seguii, affascinata. Crocifissero il pipistrello, e lo torturarono. Con una sigaretta accesa, lo obbligarono a fumare, lo bruciavano, e lo insultavano, con grande odio. Dicevano:

-Prendi, maledetto Satana! Maledetto Satana!

Alla fine lo lasciarono, e se ne andarono. Arrivava qualcuno, o qualcuno li chiamò. L'animale rimase, di fronte a me, inchiodato al tronco di un pioppo, con le ali aperte, ancora vivo. Ed, all'improvviso, sparì la paura, la curiosità insana, il piccolo odio convenzionale che mi riempiva. Qualcosa si ruppe dentro di me: idee accettate senza sapere come né perché, parole come manifesti, parlando del male, del bene, della giustizia; di quello che deve o non deve succedere. E sentii qualcosa di oscuro e vivo come un torrente, che mi fece gridare e liberare il pipistrello, vincendo lo schifo, la paura e la compassione stessa. Lo lasciai steso sull'erba umida, e me ne andai a piangere lontano da lì, anche se non sapevo esattamente perché.

## **I fratelli**

Quando io ero molto piccola ho conosciuto due fratelli chiamati Efrén e Marcial. Erano cugini di altri ragazzi di Mansilla, che avevano l'abitudine di invitarli per le feste. Arrivavano sul carro di un uomo che scendeva ogni quindici giorni sulla sponda del fiume, dove i frutti sono belli ed abbondanti, per poi risalire carico fino in cima. Efrén e Marcial

avevano appena due anni di differenza, ed erano di uguale altezza, con grandi occhi fieri, capelli neri e brillanti, e lunghe gambe brune. I loro cugini li chiamavano con impazienza, e, mentre rimanevano in paese, erano oggetto d'ammirazione, rispetto ed obbedienza degli altri ragazzi. Efrén e Marcial erano pieni di saggezza, ricchezza ed orgoglio.

-Sono ricchissimi- dicevano, con voce ghiacciata, gli altri ragazzi. Infatti, il padre dei due fratelli possedeva, lui da solo, più pecore che tutti gli abitanti di Mansilla messi insieme, e quattordici cavalli. Efrén e Marcial, robusti, con la pelle splendente, ben nutriti come due puledri di lusso, risaltavano tra quei ragazzini che lavoravano con la faccia rivolta a terra, dagli otto anni in poi.

Efrén e Marcial possedevano un dono: sapevano suonare la chitarra e cantare a due voci canzoni lunghe ed ululanti che producevano (almeno a quell'età) una specie di eccitazione desolata.

Efrén e Marcial stavano sempre insieme. Sembravano gemelli, anche se non lo erano. Si volevano bene, si difendevano, provavano orgoglio l'uno dell'altro. Erano uno solo, si potrebbe dire.

I miei fratelli non provavano simpatia per loro. Spesso si sfidavano, e si susseguivano lotte segrete, tra gli alberi del vicino querceto.

Ma al tramonto, quando si riunivano con i loro cucugini sotto i portici della piazza; quando cominciavano a brillare i primi astri nel cielo rosato; quando scendevano le greggi a leccare il sale dalle pietre, e gli zoccoli dei cavalli strappavano scintille azzurrine dalle vie solitarie, Efrén e Marcial ci affratellavano. E dico affratellavano, perché la loro ben assortita fratellanza sembrava trasmettersi ad ognuno di noi, quando cantavano insieme e si sentiva la loro chitarra. Perfino i vecchi dicevano: "Che bei fratelli!", anche se poco prima li avevano ripresi per la loro insolenza e monelleria.

Efrén e Marcial parteciparono a molte feste. Li abbiamo visti crescere, come crescevamo anche noi. E nel frattempo si trasformavano, pure: Marcial si fece più grasso, più alto, più insolente. Efrén sembrava timido rispetto a lui. Ad ogni modo, stavano sempre insieme, come un tempo.

Un giorno ci arrivò la notizia della morte del loro padre. Marcial lasciò il meglio delle sue terre, il meglio di casa sua e del suo bestiame.

-Era il più ruffiano dei due- chiosarono i loro cugini. -Si è guadagnato il vecchio, e ci credo: Efrén è un musone.

Sembrava che non fosse cambiato nulla. Vennero alle feste i due fratelli, giocarono alla *pelota*<sup>88</sup>, suonarono la chitarra al tramonto, bevvero vino. All'alba, i loro cavalli li aspettavano sulla porta. Uscì Efrén, da solo, e disse ai cugini che venivano a salutarli:

-Vi lascio questo qua. Quando si sveglia, me lo mandate a cavallo.

I cugini trovarono Marcial accoltellato, nello stesso letto in cui i due avevano dormito insieme. Quando arrestarono Efrén, lui non era ancora arrivato alla riva del fiume. Dicono che aveva la sua chitarra in spalla, e che non smise mai di cantare né di ridere durante il cammino, mentre lo portavano via.

-Che peccato!- dissero le donne. -Erano dei così bei fratelli, così tanto che ti facevano sentire bene solo guardandoli!

Sono passata davanti a quella panchina della piazza al tramonto. Mi sono ricordata di un paio di bambini, dagli occhi grandi, che sapevano suonare la chitarra, che ci rendevano uniti in un modo strano quando li sentivamo. "Forse -ho pensato- Caino ed Abele erano così: un paio di bei fratelli, come questi." Ma i bambini, i fratelli, anche se sembrano gemelli, scappano. Spariscono, cavalieri sul puledro del tempo, divorati dalla polvere del tempo. Lì restava solo un'eco di chitarra, una risata di bambino, una bravata infantile, rimbalzando nei portici della piazza, come un uccello accecato.

## **L'uomo del cioccolato**

Io non l'ho conosciuto. È vissuto molto tempo prima che io nascessi, quando mia madre era una bambina ed i monaci di Valvanera, su in montagna, preparavano ancora il

---

<sup>88</sup> Sport tradizionale del nord della Spagna, originario dei Paesi Baschi, ma diffuso anche in Navarra e nella regione de La Rioja (dove si trova Mansilla de la Sierra). Si tratta di un gioco a squadre, che consiste nel lanciare con una mano o una paletta una palla (*pelota*) contro una parete alta almeno 30 metri (*frontón*); quando rimbalza, un giocatore dell'altra squadra deve prenderla e lanciarla a sua volta.

cioccolato “a mano”. Era un uomo vecchio, affabile, con la barba e gli occhi azzurri. Mia madre ed i suoi fratelli sentivano il tintinnio dei campanelli della sua piccola mula, quando arrivava attraverso il sentiero innevato. Uscivano di corsa, dietro alle domestiche, camminando sul ghiaccio, saltando intorno all’animale. L’uomo che vendeva cioccolato veniva solo in inverno, nel periodo di Natale. In mezzo alla neve, si dice, spiccava il color nero di “Moretta”, la mula, ed il rosso, verde e giallo delle bisacce.

Quando queste venivano aperte, un caldo aroma riempiva il quieto perimetro della neve. Le domestiche compravano a dozzine le tavolette di cioccolato, grandi e pesanti come mattoni, che rifornivano la casa durante tutto l’anno.

L’uomo del cioccolato trasportava la sua calda mercanzia quando il tempo era più freddo, ma lui sembrava stimolato, confortato, dal suo dolce carico. Tutta la sua figura emanava quell’aroma di cacao e cannella, e portava sempre caramelle e libri di fiabe per i bambini che andavano ad accoglierlo. Dei libri di fiabe in miniatura, che profumavano anch’essi ardentemente di cioccolato. Aveva qualcosa da mago, da Babbo Natale, da folletto e da santone allo stesso tempo. Dalla sua bocca, e dal muso di “Moretta”, uscivano piccole nuvole bianche, nell’aria fredda di montagna. L’uomo del cioccolato non aveva famiglia: né fratelli, né figli, né moglie. Poteva essere nonno, per l’età, ma non si sapeva neppure se avesse dei nipoti. Era amato da tutti, e lo chiamavano “Cioccolato”.

Un giorno, sembra, ne sentirono la mancanza in vari paesi. In casa di mia madre, le domestiche si lamentavano:

-Com’è che quest’anno non viene l’uomo del cioccolato? Lo rimprovereremo quando lo vedremo!

Passò il Natale, e né il vecchio “Cioccolato”, né la sua “Moretta”, si presentarono a casa. Nevicò molto quell’inverno.

Dopo Capodanno, un pastore portò la notizia. Il povero “Cioccolato” era caduto con la sua “Moretta” in un burrone. Forse ebbe un malore, forse scivolò lungo il pendio. Il pastore trovò le bisacce ed un rivolo di pacchetti di *Cioccolato dei Padri di Valvanera*, che spargeva sulla bianca gelata un aroma di focolare tiepido, di bambini che giocano accanto al focolare domestico, che, forse, lui non aveva mai conosciuto.



In fondo al burrone, il pastore trovò l'uomo del cioccolato, mezzo divorato dai lupi. Nelle sue tasche, macchiate di sangue, c'era un fascio di favole in miniatura: *Cappuccetto rosso, La bella addormentata, I cigni selvatici...*

Mia madre ed i suoi fratelli lo piansero per molto tempo. Nel Monastero di Valvanera si celebrò una solenne messe in suffragio della sua anima, e dicono che assistettero tutti i bambini dei dintorni; come se si trattasse del nonno, mago, folletto o meraviglia di ognuno di loro.

### **Il bambino addormentato**

Quando andavamo in città, la casa rimaneva muta e chiusa, con i vetri delle finestre protetti da assi di legno affinché i ragazzi non li prendessero a sassate. Una volta attraversato il fiume, sul punto di andar via, di solito mi voltavo e guardavo per l'ultima volta la nostra casa dalla strada. E mi sembrava diversa. O meglio: mi sembrava di scoprire tutti i suoi segreti. Non era la casa dove risuonavano grida di bambini, andirivieni di domestiche, voci allegre e latrati di cani. All'improvviso, un'ombra cadeva sopra di essa, ed una certa tristezza, qualche angolo che reclamava qualcosa, qualche cosa bella che era rimasta nascosta a causa della vita esultante che l'aveva riempita fino a quel momento, appariva davanti ai miei occhi. Era, forse, allora quando *vedevo realmente* la casa.

Le case chiuse o abbandonate sono come persone che, da addormentate, ci rivelano crudamente la loro autentica personalità.

Così, mi ricordo di quella volta che abbiamo visto dormire il “bullo” dei ragazzi. Quello che viveva nelle baracche, fuori dal paese. Era un ladro di galline, un lanciatore di sassi. Dalla sua bocca sentivamo gli insulti più feroci. Era il peggiore di quei ragazzi che vivevano accanto al campo dei carcerati<sup>89</sup>. I bambini del villaggio li odiavano, noi li temevamo. Quando i ragazzi delle baracche si avvicinavano al villaggio o a casa nostra

---

<sup>89</sup> Nei primi anni del regime franchista apparve nelle vicinanze di Mansilla de la Sierra un centro di reclusione. Lì si trovavano i detenuti che avevano accettato di prendere parte ai lavori di costruzione del bacino artificiale e della diga, a cambio di un compenso economico; si tratta di un esempio della politica di Franco chiamata “Espiazione della pena attraverso il lavoro” (*Redención de penas por el trabajo*). A causa della ristrettezze economiche e della diffidenza degli abitanti del paese, le moglie ed i figli che avevano seguito i detenuti finivano per vivere in baracche fuori dalla località, nelle vicinanze del campo.

(quasi sempre nell'ora quieta e brillante delle tre del pomeriggio, con tutto il sole sulla strada), perfino i cani scappavano. I ragazzi si avvicinavano, sollevando una nuvola di polvere, fendendo la strada scarna con lunghi bastoni. Arrivavano, con il loro sorriso strano e fisso, con una smorfia di fango, secca al sole. Forse li temevamo così tanto perché intuivamo che non avevano niente da perdere, che si giocavano tutto in una parola, in un sasso lanciato "per colpire", in un'incursione negli orti o nei pollai altrui. E quando quello, il "bullo", arrivava, fuggivamo spaventati, in modo codardo, senza alcuna dignità, scivolando sul terrapieno, per metterci in salvo, a casa nostra.

Allora cominciarono le sue grida, le sue sassate dall'alto della strada, i suoi insulti. Qualche calcinaccio ci sfiorava, ma niente ci umiliava tanto, né ci feriva, come la nostra propria fuga, il nostro invincibile panico.

Ma un giorno, mentre cercavamo more e prugne selvatiche tra i biancospini che circondavano i muri degli orti, vedemmo il "bullo" che dormiva sull'erba, accanto al fossato, coperto dall'ombra. Al suo fianco riposava il suo coltello, consumato sulla lama, e la cesta di rafia, pieno di rami teneri, che aveva tagliato per i conigli. Lo guardammo, sospesi: potevamo vendicare in una sola volta gli insulti, le sassate, la nostra umiliante paura. Ma era lì, all'improvviso, che ci mostrava la sua realtà. Addormentato, rivelandoci la sua triste condizione: era un bambino drammaticamente solo (le sopracciglia contratte, la bocca con un filino di saliva, la mano aperta, desolata, sull'erba). Un bambino, nient'altro, solo ed addormentato, perduto nella grande terra degli uomini.

## **I carbonai**

Verso settembre arrivavano le famiglie di carbonai, dall'alto della montagna. Non scendevano quasi mai in paese, tranne le donne, o i bambini, per comprare qualcosa in negozio. Vivevano nei boschi, ed erano gente di pelle scura e dai capelli ricci, neri. Non parlavano con nessuno.

Noi temevamo ed ammiravamo i carbonai. Loro si dicevano cacciatori, perché la guardia forestale dava loro la caccia, dato che era proibito quello che loro facevano tra gli

alberi. Cercavano, quindi, di fuggire ed allontanarsi, con il loro mestiere come un flagello; e raramente potevano acchiapparli.

-Brutta piaga- dicevano gli uomini del paese. –Distruggono come la guerra.

Facevano grandi disastri tra i boschi, preparando il carbone che poi vendevano ai contadini di altri luoghi. Tutti avevano un fucile, e quando la guardia forestale o un agente della *Guardia Civil*<sup>90</sup> li sorprende tra gli alberi, come folletti neri, semiconfusi tra le querce, avevano sempre una buona scusa da offrire per le loro scorribande. In generale erano buoni tiratori. Spesso riuscivano a portare giù in Municipio una o due bestie dannose, con uno sparo in mezzo agli occhi, e dicevano:

- Stiamo ammazzando lupi, volpi, che cosa si può fare di meglio?

Ai contadini emoziona la morte di un lupo, una volpe o un gatto selvatico. Si sentono dolci e generosi con chi porta loro i corpi insanguinati di questi animali, e dimenticano in quei momenti, o fanno finta di non conoscere, qualsiasi mancanza. Al cacciatore danno noci, formaggio, vino, soldi, o qualsiasi cosa di valore, e lo lasciano andare tranquillo.

Ma mi ricordo che una volta la *Guardia Civil* colse in flagranza di reato uno di questi uomini. Era un tipo quasi nero, con sei figli uguali a lui, ed una donna senza età, seminascosta tra i suoi fazzoletti. La *Guardia Civil* portò giù dalla montagna, con le mani legate alla schiena, lui e due dei suoi figli maggiori, anche se erano bambini. La donna ed i quattro più piccoli li seguivano, in silenzio, come animali che non abbandonano il loro padrone.

All'entrata del paese, i bambini del villaggio cominciarono a correre loro dietro, lanciando sassi; le donne gridavano e gli uomini li guardavano passare con uno sguardo implacabile.

Andavano verso il Municipio, come quando quell'uomo o un altro uguale a lui aveva portato trascinandolo per la coda il corpo sanguinante di un lupo, con le zampe legate con un pezzo di corda. Anche allora le donne lanciavano insulti, i bambini gridavano e lanciavano sassi. Ma quei quattro bambini piccoli, e la donna, alzarono di colpo la testa ed

---

<sup>90</sup> Corpo di polizia di natura militare in servizio in Spagna, con caratteristiche e funzioni simili a quelle dei Carabinieri in Italia.

io vidi i loro occhi, fieri e lontani, duri. Erano gli stessi occhi quieti di cristallo nero delle volpi, dei gatti selvatici, dei lupi e di tutte le creature che sono perseguitate, catturate ed uccise.

## **Il fango**

Avevamo così tanti tipi di fango che per me sarebbe difficile ricordarli tutti. C'era un fango gelatinoso, ripugnante e nero, in certe zone umide delle rive del fiume, vicino al pioppeto. Sulle rive del fiume esistevano anche minuscole spiagge di sabbia morbida come farina, che mescolandosi all'acqua formavano un fango sbriciolato -secco, si potrebbe dire-, che non era facile da raccogliere tra le mani, che non possedeva nessun legante e che non permetteva di modellare delle figure. E c'era il fango della terra pianeggiante, formato pazientemente, viaggio dopo viaggio, dai secchi d'acqua dal fiume al prato. Non conosco nessun bambino che non si sentisse fortemente attratto dal fango.

Ricordo che rimanevamo ore ed ore sotto il sole, con la nuca e la schiena bruciate, chini a terra in silenzio, con le mani in quel mondo oscuro ed appiccicoso, che ci tirava dentro come un pozzo pieno di mistero.

Nel fango restavamo uniti, senza alcuna differenza, tutti scalzi e sporchi, i rudi ragazzi del villaggio e gli scoloriti e prudenti bambini di città. Per ore ed ore impastavamo figure, allora chiare ed amate, suggestive e piene di vita; anneriti fino ai gomiti per quel bagno di terra che si seccava lentamente sulla pelle e la lasciava tirante, come una cicatrice.

Sembravamo affratellati, uguali ed amichevoli, e, tuttavia, di quell'epoca che adesso mi sembra stranamente vicina e lontana allo stesso tempo, non ricordo un'altra guerra più sorda e chiusa di quella del fango. Seduti, distesi, o accovacciati, chini sulla terra e l'acqua, ci svegliamo, con violenza e forza ipocrita.

Rimanevamo quasi sempre in silenzio, e con la coda dell'occhio guardavamo le figure degli altri. Goffamente, come con finta noncuranza, ci copiavamo senza timore. Qualcuno, a volte, lanciava una risata tagliente per la figura di un compagno. Altre, senza sapere perché, una mano si alzava e schiacciava la figura del vicino. Con frequenza due

ragazzi finivano per rotolare avvinghiati, come due piccole furie, sul fango di tutti. E tutti, allora, imbrattati, arrivavamo a casa con il naso sanguinante. Il perché non lo potevo comprendere, ma era così. Finii per provare certa apprensione per il gioco del fango, che, tuttavia, mi attraeva così tanto.

In casa c'era un ragazzo più grande di noi, pur essendo di bassa statura ed un po' zoppo, che incaricavano di prendere e portare gli ordini al paese, il quale ebbe, a quanto sembra, un'infanzia orribile, malata e misera. La cuoca ci raccontava che a tre anni ancora non camminava, e che un certo giorno lo credettero morto e lo misero in una bara, ma che quando sua madre stava piangendo sconsolata lui si alzò e rimase a fissarla. Questo ragazzo aveva l'abitudine di contemplare i nostri giochi con un sorriso di superiorità e disprezzo; quando passava di fianco a noi canticchiava o sputava, ed alzava lo sguardo al cielo. Le sue braccia erano muscolose come quelle di un uomo e non parlava mai con noi, per cui nutrivamo un certo timore nei suoi confronti.

Quando mio padre andava a caccia, all'alba, questo ragazzo, attraversando il fiume, gli portava il cavallo. Qualche volta, come in sogno, sentivo sguazzare gli zoccoli nell'acqua e tra le pietre. Una mattina mi svegliarono i suoi passi. Mi alzai e mezza addormentata andai verso la finestra. Una luce rosata e grigia brillava sui pioppi. Guardai giù, dove tutto era zuppo di rugiada, e vidi il ragazzo. Lo vidi, e di colpo capii il sentimento che ci dominava tutti, quel sentimento che tante volte ci ha circondati ed imprigionati durante la nostra vita. Immobile, guardava i mucchietti di fango, ormai asciutto, in cui si erano trasformate le nostre figure del giorno prima.

Erano dei tristi mucchietti deformi di una terra senza senso. Ma lui vedeva in essi altre figure, altri uomini: forse il desiderio di tutto ciò che era proibito e negato, le figure del suo piccolo mondo, goffo e triste. Si avvicinò, ed alzando il suo piede largo, scalzo e calloso, le schiacciò con rabbia, borbottando imprecazioni.

## **Gli alberi**

Da quando ero molto piccola mi hanno attratto con forza gli alberi. Ho sempre saputo i loro nomi, ma durante molto tempo li chiamai in un altro modo, solo per me, che ancora

ricordo. Gli alberi di un bosco si possono differenziare chiaramente l'uno dall'altro, come gli uomini, appena si passa un po' di tempo tra di loro. C'è qualcosa tra gli alberi che non esiste in nessun'altra parte. Niente è uguale all'ombra degli alberi, al loro silenzio, alla loro vita muta. I faggi, le querce, i pioppi bianchi, i pioppi neri. Ed ognuno di loro ha un'espressione diversa tra i suoi fratelli di razza. Ricordo i pomeriggi, le mattine, al tramonto, con la luce che filtrava tra i tronchi. Quella vita intensa e muta, tesa tutt'intorno, sollevata al cielo. Mai si sta completamente soli tra gli alberi. Il vento, i rami cullati, il luccichio delle foglie, i sentieri di pioggia, le crepe che rincorrono le cortecce degli alberi, mi affasciano. Ricordo che appoggiavo la testa sui tronchi e passavo il tempo come sprofondata in quei cammini minuscoli, come perduta in un lungo sogno, che ancora oggi non ho potuto interpretare. Nemmeno la pioggia tra gli alberi è uguale a nessun'altra pioggia. Ed il sole, e i rumori, ed il colore di tutte le cose.

Il tempo, che tutto trasforma in cenere, sembra fermarsi davanti agli alberi, e, come il vento, li abbraccia e se ne va. Loro crescono davanti ai nostri occhi, ma noi non ce ne rendiamo conto. Allungano i loro rami verso il cielo e non invecchiano. Magari, un giorno, qualcuno dice: "quell'albero è morto". Ed allora ce ne rendiamo conto, in un modo brusco, assoluto, che l'albero ha smesso di vivere, che solamente è un altero cadavere in piedi. Si lascia avvolgere da corde, mutilare. Cade senza dolore, solleva una polvere leggera, calda, e sparisce con la sua grande dignità immacolata. Nessuno l'ha visto mai agonizzare. Ho amato sempre gli alberi e sento nostalgia di loro. Ricordo un albero alto che si ergeva in modo insolitamente solitario all'inizio della stradina che andava dal prato al giardino superiore della casa. Era un pioppo del tipo chiamato "Carolina", con il tronco spesso e nodoso e le foglie grandissime, che aveva piantato un fratello di mia madre quando era piccolo. Nel periodo in cui io lo conobbi, mi sembrava l'albero maestro di una nave gigantesca e curiosa. Molte volte, da bambini, abbiamo giocato alle navi sotto quell'albero, o ci siamo stesi sotto i suoi rami, quando tornavamo dal fiume o da qualsiasi scorribanda, per calmarci prima di entrare in casa e per far sì che non si accorgessero dalla nostra espressione stanca delle nostre peripezie. Quell'albero era per me qualcosa di naturale e solenne, immune e costruito sapientemente. Immutabile come il sole, non sospettavo quando fosse nato né ho mai pensato che un giorno potesse morire. Tuttavia, una mattina, mio nonno disse, indicandolo con il bastone: "Quell'albero è morto".

Fu per me una rivelazione. Di colpo di resi conto che ero cresciuta, che non ero più una bambina. Che mancavano persone, oggetti, sensazioni ed incluso sogni, intorno a me. Che nessuno si stendeva accanto a quel tronco per guardar correre le nuvole, tra le foglie ampie, come se fuggissero verso un paese sconosciuto. Avvertii un dolore fino ad allora sconosciuto. Un dolore vivo, e, tuttavia, oserei dire benefico.

Mio nonno ordinò di abbattere l'albero. Assistetti alla scena arrampicata sul muro di sassi che circondava il pioppeto. Colpirono la sua base con le asce, circondarono il suo corpo con una corda. C'era qualcosa di grande e triste, come di martirio, in tutto il suo essere. L'albero non perse né per un momento il suo piglio, la sua grande superbia, nella sua bella morte. I colpi delle asce risuonavano chiari nel mattino. Facevano male e bene allo stesso tempo. "Magari –mi dissi- si facesse sempre così, con me." Desiderai allora che le cattive notizie, che gli avvenimenti amari, che la morte, mi giungessero di colpo, coraggiosamente, senza avvisi lenti o falsamente caritatevoli. Se la morte o i dispiaceri ci giungessero come giungono all'albero non invecchieremmo mai.

## **Il fuggi fuggi**

Fuggivano gli uccelli e si avvertiva in tutto. Nell'aria e nell'eco delle nostre voci. Facevamo avanti e indietro dal dirupo, dietro la casa, e gridavamo nomi, parole, sillabe senza senso. Tutto ci restituiva l'eco, tranne gli uccelli. Mi ricordo di Cayo, un vecchio mezzadro che parlava poco con noi. Solamente un giorno, sempre inaspettato, aveva l'abitudine di dirci:

- Oggi migrano gli uccelli.

Ed era vero che spuntavano gli uccelli dagli alberi, dalle rive del fiume e dai campi seminati, e che fuggivano. Li ricordo gridare, brillare in maniera fugace, come ciuffi di fuoco, sotto gli ultimi raggi di sole. Facevano paura a volte nella loro fuga, come se qualche aria di catastrofe o un cattivo presentimento li spingesse. Se gridavano, spaventava il loro chiasso, se la fuga era in silenzio, il battere delle loro ali aveva qualcosa di magico, insolito; come un immenso movimento di palpebre nell'aria del pomeriggio.

Ancora a volte sogno queste cose. Allora sembra fermarsi tutto, il tempo stesso, tranne il volo di quegli uccelli che neppure in sogno sono potuti tornare. Se ne andavano, secondo i contadini, al palazzo del Sole e della Luna, in cerca del caldo che ormai scappava dalla nostra terra o di una misteriosa e lontana felicità che noi non possiamo capire. Vero era, tuttavia, che nella terra bassa e quotidiana rimanevano ancora, beccando qua e là, uccelli grigi ed intirizziti, attaccati a una sicurezza povera, conosciuta. È vero, anche, che appena fioriva la primavera risorgeva il baccano nelle gronde, nei rami dei pioppi bianchi e di quelli neri, negli alberi da frutto dell'orto. Ma, e quelli che erano scappati? Non tornavano mai, mai li vedevamo di nuovo.

Anche la vita fugge senza sapere come, un giorno inaspettato, insolito. Vediamo un uomo o una donna, ed all'improvviso, un istante come quello indicato da Cayo, quando meno possiamo aspettarcelo, segnala la fuga. Come una voce sconosciuta che dicesse: "Oggi".

Scappa anche la vita come in un fuggi fuggi, come un improvviso battere d'ali verso l'alto. Non importa l'età. Quell'uomo o quella donna continuano a parlare, mangiare, preoccuparsi delle cose e delle persone. Vanno e vengono dai loro affari, dai loro interessi, dalle loro storie vecchie, le loro dicerie, i loro conti, la loro tristezza. Ma la vita non si trova più dentro di loro, la vita si è alzata nel suo volo irreali, represso, sordo. L'uomo e la donna rimangono come inchiodati a terra, soli: come un albero nudo sull'orlo dell'inverno, sul filo dell'indefinita notte. Loro possono non saperlo, ma non quelli che li guardano o li sentono. Per caso stessero cercando –come noi da bambini- l'eco delle loro voci nei dirupi, nei letti dei fiumi, tra i pendii. La fuga definitiva si conoscerà irrimediabilmente. Nell'aria, nelle parole, nelle stesse sillabe senza senso. E non conta allora né la gioventù né la speranza.

## **I gelsi**

Dietro alle aie<sup>91</sup>, nel dirupo, accanto al fiume, dopo i muri degli orti, crescevano tra le spine dei rovi, cardi ed erbacce, le more nere, verdi e rosse, di cui andavamo in cerca così tanto. Le verdi non erano mangiabili, le rosse acide. Le nere –brillanti perché l'ombra le

---

<sup>91</sup> Vedi nota 4.



aveva protette- lasciavano un vino profumato ed appiccicoso sulle labbra. Il sole faceva diventare opache ed aspre le more mature, e le sentivamo calde contro il palato: neanche queste ci piacevano.

All'inizio dell'estate, andavamo alla ricerca di more di rovo, prugne selvatiche e lamponi. Poi, poco a poco, a forza di riempircene la bocca, di macchiarci i vestiti e la faccia con il loro succo granata, abbandonavamo questi frutti. Ed arrivava un tempo, già settembre maturo, delle vere more, grosse e succose –forse troppo-, degli alberi della canonica. L'albero delle more si tendeva tentatore, come un braccio amico, fuori dal muro, verso la via buia. Camminavamo in silenzio, nell'ora in cui le fontane si sentono come il tempo, e le api ronzano in una calma d'oro. Chiudo gli occhi e sento di nuovo l'aroma di quelle more, grosse come le fragole più grandi, dal chicco ampio, brillanti, nere o rosso scuro.

Salire su un gelso, a dieci anni, è qualcosa di simile ad arrampicarsi sull'albero maestro di una nave misteriosa, sospesa nell'aria come un sogno. Ci muovevamo da un ramo all'altro, stando attenti a non far rumore, a non cadere, lottando contro il baccano irritato dei tordi, nostri nemici naturali. I tordi, i merli, adoravamo come noi le more dell'albero. Come noi, cercavano di nascondersi tra le foglie, beccare il frutto, prima che il proprietario li scoprisse e li spaventasse con dei sassi, o, magari, con una grandinata di pallettoni. Ricordo i merli d'ebano, con il becco giallo come la collera, gridando di fronte alla nostra interruzione. Come dicendoci: “Grideremo, e né voi né noi ci beneficereмо dell'albero” I miei fratelli odiavano i tordi, i merli, e li prendevano a sassate. Io mi sentivo invasa da grida, da un'ombra e dalla luce verde ed ondeggiante che mi obbligava ad aggrapparmi con forza alla corteccia del gelso. Noi ci levavamo le scarpe, per afferrare con piedi e mani il tronco, i rami. Ci sanguinavano le ginocchia, le braccia. Rubavamo la frutta, e ci riempivamo di quel succo che era come un altro sangue, il sangue dell'albero: generoso, allegro forse. Ma leggermente vendicativo.

Dall'alto dei rami del gelso, il mondo era laggiù in basso qualcosa di vago ed estraneo, che mai saprò spiegare. La sensazione del furto lassù sul gelso era una sensazione strana, poi ripetuta nel corso della vita. Dico ripetuta, perché non siamo buoni quasi mai. E perché molte volte, mentre non siamo buoni, nuotiamo in quella sensazione irreale ed oscillante della cima dei rami, nell'ombra verde; e mentre noi ci macchiamo, mordiamo

con gusto il male, se è dolce, e ci diciamo: “Poi si vedranno le macchie, le macchie delle more che non si possono cancellare”. Ma continuiamo a stare lassù, sopra il mondo estraneo, dove le fontane si sentono, dove gridano gli uccelli irritati. Il succo di qualche male ci invade, dolce, generoso, e tuttavia vendicativo.

Quando scendevamo dal gelso camminavamo in silenzio, lentamente, con il timore del ritorno a casa. Non camminavamo tristi, forse. Ma ci si avvicinava molto.

### **La porta della luna**

Non so chi di noi la battezzò così: “la porta della luna”. È possibile che influissero le storie di pirati, tesori nascosti o cose simili, lette in un qualsiasi libro. In ogni caso, nessuno di noi comprendeva chiaramente questo nome, ma conteneva tutto un mondo segreto, a parte ed assolutamente nostro.

La porta della luna era un luogo, un masso, una specie di piattaforma di pietra, che sporgeva dalla cresta della montagna dietro alla casa, chiamata “El Sestil”. Quella piattaforma poteva contenere tre o quattro bambini, borracce con del vino, armi, qualche cane astuto ed affettuoso, parte di una vecchia tenda di campagna ed una variegata successione di oggetti più o meno preziosi ed imprescindibili. La porta della luna, anche se era un magnifico punto d’osservazione, rimaneva nascosta tra gli arbusti, erbacce e biancospini, ragione per cui costituiva il nascondiglio ideale della nostra infanzia. Lì andavamo quando scappavamo da qualche castigo, o, semplicemente, quando volevamo rimanere soli. Più avanti, ho saputo che quel nascondiglio fu anche patrimonio e segreto di mia madre e dei suoi fratelli, e più avanti lo fu di nuovo per la mia sorella minore ed i suoi amici. Ma nessuno di noi o di loro trasmise il segreto. Ogni generazione di bambini l’ha scoperto da sola, ed ogni gruppo gli ha dato un nome diverso.

Molte volte, come ho detto, andavamo da soli, uno ad uno, in diverse circostanze e stati d’animo. Ricordo ora con grande nostalgia quella solennità, quel rimanere seduta sulla roccia che sporgeva sul precipizio, osservando tra le foglie ed i biancospini della montagna. Laggiù in basso, nella casa, le persone adulte erano come formichine multicolori. Produceva uno strano formicolio di superiorità condiscendente, quasi tenero,

contemprarle. L'andirivieni delle domestiche, del piccolo garzone...quella era una solitudine sontuosa, piena. A volte mi stendevo faccia al cielo, rotto tra i rami, dove fiorivano le minuscole rose del biancospino. Si sentiva gridare molto da vicino i corvi che si annidavano nei castelli di roccia, tra pipistrelli e farfalle nere. Era qualcosa di oscuro e luminoso allo stesso tempo. Tutti i bambini del mondo, penso io, hanno bisogno della porta della luna.

Quando vidi di nuovo il paese, tutto sommerso, cercai, con la mano sugli occhi, sull'altra riva del lago artificiale, il luogo meraviglioso. L'acqua non l'aveva sfiorato. Dall'altra riva, indovinai la piattaforma di pietra, il vento tra le foglie, le grida delle cornacchie e dei corvi. Lo riconobbi, come si riconosce un amico, una fonte o un albero. La porta della luna appariva desolata, senza voci di ragazzi, né bisbigli, né solitudine di bambino che comincia a pensare ed a crescere.

Tuttavia, abbiamo ancora la porta della luna. Si recupera, lo so molto bene, nell'ora della solitudine che tutti cerchiamo durante il trascorrere della giornata. In quella giornata di solitudine che tutti chiediamo, di cui tutti abbiamo bisogno, nel trascorrere dei mesi, degli anni. Nella porta della luna i bambini crescevano lentamente, dentro se stessi. Nella nostra ora di solitudine, la porta della luna ci restituisce il bambino che ancora vaga dentro di noi, cercando inutilmente porte e finestre da dove scappare.

## **Le gabbie**

Ricordo che nella soffitta c'era una collezione di gabbie. Anche nella stileria, dove erano accatastate in un angolo; e nell'angolo, vicino alla finestra, dove mio padre ed i miei fratelli appendevano i fucili, le cartucce, le bisacce e gli zaini. C'era in casa, quindi, un'infinità, un'innumerabile quantità di gabbie, tutte diverse, tutte arrugginite e vecchie. Era strano, perché in quella casa, di tutti i bambini che ci sono stati –quelli che erano venuti prima e noialtri- a nessuno piaceva rinchiudere uccelli o un qualunque animale. C'era nella mia famiglia un talento speciale per addomesticare ed ammaestrare uccelli: imprese di pernici, corvi, cornacchie, hanno sfilato di bocca in bocca fino al mio orecchio, con nomi ed abitudini, con i loro pregi particolari, i loro canti, o le loro grida. Tra i tanti, ci

sono stati perfino nell'infanzia di mia madre un cervo ed un piccolo cinghiale addomesticati.

Le gabbie, tuttavia, sbucavano dappertutto. Piccole gabbie per usignoli, di fragili fili metallici e porticine di vetro; quadrate e rustiche gabbie di legno, costruite dai contadini; alte e bombate gabbie di ferro, con sbarre grosse ed anelli. Spaventose gabbie queste, con strane reminiscenze medievali. Gabbie che, dentro di me, “puzzavano di sangue e paura”.

Emanava una strana attrazione da quelle gabbie. Nelle mie spedizioni nella soffitta della nonna, ho scoperto anche quelle. Piene di polvere e ragnatele, le allineai per terra vicino alla finestrella dove gridavano i rondoni. Le contemplai, con un tiepido brivido non so bene se di piacere o di paura. Io ero molto piccola, forse avevo appena sette anni, ma ricordo, come se stesse ancora davanti a miei occhi, quella strana e piccola prigioniera di cose ignorate: come il carcere di qualche mistero che io non potevo comprendere.

Un giorno dissi a mio padre. “Portami un uccellino vivo”. Ma mio padre se ne dimenticò. Dissi a mio fratello maggiore: “Portami un uccellino, per metterlo nella gabbia”. Non mi diede retta. Un ragazzo del paese, invece, mi portò un giorno un passero con una zampa rotta. Lo teneva in mano, e spuntava fuori solo la sua piccola testa preoccupata tra le dita sporche del ragazzo. Apriva il becco ed emetteva un suono lieve, un cinguettio che era appena un respiro minuscolo.

-Morirà se lo chiudi in gabbia- disse

Lui era un dolce ragazzo di campagna, di quelli che gli altri chiamano “mongolo”, “ritardato”, e cose simili. Aveva gli occhi neri ed a mandorla e dei meravigliosi denti rotti, sempre all'aria tra le labbra semiaperte. Ci chinammo a terra e liberammo l'uccellino. L'erba profumava, riscaldata dal sole, le ortiche graffiavano le mani. L'uccellino rimaneva indifeso, solo in mezzo all'erba. Gli portammo briciole di pane, lo accarezzammo con la soffice piuma di un dente di leone, lo chiamammo con i nomi più belli che potessimo inventare. Presi la mia gabbia grande, lasciammo la porticina aperta, ci mettemmo dentro erba, fiori, una ciotolina con acqua ed un biscotto che trovai da qualche parte. Posammo delicatamente il ferito e ce ne andammo.

Fu tre o quattro giorni più tardi, quando quel ragazzo venne a ricordarmelo:

-Ed il passerotto?

Corremmo all'angolo dell'orto dove avevamo lasciato la gabbia. Era vuota. Morti i fiori, secca l'erba, l'acqua riluceva ancora come una stella dimenticata e le formiche invadevano il pezzo di biscotto. Rimanemmo in silenzio, a guardare. Le formiche mi facevano tremare. Le ho sempre odiate, le odio ancora. Con un bastoncino tirammo fuori da lì il pezzo di biscotto, pulimmo la gabbia dalle erbacce e dai cadaveri dei papaveri. Ricorderò sempre le nostre due mani, la sua e la mia, imbrunite dal sole, graffiate dai rovi, che palpavano goffamente quel vuoto.

Riposi di nuovo la gabbia tra le sue sorelle. Quando quel ragazzino morì, alcuni anni dopo, andai al suo funerale, con gli altri bambini, come era d'uso. E tornando a casa c'era una mano lì, che palpava il vuoto, che toglieva l'erba secca, dei fiori appassiti. Che riportava al suo posto, vecchia ed arrugginita, qualche misteriosa gabbia vuota.

### **Ragazzi cresciuti**

Esiste sempre una brutta stagione per gli uomini e le donne di qualunque condizione. È la stagione dei ragazzi cresciuti. Mi ricordo di Dito, per esempio. Dito era come qualsiasi altro ragazzo, laggiù in campagna. Andava e tornava da scuola, dava la caccia ai gatti, amava e martirizzava i cani, montava senza sella per condurre i cavalli ad abbeverarsi alla fonte, chiedeva che lo incaricassero dei compiti per lui ancora proibiti. E giocava, giocava sempre –come lo ricordo bene!- sui marciapiedi delle strade, sul fiume, sulla strada polverosa all'ora della siesta, quando tutti i bambini –quelli del villaggio e noialtri- scappavamo di casa scalzi, affinché nessuno sentisse i nostri passi. Dito giocava dalla mattina alla sera, giocava quando poteva: “Mamma, lasciami portare il cavallo a bere”, “Mamma, lasciami andare a tagliare rami di pioppo per i conigli”, “Mamma, lasciami andare”...Perché Dito desiderava ancora tutto, senza desiderare niente; niente di più dei suoi giorni brevi, stanchi, pieni di spaventi e di curiosità, d'allegria inconsueta e di cattiveria innocente, pura, provocando le azioni in maniera imprevista.

Tuttavia, un giorno, Dito è cresciuto. Non si è fatto uomo, nemmeno adolescente. Solamente è successa una cosa triste ed indefinibile: è cresciuto. Lo vedemmo -cominciava

già l'estate- passare per il sentiero degli Eremiti, conducendo stancamente il cavallo per la cavezza. Lo chiamammo:

- Dito! Dito!

Ci guardò ed alzò la mano pigramente. Allora smettemmo di chiamarlo. E lo vedemmo andarsene, e sentivamo lo schiocco dei sassi sotto gli zoccoli del cavallo. Non so se l'abbiamo pensato, ma l'abbiamo percepito: "Quello non torna".

No, Dito non è tornato. Come a Dito, era successo agli altri. A tutti. E sarebbe successo ancora a molti. A noi stessi in qualsiasi giorno, a qualsiasi ora. Dito era entrato in pieno in una triste zona, in cui non piacciono i giochi, né il grido degli uccelli spiega qualcosa, né il vento, né i rami, né il colore dell'erba. Tuttavia, Dito non era un uomo. Non avrebbero più riso le donne al fiume quando lo vedevano, né gli uomini avrebbero tollerato le sue pagliacciate, nascondendo un sorriso. Dito non era bambino né era uomo. Dito non andava a scuola né serviva ancora per lavorare. Senza sapere come, la madre, il padre, avrebbero preteso che lui portasse il cavallo alla fonte, che prendesse rami teneri di pioppo, e lo avrebbero sgridato e picchiato, e lui non avrebbe provato il desiderio di portare nessun cavallo, né di tagliare i rami. Dito avrebbe provato desiderio con amarezza, svogliatamente, steso all'ombra della staccionata, ormai nascosto dal lavoro, afflitto per ciò che ancora non gli apparteneva e per tutto ciò che aveva perduto. Quella zona triste, nessuno sa se lunga o breve, era comune a tutti, la sfioravamo ormai tutti i ragazzi di quel tempo. Ma mi ricordo di Dito perché non l'ha superata. Dito è morto subito, inaspettatamente. Ho un'immagine chiara nella memoria della sua piccola croce nera che spunta dalla terra scura, tra i cardi, ortiche e bei fiori bianchi. So che Dito era troppo bambino, troppo piccolo, troppo imbevuto di quella grande e perduta primavera, e non l'ha potuto sopportare. Le donne –la madre stessa- dicevano:

- È morto di tristezza maligna.

E così chiamavano una morte precoce, improvvisa, zuppa di silenzio. Come quello di Dito, che –come raccontavano- aveva l'abitudine di alzarsi dal letto senza forze e fissare, senza parole, senza pianti, senza nessuna spiegazione, l'acqua del fiume che fuggiva sotto il suo piccolo balcone, tra i giunchi ed i fiori velenosi della riva.

## La selvaggia primavera

Non so chi ha definito dolce la primavera. Ricordo che i miei fratelli ed io, e gli amici, correavamo verso il bosco, appena si sentiva nell'aria il suo odore peculiar, inconfondibile. Tenevamo lunghi bastoni di nocciolo, per aprirci il passo tra le foglie, grandi come la palma della mano. C'era un sentiero stretto ed ombroso, su per il bosco, dove sbocciava una densa selva di "maraubine"<sup>92</sup>. Strette, alte tra le ombre, erano cresciute quelle piante che ci arrivavano al petto e si aggrovigliavano attorno alle nostre braccia e gambe. Le nostre ginocchia si bagnavano, sprofondavano i nostri piedi nel fango molle, ed ancora mi sembra di sentire quel vapore caldo ed umido, luminoso e nero allo stesso tempo. Le foglie delle "maraubine" erano di un verde rabbioso. Ed avevano ancora attaccato al dorso un freddo di neve recente. Mi piaceva avvicinarle alla guancia, come la mano di un amico. Il fiore della "maraubina" era un fiore bello e sinistro di color bianco, velenoso a detta dei pastori, ed aveva le punte dei petali tinti di scarlatto, come dita bagnate di sangue. A noi piaceva, per spaconaggine infantile, avvicinarcela alle labbra e dire:

-Adesso la mordo!

C'era sempre qualche piccolino che finiva per urlare, e noi più grandi aspettavamo segretamente, crudelmente, temendo e desiderando, con il cuore palpitante, qualche morte inconsueta ed improvvisa, gratuita e terribile, nel mezzo del mattino chiuso ed abbagliante del bosco. (Laggiù, mentre ronzavano gli insetti e le api d'oro, e si sentiva il fiume sul fondo del precipizio potente e gonfio, mentre scintillavano gli scarabei, con il loro viola cangiante nel guscio metallico, tra i tronchi e l'erba alta del sentiero.) La bambinaia diceva che le bellissime "maraubine" avevano un veleno misterioso, per principi e bambini travciati, al centro dei loro petali sospettosamente bianchi. Rilucevano come stelle nel verde-azzurro delle foglie spesse, con la superficie lucida ed il rovescio opaco, come la pelle di una pesca. Qualcuno –contadini, pastori, domestiche: tutta gente della terra- ci insegnò a cantare:

---

<sup>92</sup> Vedi nota n.2. L'uso delle virgolette nel menzionare il nome del fiore rafforza l'ipotesi di una denominazione non scientifica bensì personale per una pianta (forse) reale.

Bella maraubina

principessa,

illudimi, così bianca,

principessa...

Non ricordo bene come finiva quella cantilena, ma sì so che penetrava in profondità un desiderio dolce e dolente insieme. In fila camminavamo cantandola con le spalle dell'amico o del fratello che emergevano dalle foglie e delle felci giganti. Nel ronzio delle zanzare e gli strani richiami degli uccelli, chiedevamo, senza comprenderlo: "Illudimi...". Un giorno mi persi tra le "maraubine". Non so se mi persi davvero, ma è vero che rimasi stesa, coperta e quasi rinchiusa tra le larghe foglie, che la terra sotto la mia schiena era fradicia d'acqua, che c'erano dei sassolini che mi si conficcavano nelle spalle e nella vita, che avevo molto vicino agli occhi ed alle labbra il veleno del maligno fiore principesco, e che c'era un sopore nell'aria densa, nell'ombra di un verde accecante. Lassù, a tratti, tra le foglie dei faggi, il sole sembrava d'oro, d'oro "vero", come i calici. Impiegarono molto tempo a trovarmi e mi castigarono. Dopo, credettero che fossi malata. Non so se lo fossi, ma sì mi colpì il veleno, il profondo veleno della "maraubina", che mi ronzò per molto tempo, come un'ape, nelle orecchie.

In questa primavera urbana, dietro ai muri dei giardini, forse germoglierà un odore fugace di resina, di vento e di sementi. Non è più questa la selvaggia primavera. Non è il veleno impossibile ed affascinante, che fingeva di seppellire così dolcemente e pericolosamente, che chiedeva: "Illudimi".

## **Il cammino**

Si incontravano sempre con sorpresa, come si incontra, dopo anni, un amico d'infanzia, qualcuno che ci dice: "Che cosa ne è stato di tutto ciò?" Si è girato senza sapere come l'angolo che non ci sembrava definitivo, speciale, bensì un angolo come tanti. E, tuttavia,



era quello che chiudeva il primo tratto della strada che si lasciava indietro, precluso da una recinzione che nessuno poteva aggirare di nuovo, al quale nessuno ritorna mai più.

Quei pioppi, sempre ritrovati, argentati nella stagione del loro verdeggiare, poi nudi, tenui, con i loro infiniti rami che si sfumavano verso un cielo grigio ed umido, giallastro e dorato al tramonto: i pioppi del fiume, come un corteo a cavallo di soldatini di piombo in lontananza, che sono fuggiti verso la sorgente, verso le ultime montagne, verso dove si dirigevano in fila? Verso dove camminavano, come pellegrini di un affascinante ordine, che ormai non potremo mai più conoscere?

Arrivavamo quando cominciava la primavera. La primavera nasceva sulle rive del fiume, inondandole di fiori gialli, che credevamo ingenuamente che fossere velenosi, e l'acqua era così fredda da bruciare le punte delle dita. Portavamo ancora abiti invernali, maglioni di lana e calzini. E, tuttavia, ormai si svegliavano quei fiori stretti di color limone, tra i giunchi degli zingari. E nei luoghi dove l'ombra era lunga c'erano ancora vestigia di neve. Subito vedevamo i pioppi, appena dopo la curva dopo la casa, mettendo i piedi nel fango ancora irto di piccoli cristalli ghiacciati. Appena li scorgevamo ci sentivamo cresciuti: sapevamo che eravamo tornati, che era trascorso un altro anno. E qualcosa si vinceva nell'atmosfera, come una sottile tela di ragno.

È passato il tempo ed hanno tagliato gli alberi. Sono spariti i pioppi del fiume, come gli ultimi soldati di un mondo perduto. Lo strano e misterioso sentiero che tenevano nascosto tra le loro radici, quel percorso che seguivano o lasciavano dietro di sé, come una scia invisibile –come sapere adesso dov'è esattamente?- , dov'è andato a finire? Che cammino era quello, dove portava?

Ma che cosa importa quando gli hanno abbattuti, che cosa importa se è stato tre anni fa, o due, o forse solo alcuni mesi fa. Ormai nessuno potrà vederli sul bordo dell'acqua, ribaltando il paesaggio, puntando come lance magiche verso il paese irreal e misterioso del fondo del fiume. Solamente rimane un sentiero polveroso, e la sensazione certa della perdita, quella della polvere che è rimasta. Penso queste cose mentre guardo una fotografia, qui, sul tavolo. Mi hanno detto: “È cambiato tutto. Tutto è molto diverso. Guarda questa foto, anche i pioppi...”. Non ho mai pensato, fino ad ora, che qualcuno ci volesse fuori dalla terra, strappati dalle loro radici, dalla loro acqua, dal loro strano, immobile, ed allo

stesso tempo instancabile, cammino attraverso la pianura. Non li capisco lontano da laggiù, persino nonostante la consapevolezza della recente fine del paese, sotto le acque del lago artificiale. Le rovine di quella che fu la nostra casa, la terra incolta che veniva dopo gli orti, i prati, i pioppeti odorosi che si cullavano al vento del mattino, la solitudine ed il silenzio laggiù dove prima c'erano voci, progetti, tutto si poteva comprendere in un modo o in un altro, tranne questo: dov'è andato, dov'è finito l'invisibile cammino dei pioppi? A volte camminavamo, a quel tempo, calpestando il sentiero con dei bastoni, sollevando la polvere rossiccia, come se incoscientemente, nel mezzo dei percorsi gelati che segnavamo con i nostri bastoni, potesse apparire il dorato ed accecante sentiero che non ho potuto ancora penetrare. E mi viene alla memoria quell'odore, e quella luce, in attesa di tornare già a scuola, quando cercavano foglie cadute e dorate, per vedere chi trovava la più grande. Ed anche laggiù in fondo, nell'umida terra di settembre, immaginando le radici ed i ruscelli nascosti degli gnomi, presagivo il battito di uno strano e meraviglioso percorso (forse solo un bagliore, un istante di sole, prima che arrivi la notte).

Dove andassero i pioppi –adesso me ne rendo conto-, forse lo sapevano allora. Solamente noi, da bambini, lo potevamo sapere, da quel tempo irritornabile che sempre, dal primo giorno, è sembrato un tempo passato. Perché il tempo non è stato l'unico colpevole, dal momento che ci tradiamo crescendo, invecchiando, un minuto dopo l'altro. E chissà, quindi, tutto abbia una sola spiegazione: necessità di dimenticare.

## **La selva**

Forse, come in un'epoca in cui in ginocchio, per terra, svuotavo le mie tasche da sassi rotondi, chiocciole, perline di vetro o un grillo morto –contemplando tutto con una strana nostalgia o stupore; pensando, forse, a dove avrei potuto usare ciò che era stato così gelosamente custodito-; forse, come allora, collocherò in questo foglio di carta (come su un lastricato tiepido di sole) ciò che ho continuato a conservare, senza comprenderlo bene, fino alla metà del cammino.

Ricordo là, sulla pietra, la farfalla morta, la scatola misteriosa, il foglio giallastro del calendario. Qui ricordo l'esperienza, la paura o lo stupore di fronte alla selva oscura. Oscura adesso, più che allora, tendendo un agguato a ciò che già a quel tempo mi faceva

tremare. (A tutti i ragazzi, pur non avendolo mai visto, ci terrorizzava la parola “lupo”. E tutti martirizzavamo i rospi. Il lupo era la paura, il rospo la crudeltà gratuita, la vendetta ingiustificata.) Così, quindi, ora, alla metà del cammino, girerò la testa indietro ed in avanti, rovesciando i miei beni a terra: contando ed allineando oggetti vecchi, graffiati e puliti dal tempo, o ancora chiusi, enigmatici, come una piccola scatola di legno. Ormai, gli uni e gli altri, hanno scheggiato o bruciato il telaio di legno della porta dove hanno marcato con tacche il nostro crescere, un anno dopo l’altro. Forse qui, come allora, rimangono allineate, come soldatini di piombo, le cose passate e future. Forse la crudeltà e la paura (il lupo e quel rospo spappolato sulla strada; l’immagine del contadino con la zappa in mano ed il luccichio del sole sul metallo, sulla sua caduta rapida, nella polvere. O il grido lontano –forse era solo il vento- quando i ragazzi dicevano, impallidendo per il freddo del tramonto: “Lo sentite? È il lupo...”). Non so come si mescolavano in noi il lupo ed il rospo; ma qualcosa bisognava pur annichilare, qualcosa bisognava pur inseguire o uccidere. A inseguirlo andavamo giù per il terrapieno, verso la frondosità dell’orto, con i bastoni in alto ed urlando; ricordo le gambe nude e scure dei ragazzi, i duri piedi che sollevavano la polvere). E dopo, lì nascosta, inginocchiata, lasciavo dietro di me il rumore ed ordinavo oggetti con un rinnovato stupore. Come adesso: cadaveri di farfalle, vetri verdi, alcune margherite smembrate.

Come sempre, come sulla pietra calda sotto il sole, svuoto le mie tasche di sorpresa, di nostalgia, di paura o speranza. Nel caso in cui si potesse usare qualcosa in un dato momento. Esiste ancora il lupo, che solo attacca quando è affamato, e dicono che il rospo è una creatura benefica e saggia. Quello era un sentiero stretto e lo percorrevamo al ritorno, uno dietro l’altro. Ci fermavamo vicino ai pioppi ed uno diceva: “Quando i pioppi sprigionano quest’odore, qualcuno si è suicidato qui...!”. Senza sapere come, ci raggruppiamo, calpestandoci, cercandoci le mani: guardavamo il cielo alto, le chiome dei pioppi, o là dove cominciavano a nascere le ombre, tra gli alberi più isolati. Ma non c’erano segnali, nessun segno speciale, nemmeno una croce. Solo la vita, come adesso. E, forse, il vento muto, come un freddo splendore contro la faccia.

## CONCLUSIÓN

Esta investigación pretendía profundizar la vida y la narrativa de Ana María Matute, autora española de renombre del siglo XX, para luego proporcionar una traducción adecuada de uno de sus libros inéditos en Italia, *El río* (1963), intentando conservar y transmitir la visión del mundo (humano y literario) de la escritora.

Para lograrlo, en primer lugar, hemos ahondado en las vivencias personales de Matute, recurriendo a las numerosas entrevistas concedidas y a algunos de sus discursos públicos; gracias a estos materiales, hemos podido constatar que la Guerra Civil, la Posguerra y los momentos pasados en el pueblo riojano de Mansilla de la Sierra son las experiencias que más han marcado a la persona y la autora. La Guerra Civil ha supuesto un abrupto fin de su infancia, elemento que a menudo emerge en su narrativa; el posterior consolidarse del régimen franquista ha llevado a la joven Matute a enfrentarse, armada de su pluma, al silencio de la sociedad, y le ha dado impulso para escribir sobre las injusticias y la hipocresía de su tiempo; las vacaciones en Mansilla le han permitido acercarse al mundo natural y mágico que tanto impregna sus historias, pero también conocer las desigualdades socio-económicas que la separaban de los aldeanos.

En segundo lugar, hemos analizado el contexto literario en el que se movía Ana María Matute, recordando que su precoz éxito no fue acompañado inicialmente por el favor de la crítica española; fue sólo a partir del último cuarto de siglo (en los años de su silencio debido a una depresión) que se reconoció completamente el valor de sus obras en España, mientras que en el extranjero académicos y lectores han acogido siempre sus libros muy positivamente (sobre todo en Estados Unidos y Francia). Su estilo es la causa de su fortuna literaria y a la vez de las perplejidades de la crítica nacional, que nunca ha podido situarla con claridad en alguna corriente, ni siquiera en la generación del medio siglo, la más próxima a ella por biografía e intenciones. La peculiaridad de su escritura se revela en su originalidad expresiva y en su capacidad de pasar del lirismo al tremendismo e incluso a lo siniestro (o gótico). El uso muy personal del lenguaje, a menudo casi pictórico, produce efectos a veces expresionistas y a veces impresionistas (Mas 1978), pero siempre

arraigados en la realidad sensorial, que sirve de inspiración para elaborar imágenes potentes a través de sinestesias, metáforas, similitudes, alegorías, repeticiones y acumulaciones. A pesar de la unicidad de su estilo, podemos afirmar que Matute comparte otros elementos significativos con la generación del medio siglo: las circunstancias históricas vividas como “niña asombrada” (Matute 1966), sorprendida por la guerra sin poderla entender, y el impulso a protestar escribiendo, que nace de esta situación.

De las experiencias vividas y de su contexto social surgen los motivos más recurrentes de su narrativa; entre todos, destaca el cainismo, percibido por ella no sólo durante el conflicto sino también en el posterior período postbélico, situación que la lleva a reconocerlo como una constante existencial humana. También aparecen constantemente la preocupación por la infancia como universo cerrado y destinado a la desaparición (paraíso perdido o Edén), la soledad y la incomunicación entre los seres humanos, la opresión y el fariseísmo (señalado a menudo con referencias bíblicas), el amor por la naturaleza (especialmente por parte de los niños) y el poder de la imaginación pueril, que supera la realidad mediante la evasión en el mundo natural, los cuentos o el teatro de marionetas. En particular, la relación entre naturaleza y personajes matuteanos se convierte en un contacto tan íntimo y profundo que lleva la primera a humanizarse y a los segundos a deshumanizarse, aunque este proceso normalmente no sea negativo, sino revele una transfiguración misteriosa y poética.

La atención por temas antropológicamente universales ha permitido a Matute romper fronteras y llegar a la sensibilidad de lectores de lugares e idiomas muy distintos y lejanos. Por supuesto, la labor de buenos traductores ha sido indispensable para darla a conocer en el extranjero. A pesar de la extensa difusión de la obra matuteana, esta se ha publicado en Italia sólo parcialmente, como ha ocurrido a la mayoría de los miembros de la generación del medio siglo, con la excepción de Carmen Martín Gaité (la más traducida). Después de un primer impulso en los años cincuenta y sesenta, es sólo en los años noventa que las editoriales italianas (Sellerio y Rizzoli) vuelven a prestarle atención, aunque sus volúmenes recopilatorios de relatos y de artículos periodísticos han sido excluidos de esta operación. En efecto, sólo la colección de microrrelatos *Los niños tontos* (1956) ha sido traducida al italiano, pero una sola vez (1964) y por una pequeña editorial, Lerici. Por lo tanto, nos ha parecido interesante y útil acercarnos a un libro como *El río*, tanto por su originalidad

como por su carácter inédito, lo que nos da la posibilidad de ofrecer una propuesta de traducción.

Antes de traducir dicho volumen, nos parecía necesario estudiar el contexto y el origen de la obra, para poderla entender mejor y realizar una traducción coherente con las intenciones de la autora. Los textos de *El río* comparten escenario (el pueblo de Mansilla de la Sierra), punto de vista (el de la escritora, que se convierte en narradora y personaje), dualidad de la perspectiva narrativa (infantil y adulta) y génesis. En efecto, todos aparecieron antes en prensa, como colaboraciones con distintos periódicos (*Solidaridad Nacional*) y revistas (*Destino* y *Diario Femenino*), entre finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta. En estas piezas volvemos a encontrar las temáticas más propias del espíritu matuteano, con especial hincapié en el fluir sin retorno del tiempo, que se comporta como el río del título y acompaña a todos los personajes a lo largo de su vida en el campo. No todos los textos se pueden definir relatos *tout court*, ya que algunos parecen híbridos entre narraciones breves y artículos literarios por la presencia patente y frecuente de reflexiones personales de la autora (Ayuso 2008). En general, se evidencia un uso insólito de los tiempos verbales, donde los tiempos del pasado se entremezclan con el presente en el recuerdo de la infancia por parte de la escritora adulta, creando un solapamiento entre la perspectiva de su “yo” de niña y su “yo” actual (López Alonso 1994).

Considerando todos los elementos recogidos a lo largo de nuestra investigación, hemos optado por un método traductivo adecuado a las exigencias de los textos, del estilo y de las intenciones de la autora: la traducción semántica (Newmark 2016). Por razones de espacio, hemos realizado una selección de algunas piezas por su temática, privilegiando: percepción de la infancia y de su fin (transición a la edad adulta o muerte precoz), visión de la memoria (experiencia del recuerdo) y del tiempo, vida rural y sus rituales, relación ser humano-naturaleza (en la niñez y en la edad adulta), experiencia directa de las injusticias y de las desigualdades socio-económicas en el campo. Se ha intentado respetar lo más posible la escritura original, aunque esto suponga crear cierto efecto de extrañamiento o *foreignizing* (Venuti 1995) en el lector; a este propósito, hemos utilizado equivalente funcionales y descriptivos culturalmente neutros (Newmark 2016) y notas al pie de página para desambiguar los casos más problemáticos a nivel traductivos. Nuestra

traducción está pensada como un trabajo publicable por una editorial italiana y dirigido a un público de todas las edades, no necesariamente hispanohablante ni experto, sino interesado en la escritora, en las temáticas tratadas por ella o simplemente dotado de curiosidad por conocer la España del pasado. En conclusión, las opciones traductivas escogidas pretenden tanto reflejar el carácter de la obra y de su autora como acercarse a las exigencias del público, para que pueda comprender *El río* en su variedad de temas y matices.

## ANEXO: TEXTOS ORIGINALES DE *EL RÍO* (1995, DESTINO)

### Introducción (pp. 9-11)

Después de once años, he vuelto a Mansilla de la Sierra, el paisaje de mi niñez. El pantano ha cubierto ya el viejo pueblo, y un grupo de casas blancas, demasiado nuevas y como asombradas, resplandecen en el verdor húmedo de otoño.

Después de tanto tiempo, regresar al antiguo paisaje remueve y reaviva las imágenes borrosas, al parecer olvidadas, que saltan ante nosotros con un extraño significado actual, y, a veces, patético. Pero todo está ahogado, viviente y ahogado a un tiempo, bajo esa capa de cristal verde oscuro, que me impide el paso hacia la vertiente de los bosques de Aranguecia, Ombrihuelas, allí donde tanto amé las hayas, los robles. El agua cubre lo que fueron vegas hermosas y dulces, bordeadas de álamos y chopos. Allí enfrente, al otro lado del pantano, están los árboles, las hojas que nos vieron niños, adolescentes. El agua lo cubre todo: el fantasma de la casa, los muros de piedra, el prado, la huerta, la chopera... Cuántos nombres, cuántas carreras de niño, ya mudos.

Cualquier niño hubiera pintado la casa: era cuadrada, simple, con ventanas simétricas y un largo balcón de hierro que cruzaba de lado a lado la fachada. Pero nadie sabrá de ella sin haber sido niño dentro, cerca de sus muros o sus árboles; nadie sabrá de ella sin haber corrido con diez años sobre la hierba de su prado; nadie que no haya caído, rendido y sudoroso, a la sombra de sus grandes nogales. Nadie sabrá de ella si no se ocultó alguna vez entre las varas de la huerta, o en la chopera, si no trepó, a escondidas, a las ramas más altas del cerezo, en busca del fruto aún ácido.

Y el río, ¿cómo ha desaparecido de forma tan extraña? Yo recuerdo el río, limitando el prado, con sus anchas losas cubiertas de líquen y de musgo; los juncos tiernos, las flores blancas, moradas y amarillas, las pequeñas «matas del jabón», las libélulas que al sol se volvían fosforescentes; las oscuras pozas bajo los árboles inclinados, puentes cojos sobre el agua. Sabíamos que el río se desbordaba a veces, en el invierno, y que derribaba trechos del muro de piedras. Pero nunca lo vimos así, rebasado, superado: como huido. Ya sé que ese río vuelve a formarse más abajo. He leído su nombre, lo he oído bajo un puente, ya en el llano, entre las huertas y la tierra fértil de la Rioja. Pero no es nuestro río, no es aquel



que nosotros sabíamos. No es el que corría y se llevaba nuestras voces, aquel que nos hurtó, más de una vez, corriente abajo, el pañuelo o la sandalia. No sé adónde fueron su agua verde y oro, su caz umbrío, sus orillas invadidas de menta. Dicen que está ahí, donde el agua se ha ensanchado, tomando un tinte espeso, del color del miedo, e inundándolo todo. Pero no entiendo estas cosas. En el fondo del pantano vivirá aún aquel río. Y, cerrando los ojos, lo veo intacto como un milagro. Un río de oro que corre hacia algún lugar de donde no se vuelve, como la vida.

### **El pan, bárbaro y apacible (pp. 13-15)**

En el campo, entre gentes que viven y mueren de forma larga y quieta; en medio de sus alegrías, tristezas, miserias, y aún, abundancia, pensamos, a veces —como yo junto a ese nuevo cementerio de tapias rojas y tiernos cipreses que aún no rebasan la pared—, en cómo los hombres y mujeres enturbiamos y acortamos la vida. Junto a los muros de ese cementerio, demasiado nuevo en lo insólito de la campiña otoñal, y a la vez contemplando el pan redondo, dorado, crujiente, salido de las manos pueblerinas, me he preguntado si es cierta la vida lejos de esos lugares perdidos; si es cierta la vida y la muerte, lejos de ahí, o, simplemente, si es una de tantas mentiras como nos forjamos, en las que ciegamente nos sumergimos.

Ahí, en el pueblo perdido, con sus docenas de casas blancas, sin cine, sin televisión, sin periódicos, sin eso que en los labios campesinos —no sin cierta ironía— se denomina «las diversiones de la ciudad», es donde la vida y la muerte saltan ante nuestros ojos vigorosos, poderosamente, en medio de su extraña paz —casi me atrevería a llamarla insensibilidad—, que lo ensancha y acrece todo. Hasta cuando una vida de niño se trunca, adquiere ahí, en ese cementerio de pueblo, con su crucecilla dorada y su nombre leve, borroso, una sensación de cosa cumplida, exacta. Ahí está esa pequeña tumba, sin melancolía. Y ahí está, también encima de la mesa campesina, o en la era, el pan redondo, bárbaro y apacible. Deberíamos vivir de pan, de agua. Nacer y morir, simplemente. Escuchar con recogimiento el ulular del viento que baja al pueblo, ciertas noches de marzo, entre el rocío de la hierba o la sequía; vigilar el cielo como estos hombres que hablan de lobos, de malos inviernos, de la helada o de la prematura lluvia; centrar el trabajo en el suelo, el amor en el prójimo, la inquietud en los hijos. No quiero decir que en el campo no existan la maledicencia, la envidia, el dolor y el odio. Existen estas cosas, pero, sobre todas

ellas, se abre el sentido de solidaridad humana, de perdón. Y, sobre todo, algo inapreciable y pocas veces comprendido: el olvido. Basta que un hombre caiga en desgracia —incendio, inundación, malaventura, enfermedad—, para que el pueblo se una y le ayude. Alguien dijo: «un pueblo es un monstruo», porque en el pueblo pequeño la envidia y el odio, la falta ajena, se hacen claros y patentes, como escritos en la frente o en el cielo que a todos cobija. Pero esta cruel realidad asienta los pies sobre la tierra, y la vida es más simple, más verdadera. En torno al pan se reúnen todos los días estos hombres que trabajan juntos, que se aman o se aborrecen juntos, y se dicen: «Bien, ésta es la hora de comer el pan: mañana ya hablaremos», o «Después ya veremos».

Así llega la muerte. Y pienso, de nuevo, en ese muchachito que está ahí debajo, en esa tierra recién removida. Pienso en su vida y en su muerte demasiado breve, y que, sin embargo, tiene tan larga significación para mí.

### **La pequeña vida de Paquito (pp. 17-20)**

Una tarde de octubre, radiante de luz, fui a contemplar una tumba sencilla, con su pequeña cruz de hierro. Allí estaba enterrado Paquito.

Recuerdo muy bien el bautizo de Paquito. Yo era aún muy niña, y cierto día de septiembre —parecido a éste que me sorprendió junto al cementerio nuevo—, una mujer del pueblo llegó llorando hasta nuestra casa. Mis padres iban a apadrinar a una niña, y esta mujer dijo: «Mi marido no quiere que bauticemos al niño; alguien le envenenó, tiene la cabeza llena de ideas torcidas. Si ustedes quisieran apadrinar a mi niño, al tiempo que a la otra, mi marido no se atrevería a protestar: les tiene a ustedes mucha ley, y, me digo yo, pensará que sería ofenderles». A la tarde, entre la turba de chiquillos descalzos, de hombres y mujeres suntuosamente vestidos de negro, entre rosas de papel rojo y amarillo, almendras rebozadas de una cáscara blanca, azul y rosa, calderilla de cobre, copas de cristal verde pálido y mantelerías a punto de cruz, bautizaron a los dos niños: Paquito y Felisa. Me sorprendió que el padre de Paquito (aquel ser que por sus famosas «ideas torcidas», yo imaginé una especie de Satanás con boina), avanzaba, a la cabeza de todos, el primero de la comitiva. Iba muy elegante, en su traje de los domingos: impoluto su cuello blanco, el botoncillo de nácar brillaba bajo su barbilla como una perla. Parecía contento. «¿No iba a enfadarse?», pregunté a mi padre.

Paquito creció enclenque. Era un niño muy delgado, con cara de calavera. Los demás muchachos abusaban de su debilidad para divertirse: en cierta ocasión vi cómo intentaban enterrarlo bajo un montón de piedras. Pero él no era un niño triste. Tenía ojos redondos y grandes, poco comunes. Siempre vagaba en su rostro una media sonrisa, casi me atrevería a decir que de conmiseración. Apenas hablaba, excepto con mi padre. No era niño afectivo, pero a mi padre le quería. Todos los años, cuando llegábamos al pueblo, venía a verle. Se sentaban uno frente a otro. Mi padre, en una de las arcadas del zaguán; él, en un taburetito. Y hablaban. Lamento ahora no haber escuchado nunca aquellas conversaciones, pero recuerdo bien que a Paquito no le gustaba recibir regalos. Los tomaba con gesto como de resignación, con aquella inquietante sonrisa en los labios, y no daba las gracias. A mi padre le gustaba Paquito, yo lo notaba en sus ojos.

Una vez, mientras bebía en la fuente de la plaza, los muchachos le empujaron, y se clavó el borde del caño en torno al ojo derecho; fue extraño que no quedara tuerto, pero aquella cicatriz rosada, en forma de media circunferencia, quedó para siempre alrededor de su ojo de pájaro. Al año siguiente quedó huérfano, y sus hermanos mayores, muy jóvenes todos, le enviaron a la Beneficencia. Allí, por lo visto, le enseñaron el oficio de zapatero. No lo vimos durante un par de años, y más tarde una vez oí a mi padre preguntar a la hermana mayor:

—¿Qué es de Paquito?

Le mandaba paquetes, y yo suponía en Paquito, al recibirlos, aquel gesto indiferente, levemente molesto.

Cuando tenía trece años, vino al pueblo con permiso, durante los días de la Fiesta; exactamente el 14 de septiembre. Había crecido algo, pero seguía muy delgado. No venía a vernos al resto de la familia, tenía un gusto especial en decir que venía a ver «única y exclusivamente a mi padre». Mi padre bajó la escalera, y aún no había salvado el último escalón, ya Paquito, de pie, como un soldadito, le tendía la mano. Les oí:

—¿Cómo te va, chico?

—Muy bien.

—Dicen que vas a ser zapatero.

—Sí, el año que viene, cuando usted venga, le habré hecho un par de zapatos.

—¿Y te gusta ese oficio?

—Sí. El año que viene le haré un par de zapatos; ya seré oficial.

—Pues estás muy adelantado.

—Ya verá qué par de zapatos le voy a hacer.

Se agachó, y en un papel, con un lápiz aplastado y ancho, le tomó el contorno del pie.

—Hasta el año que viene, Paquito.

—Adiós, ya verá qué zapatos.

Se fue, dando la mano, y rechazó todo obsequio.

Al año siguiente, Paquito no trajo su par de zapatos, ni vino a ver a mi padre.

—¿Y Paquito? —preguntamos a los hermanos.

La hermana mayor torció la cabeza, con una leve pena:

—Ah, perdón, no se lo dijimos: Paquito se murió. Ya saben, nunca fue gran cosa.

### **El tiempo resurgido, el tiempo nuevo (pp. 21-24)**

A mediados de agosto el pantano empezó a descender de nivel, y el declive de las vertientes apareció roído como un hueso. Bajo el agua todo había tomado un tinte de cosa vista a través de un lente ahumado. Las gentes de Mansilla me dijeron:

—Está apareciendo el pueblo otra vez.

Me extrañó su falta de melancolía. Aún no hace mucho vi un hombre que se fue, que no quiso vivir en el pueblo nuevo, y que volvía, desde hacía dos años —el tiempo que lleva sumergido el viejo Mansilla—, para increparles por haberse quedado y menospreciar las nuevas viviendas. Luego acababa llorando y marchándose. Y las mismas gentes que con indiferencia indicaban la fantasmal aparición del nuevo pueblo, comentaron ante su patética salida del pueblo, ladera arriba, cargados con sus enseres. Fue en Semana Santa, con una insultante primavera en los campos invadidos de la rosa salvaje del escaramujo, de la flor blanca de la endrina, del rojo violento de los arzádus y amapolas; con la ladera de Las Viñas cubierta de violetas, como una espesa y embriagadora alfombra. «El agua fue subiendo, casi sin sentir», decían. Y cuando fueron los tres hombres a sacar al Cristo de la Victoria, el agua les llegaba ya a los tobillos. «¿Pero cómo puede ser?» Me sorprendí. Y volvía el típico laconismo de la tierra: «Dieron poco tiempo para marcharse. Se portaron mal, muy mal».

Por eso, cuando Francisco el pastor dijo: «Ha aparecido el pueblo otra vez», me chocó la indiferencia de su voz.

Fui, con cierto miedo, carretera adelante, a asomarme a lo que fue valle. Más allá del cementerio nuevo, tras la última revuelta, ya se apreciaban montones de tejas, cuidadosamente apiladas, vigas, puertas, contraventanas, clavos cuidadosamente apilados, hierros enmohecidos.

Los hombres y las mujeres del nuevo Mansilla venían con los caballos cargados con despojos de allá abajo, de su tan llorado y amado pueblo sumergido. Era como ver a los buitres devorar una carroña, como ver a alguien despojando un muerto. Allí abajo estaba el cadáver, ciertamente. Apareció entero, con plazuelas y soportales, huertecillas, muros de piedras, y aquellos terribles árboles ahogados, que no hubo tiempo de talar. Aquél era el viejo tiempo de mi infancia, roído, como un esqueleto. Casi nada faltaba, excepto la vida. La plata difuminada de los árboles ahogados contrastaba en el granate de la tierra que nunca olvidaré. La torre de la iglesia seguía en pie, roja — antes fue dorada, al atardecer, cuando los cuervos volaban a su alrededor dando gritos—. Y en lo alto se mantenía, intacto, el nido de la cigüeña: lo único que el agua no llegó a cubrir. Sobre la silenciosa torre, tan digna siempre, el nido semejaba el anacrónico sombrero de una destituida dama que no quisiera perder el último resto de su antiguo esplendor. Sin saber cómo, bajé otra vez al pueblo. Sin querer, casi. Fue inundándome un olor peculiar, mezcla de moho, raíces podridas, humedad, frío. Un olor a muerte, que levantaba náuseas y miedo. En las calles mudas cantaban irritantes, ignorantes, los estúpidos pájaros que en otro tiempo ensordecían desde las moreras. Aún quedaban escudos de piedra en alguna fachada, crecían hongos amarillos y venenosos en las juntas de las piedras de la calle de Fernán González. El tiempo resurgía, pero como encerrado en una urna, tiempo donde no se oían voces, donde todo se volvió opaco, sordo. Ahora, el tiempo era sólo un gesto, un ademán; aquella viga saliente, una contraventana de la casa de la abuela, aún batiendo contra el muro.

Contemplé cómo los hombres y las mujeres del nuevo pueblo bajaban a despojar sus propios recuerdos; cómo cargaban con tejas, piedras y vigas sus caballos. Me decían:

—Hemos de hacer nuevos pajares y así nos ahorramos mucho material.

Sin saber cómo, me encontré recogiendo viejos pestillos de hierro, cerraduras, clavos mohosos que me tiñeron las manos de rojo. Por el centro de la plaza, un niño conducía un caballo cargado de tejas. El tiempo nuevo se impone sobre el tiempo viejo, lo sofoca, lo pisa, y sigue. Atrás queda el pueblo resurgido, inútil, triste. Con recuerdos y nidos muertos, y el cementerio cubierto de una capa de cemento. La vida continúa siempre, los años

ruedan siempre, los muchachos crecen. El agua crecerá de nuevo este invierno, y se llevará definitivamente el anacrónico sombrero de la vieja dama.

### **Moro (pp. 25-28)**

*Moro* es un perro negro, grande: quizá sus bisabuelos fueron un terrier y un perro de pastor vulgar, cruzados en mil caminos. Pero *Moro*, sin raza concreta, sin amo, es hermoso. Tiene los ojos de color de miel y una alegre y despreocupada manera de huir del trabajo, de buscar el afecto, la amistad.

En Mansilla no quieren a *Moro*. No les sirve para cuidar el ganado, ni para vigilar las casas, ni para cazar.

—Es un vago, un sinvergüenza —dicen.

*Moro* tomó la costumbre de venir a nuestra casa. Agradecía con sonrisas perrunas, ladridos, saltos, cuanto se le daba, y era el amigo entrañable de mi hijo. Juntos iban a bañarse al río, juntos iban de excursión y partían la merienda. Más de una vez les sorprendí hablando.

Pero los muchachos del pueblo no quieren a *Moro*. En varias ocasiones llegó a nuestra puerta herido por pedradas, por palos. Parece ser que la alegría, la despreocupación, el simple gozo de vivir tienen su precio. Una vez, *Moro* trajo en el morro una herida larga, sangrante, parecida a una cuchillada. Se tendió a nuestra puerta respirando fatigosamente. Mi hijo se sentó a su lado, llorando en silencio, y así estuvieron juntos mucho tiempo. Pero *Moro* cura de sus heridas siempre. *Moro* sale siempre intacto de todas las asechanzas, ataques, de toda la inquina y mala voluntad. Intacta también su alegría, su rara confianza en el prójimo y su alegría de vivir. Parece que nada puede herir su —llamémosle— espíritu, por más que ataquen su cuerpo.

—Cuánto os va a echar en falta —nos solían decir en el pueblo.

La primera despedida fue la del niño. A principios de octubre tuvo que volver a la ciudad, al colegio. De madrugada, con los ojos llenos de sueño y lágrimas, se quejaba:

—¡No me he despedido de *Moro*!

Durante una semana después de la partida del niño, *Moro* le esperó, fiel, a la puerta, levantando el morro y sus redondos ojos de oro hacia la ventana del muchacho, ladrando largamente. Cuando se convenció de su partida, no pude despegarlo de mi lado.

*Moro* adora los coches. Apenas viene uno, intenta, y suele conseguir, meterse dentro. Más de una vez, por ese procedimiento, consigue paseos o azotes. A *Moro* le entusiasma el olor de la gasolina, el ronquido del motor.

El último día, «*Moro*» ladró lastimeramente a nuestro alrededor. Los muchachitos del pueblo le amenazaban:

—¡Ahora verás, ahora verás, que se te marchan los defensores!

En la mañana lluviosa *Moro* temblaba. La tierra estaba húmeda, roja, la hierba de un verde exultante, los árboles granate y oro. El aire se sentía lleno de vida, exaltada y hermosa; de una vida sin márgenes ni rencor, como la vida de *Moro*. Pero también había miedo: ese miedo raro, sutil, que vaga como polvo de oro por los campos de otoño.

—Sujetad a ese perro —pidió mi hermano.

Los muchachos quisieron retenerlo por las orejas, por el rabo, mientras el coche arrancaba. Sentí una gran pena viendo sus ojos, su boca abierta, oyendo sus gritos.

—«¿Por qué os vais? ¿Por qué me dejáis? ¿No veis lo que me aguarda?»

A veces, la ferocidad y la sangre afloran a los ojos de los niños de forma mucho más viva que a los de los hombres. *Moro* logró desprenderse de ellos y, tal como mi hermano sabía y temía, corrió detrás del coche. Corría, corría, como un negro diablo de ojos inflamados, carretera adelante. Aún pedimos a unos pastores:

—¡Sujetadlo!

Allí quedaron —fue mi última visión— los muchachitos burlados: con estacas en alto, con piedras, con la boca llena de una extraña rabia, entre gozosa y resentida. Y gritaban:

—¡Ya verás ahora, ya verás!

Pobre *Moro*, sabía lo que le esperaba, no quería regresar. Inútilmente seguía detrás del coche, en su loca carrera. Escapó de los pastores, atravesó el río, en el recodo de la carretera. Seguía, seguía. De pronto, sin saber cómo, se perdió su figurilla negra y exaltada, su desesperada figurilla que mendigaba amor. Casi sin saberlo dijimos:

—Ya no viene *Moro*...

¿Qué habrá sido de *Moro*? ¿Cuándo volvió? ¿Qué le ocurrió? Lo imagino tendido en la cuneta, extenuado: respirando con fatiga, como aquella vez en que mi hijo, llorando calladamente, estuvo tanto rato a su lado. Le imagino levantándose, otra vez, como entonces: con un brillo imborrable en sus ojos de muchacho inocente. Reponiéndose, como

siempre, de las heridas, de los malos recuerdos. Recobrándose de la vida, en suma, para seguir viviendo.

### **La barca de Valentín (pp. 29-32)**

Casi ningún habitante de Mansilla vio el mar. Alguna vez un muchacho, o una mujer, me preguntó, siendo yo todavía niña:

—Y el mar, ¿cómo es?

Vagamente reconstruyo las intrincadas razones que pueden darse del mar a los diez años, y presumo que ninguno de ellos llegó a hacerse una idea clara de él.

Ahora, algo parecido al mar llegó hasta ellos. Es frecuente verles quietos, contemplando con gesto ensimismado, casi soñador, esa superficie, lisa, de color musgo, que se extiende anchamente a sus ojos: el pantano.

El agua ejerce una gran fascinación sobre estos hombres. Recuerdo muy claramente sus risas, a causa del agua, cuando tocaba regar las huertas. La afición al río, a la pesca. El agua a la que bautizan extrañamente: hay manantiales que llevan nombres de personas que ya nadie recuerda, que tal vez un día los descubrieran o pasaran por sus tierras. Recuerdo una fuente, con pequeña cascada, en los barrancos de La Umbría, que se llama «Lorenzo»; otra, «Pedro Álvarez»; otra, «Juan el Conciliador»... Llaman así a un regato que brilla bajo el sol, al nacimiento de un río; y lo nombran con algo dulce y raro pegado al paladar. Aman al agua y la necesitan, y el agua ha sido su sacrificio, puesto que su pueblo fue elegido para construir el pantano que mejora el regadío de la comarca. Suelen decir:

—Es natural. Muchos se benefician de nuestro sacrificio.

Valentín es un muchacho truncado por ese pantano. Hubiera sido un buen mecánico, de haber podido aprender el oficio. Un buen carpintero y un buen albañil, también, si hubiera aprendido. Pero, como los pájaros, como las jaras, ha crecido al borde de esta amenaza: «un día, vendrá el pantano». Todo tuvo un aire provisional en su vida. Es joven, delgado y moreno, con grandes ojos verdioscuros que brillan en su cara flaca, al hablar de todo lo que hubiera sido, a *ser posible*:

—Ya me arrimaba, ya, a los que sabían; bien me enseñaron todo lo que pudieron.

El hermano pequeño cogió un tiempo más concreto: se fue del nuevo Mansilla, apenas hundido el viejo. Los hermanos mayores se acomodaron a la idea, y se instalaron en una de las recientes casas del pueblo. Sólo Valentín, como el menor de los «Once Príncipes



Cisnes», quedó con un brazo humano y otro convertido en un ala. Su edad osciló entre el temor de lo desconocido, cuando aún no se había tomado decisión para los muchachos, y entre la resolución de última hora. Valentín es demasiado mayor para salir de este pueblo, para estudiar, para aprender un oficio; demasiado joven para conformarse. Dice:

—Si hubiera podido...

Alguien le dejó unos libros para seguir unos cursos de perito electricista: «Estudia, prepárate; tú, con lo que sabes, sólo te falta teoría. Aprobarás». Valentín abrió los libros lleno de ilusión. Sus ojos se cubrieron de una tristeza vergonzosa, algo irónica:

—Es que no entiendo lo que pone.

Valentín, en el nuevo pueblo, es mecánico, electricista, albañil, carpintero, herrero...

—¿Dónde aprendiste?

—Solo.

El otro día, paseando junto al pantano, vi algo que me asombró, una especie de ataúd, entre la hierba. Pregunté a Valentín, mientras arreglaba mi encendedor:

—¿Has hecho una barca?

Me miró sonriendo, mientras mordía una esquina del pequeño encendedor de aluminio. Porque Valentín lo arregla todo con los dientes, con las uñas, con raras y mágicas sacudidas que yo admiro profundamente.

—Pues, sí, la hice. Y no crea, bien que navega. Claro, contando con que el viento no enfade al pantano... ¡Con tal de no llegar al embudo de la presa!

—Pero ¿cómo la hiciste? No tiene quilla.

—¡Bah! ¿Para qué? Me fijé en la barca grande de Lope. La hice a mi modo, y he pescado en ella buenas truchas. Claro que hace un poco de agua... El único que se atrevió a cruzar la charca conmigo fue Quito, el pastor.

Iba sacando agua con una lata. Y de pronto, sus ojos brillaron:

—Sí, cualquier día me voy con él al fondo... Aquí tiene usted su encendedor ¡como nuevo!

### **Gran Animal (pp. 33-35)**

Siempre me han gustado los pastores. Desde hace tiempo que conozco su vida, sus costumbres, su modo de ser y de hablar. No todo el mundo sirve para pastor. Hay que tener

un extraño y vivo amor a la soledad, y ese sexto sentido que avisa del peligro, del lobo, de la tormenta.

Los pastores suelen ser gente callada y levemente melancólica. No les gusta la vida en común, no se adaptan bien a ella. Recuerdo a uno que pasó su vida entera en las montañas con el ganado. Era un hombre casado, con hijos, con nietos. Yo creo que la vida le sorprendía desagradablemente cada vez que volvía a casa; que sus gentes le parecían extrañas, sus vecinos absolutos desconocidos. Todo era misterioso e intrincado para él, en el pueblo. Ajenos, el hablar de las mujeres, los gritos de los niños, las conversaciones pausadas, entre vaso y vaso, de los hombres; ajenos, su sentido del dinero, su preocupación de hacienda, casa, labranza. Aquel hombre no amaba el dinero; amaba el rebaño, los árboles, el río, las fuentes, la soledad de los bosques en las altas cimas de la sierra. No sabía para qué, pero lo amaba de un modo áspero, confuso, y estoy segura que hubiera dado su vida por él. Por ello, cuando fue preciso vender la hacienda, por la inminencia del pantano que inundó su pueblo, este hombre se sentó a la puerta de su casa, extraño dentro del traje de los domingos, con la bufanda echada sobre un hombro, como un enfermo. Su trato era desabrido, su cólera, frecuente y relampagueante, injustificada. La mujer le decía:

—¡Pedazo de bruto!

Sus vecinos:

—¡Gran Animal!

Este último epíteto le iba mejor. Con su esqueleto de caballo, su boca como un hachazo, sus ojos de águila, Gran Animal dijo:

—Prepárame el zurrón.

Su mujer obedeció, con una leve esperanza que ni ella misma se atrevería a confesarse: era vieja, estaba cansada. Los hijos vivían lejos, habían vendido la tierra y los animales. La muerte andaba rondando, escaleras arriba y abajo, entre las gallinas que dormitaban, las ratas que huían y el titilar amarillo del candil. Gran Animal se fue a la sierra, y al día siguiente lo encontraron junto al Regato del Amor —raro nombre, y más en aquella ocasión—, tendido de bruces, sin siquiera haber abierto el zurrón. Y dicen —lo oí yo misma— que tenía la boca contra la hierba, como mordiéndola. Lo enterraron en el cementerio nuevo. Nadie le ha comprado una cruz. Su viuda dice:

—Me tuve que untar los ojos de cebolla para llorarle. Y a ese Gran Animal, ¿para qué le vamos a poner cruz? Cuando yo me muera no habrá más remedio que tenderme a su lado. Pues bueno, si los hijos compran cruz para esta vieja, ya nos la repartiremos.

Ahora, alguna vez, las ovejas saltan la tapia del cementerio y van a pacer entre las tumbas. Sobre la de Gran Animal retumbarán como diminutos tambores las breves pezuñas, roerán los dientes, soplarán cálidamente los rosados belfos de los corderos. Habrá un balido ronco, repetido por otro, y otro. Bajo el suelo, un corazón de tierra, derramado como una simiente, acaso tiemble, acaso duerma, con el sueño pasivo de los árboles, del musgo. Con la sabiduría y el misterio del agua escondida, que salta de pronto entre las rocas y se vierte, limpia y poderosa, a través de la tierra.

### **Viviremos largamente (pp. 49-51)**

Siempre es patético el entierro de un niño. Pero en los pueblos perdidos entre peñas, bosques de robles y hayedos, el entierro de un niño tiene el sabor de un místico rito popular. Casi me atrevería a decir que el entierro de los niños, en esos pueblos, encierra toda una religión, una forma de pensar y sentir distintos, completa y cerrada en sí misma.

La muerte de un niño es algo natural y sorprendente a un tiempo: como el súbito aguacero en pleno sol, que irrumpe sobre el campo del verano, y deja atónitos a los pájaros. Es como el repentino huir de los vencejos en la mañana. Algo que hace levantar la cabeza; que obliga a interrumpir el trabajo, el ocio, el pensamiento.

El niño muerto es visitado con respeto y paz por parientes y amigos. Es esperado a la puerta, en filas, por los chiquillos que ayer, anteayer, hace un año, jugaron con él en el río, bajo los soportales de la plaza. Entonces empieza la larga retahíla de las mujeres. Las mujeres del campo no suelen decir nombres dulces más que a las vacas, cuando les traen terneros, a las yeguas, cuando les traen potrillos, y a los hijos, cuando mueren niños. Dicen:

—Adiós, paloma; adiós, galán; adiós, rosa de Alejandría...

Pero como algo antes oído. Sus madres lo dijeron, sus abuelas lo dijeron. Lo han heredado, o lo han adivinado. Hasta los perros sin raza, perseguidos a pedradas, o los graves y nobles perros de pastor, entienden el rito de estas muertes. Pequeñas, misteriosas y simples, como la salvaje rosa del escaramujo, que se engaña con el sol y la lluvia del otoño, y brota locamente en la muerte del bosque. La Cruz de los Niños avanza sobre la

hierba, a hombros de los muchachos de la escuela. Las mujeres levantan sus manos morenas al cielo:

—Adiós, adiós, galán...

Aquel viejo no lloraba. Estaba quieto junto a la ceniza apagada del hogar, y la removía vanamente con la contera de su bastón. Él tenía las piernas inútiles y permanecía sentado en el escaño, como un desportillado mueble más. Me dijo:

—Ahí tienes. Ése estaba lleno de vida, y se fue. Ése era bueno, porque, ¿qué mal había hecho ése? Hasta las rabias que le dio a su madre, le servían a ella como sanguijuelas de esas que sirven para aplacar la sangre y quitar los malos humores. Ése era bueno, lo saben en el cielo y en la tierra. Así pasa siempre: los que son como él, mueren. Pero nosotros, viviremos largamente.

—¿Por qué?

—Ah, ¿por qué? Porque tenemos que luchar, porque tenemos que sudar, renegar, maldecir: nosotros tenemos la pasión de la tierra, ¿sabes tú? Nosotros tenemos la amargura, la sal, el fuego.

Tenía fama de estar algo chiflado: pero era bonito lo que decía. Casi diría que era hermosa su locura. Y me gustaba escucharle:

—Ellos, los fáciles, se van. Nos quedamos los difíciles: los encallados, los retorcidos. Los que tenemos que arrancar todos los días la vida de las piedras.

Me miró, solemne, con sus ojos de humo. Se oían afuera, en las piedras del entierro, los dulces nombres; el canto de los niños, colina arriba. Sentí olor de hojas encendidas, de árboles, de leños quemados. El entierro ascendía la colina, entre la hierba de octubre, hacia los caballos blancos y los caballos negros que pacían junto al cementerio nuevo. Las mujeres habían adornado al niño muerto con cintas, le habían puesto flores de papel en la boca. El sol lucía en los cristales, redondo y maduro como una fruta. El anciano repitió, con goce y rabia unidos:

—Viviremos largamente.

### **Los acontecimientos (pp. 61-63)**

Para las gentes del campo hay, fundamentalmente, tres grandes ocasiones: el nacimiento, el matrimonio, la muerte. Al lado de estas tres causas de la vida, todo lo demás queda pálido y como sin relieve. Ni siquiera los azares de una mala cosecha, ni la conmoción de la

rutina en los días de la fiesta, marcan sus existencias de una forma tan rotunda y sólida como estos tres verdaderos, únicos acontecimientos de la vida de las montañas: bautizo, boda, entierro.

Todo se hace en estas tres ocasiones de un modo solemne y ritual: por encima, diríase, de la alegría y el dolor mismo. Llegan, para estas ocasiones, parientes y amigos de todos los pueblos de la comarca: a caballo, en carro, andando, en camiones. Llegan con sus trajes nuevos, el rostro serio y circunspecto, desde uno o dos días antes, o el mismo día por la mañana.

En ocasión de las bodas, el ajetreo es, naturalmente, mayor y más ruidoso. Y, siempre, en las tres ocasiones, hay mucha gente que alimentar. Por ello estas tres circunstancias aparecen marcadas de sangre.

Nada de lo que ocurre en las montañas pasa desapercibido a quien comparte su existencia. Se participa aun sin desearlo, aun sin ser invitado por los interesados, del dolor, de la alegría y de la muerte de los otros.

Desde la ventana de esta casa nueva, a la que aún no nos hemos acostumbrado, veo el matadero. Las vísperas de la boda, con la ventana abierta, al anochecer, llegaban los ruidos; y el olor de la tierra donde quemaban cosas, subía y entraba, junto con el asombroso —siempre, para mí, parece recién descubierto— olor de la hierba de septiembre. En los alrededores del matadero, los niños gritaban y bebían vino: ellos formaban las hogueras donde ardían las misteriosas cosas que no logré clasificar. En el aire del atardecer, resonaban balidos, balidos horribles: eran balidos de muerte, como gritos humanos. No pude soportarlo, y entonces me dijeron: «Los corderos no gritan cuando los degüellan». Así era, pero en cambio, con un presentimiento animal, profundo y terrible, gritaban al ser conducidos sobre la espalda de un hombre o un muchacho. Y aquel balido, aquel grito desgarrador, tenía un estremecido eco bajo el cielo donde empezaban a marcarse frías estrellas. «Mañana es la boda», gritaban los niños. Bebían ellos y los hombres, y las mujeres —las del pueblo y las que vinieron de otros lugares—, afanadas en la preparación del banquete. Trescientas personas comerían al día siguiente, en torno a los novios; escucharían, emocionados, los versos que para la ocasión prepararon las primas y amigas; beberían, bailarían. Seguirían bailando, comerían otra vez.

Al día siguiente todo habría acabado. Volverían al campo, al pastoreo, a sus tareas duras, con el rostro quieto y serio de siempre. Allí quedaría, en la pared del matadero, en la

pared del carnicero —que también degollaba reses en la cuadra de su casa—, aquella mancha enorme, ennegrecida, brillantada, que me obligó a apoyarme en el muro, con un vahído, cuando la vi. La sangre, la sangre espesa, derramada, salpicada, pavorosa, estaba allí: con su color prendido en las maderas y la piedra; con ese color oscuro y enardecido que pone de pie, desde lo más escondido del corazón, un deseo violento y reprimido; un miedo, una melancolía rara, sin dulzura. La sangre que marca el nacimiento, la vida, la muerte.

### **Los disfraces (pp. 65-67)**

A casi todos los niños les gusta disfrazarse. Todos podemos recordar el tiempo en que con cualquier pedazo de tela roja, cintas, correas, sombreros, nos convertíamos milagrosamente en otro ser fabricado por nuestra imaginación. Era muy fácil adoptar el cuerpo y el alma de cualquier héroe, inventado o aprendido.

También los niños del campo se disfrazaban. Aunque sus disfraces son muy distintos a los de los niños de la ciudad. Los niños del campo se pintan la cara con jugo de moras, se ponen plumas de águila, gallina, o randrajo en los cabellos; y, sobre todo, disfrazan la voz.

Hay algo misterioso, casi mágico, en esto de los disfraces infantiles. Porque es un día determinado: una tarde de otoño, un anochecer cálido de julio, una mañana invernal y lluviosa, cuando de pronto uno de los niños inicia este curioso rito de los disfraces, del fingimiento y del sueño. Un sueño a veces grotesco, áspero, que no se sabe nunca de dónde viene.

Los niños del campo, un día, una tarde determinada, un anochecer, se reúnen y se pintan la cara. Sin saber cómo, ni por qué, se les ve aparecer súbitamente por detrás de la tapia o los espinos, con pasos lentos o corriendo; las caras teñidas de ese rojo granate, como vino, que es el jugo de las moras. Hay en ellos algo sangriento, casi pavoroso. En sus voces forzadas y como venidas de un mundo desconocido —no es voz ni de niños, ni de hombres— se mezclan la inocencia y una ancestral perversidad. Como un viento que trae, de algún lugar oculto del hombre, la crueldad gratuita, el miedo, una rara sed de algo que escapa, apenas entrevisto. Los niños se pintan la cara con jugo de moras, sabiendo que luego las madres les azotarán por ello: porque esa mancha del color del «lunar de nacimiento», no se va con agua ni jabón. Esa mancha del color de las hojas otoñales les quedará en las mejillas, en la frente y en la ropa, durante varios días. Ellos lo saben, y aun

así, repiten la hazaña. Niños pintados con jugo de moras, con plumas enredadas en los cabellos, gritan en una jerga extraña, «hacen fuegos» y se fingen un ser desconocido, que no se sabe si temen o adoran. Tal vez así espantan el terror de sus noches pobladas de lechuzas y consejas, donde la muerte tiene un papel importante. Tal vez imitan la alegría mal aprendida de los titiriteros que les fascinan, cuando, medio muertos de sueño, en la plaza del pueblo, les contemplan las noches de «función».

Me he sentido siempre atraída por esta inocente «saturnal», donde la infancia entra de puntillas en la playa oscura y remota del deseo, del temor, del recuerdo sin memoria. Niños teñidos de rojo, que seccionan lagartijas indefensas, que martirizan murciélagos, apalean perros, decapitan grillos y desmiembran mariposas. Todos hemos vivido ese día de los disfraces, de un modo salvaje, sincero, sin tapujos. Todos seguimos viviendo el día de los disfraces, de un modo solapado, vergonzoso, mal disimulado. Y, como a los niños del campo, nos quedan al día siguiente, al otro y al otro, vestigios de un tinte oscuro en la piel.

### **Los venenos (pp. 69-70)**

Una de las cosas que fascinaron nuestra infancia fue el misterio —medio mágico, medio real— de los venenos. Los venenos nacían al borde del río: entre las flores malvas y amarillas, arteramente disimulados entre la menta, la mata del jabón, la campanilla azul de cáliz transparente. Los venenos acechaban, como misteriosos e invisibles ojos, en el interior de los pétalos, en la savia blanca y cristalina, falazmente dulces. Descalzos, saltando de piedra en piedra sobre el agua, buscábamos y temíamos a los venenos, sentíamos terror y pasión por los venenos:

—Ésta es la maraubina del sueño...

—Ésta la de la ira...

—Ésta la de las llagas...

Cuentos de niñeras, de pastores, se mezclaban a las orillas verdes, bajo la sombra de los chopos y el balanceo de los juncos.

No era verdad la leyenda de los venenos. Si acaso, a lo más que llegarían sería a un fuerte dolor de estómago, a náuseas, a un sueño agitado. Pero el veneno, profundo y hermoso, estaba allí mismo, a nuestro lado, en el aire que respirábamos. El veneno que aún vamos buscando y temiendo, todos los días, sin confesárselo abiertamente, a lo largo de la vida.

Conozco, a mi alrededor, quien vive agitado por aquel deseo que entonces nos llenaba. Conozco y comprendo, y compadezco y envidia, al atacado del deseo de los venenos. Como nosotros entonces, va saltando descalzo, de piedra en piedra, prendido de aquel fosforescente mal. Ojos ocultos, miradas agudas, afiladas como agujas, rodean al buscador de venenos. Pobre buscador de venenos, no quiere la muerte, ni el dolor: va persiguiendo sólo ese turbio sopor, ese desconocido y amistoso mal que va a llevarle por grutas salpicadas de luciérnagas y fríos minerales. Pobre buscador de venenos, sólo huye de una cosa: aborrece la muerte y le va pisando los talones, resbalando en su viscosa sombra. Aferrado a la vida como el crustáceo a la roca, sólo desea una cosa: escapar de ella, escapar a toda costa, profunda y dolientemente envenenado.

### **La riqueza (pp. 71-73)**

Muchas veces nos hemos sorprendido del amor que sienten los campesinos por sus animales. Yo misma quedé impresionada en más de una ocasión, ante el revuelo de gritos, suspiros, ayes y lágrimas que trastornan una casa de las montañas cuando muere una vaca, un caballo, un potrillo.

Este amor a los animales, este exagerado apego, me pareció desmesurado y un poco risible. Pero esta primavera ocurrió algo que me ayudó a desvelar la raíz de este sentimiento para nosotros desconocido. Además de vivir la alegría de las mujeres y los niños, que gritan dulces nombres a sus vacas y terneras cuando bajan de las montañas, y de haber contemplado cientos de veces el orgullo de los muchachos cuando conducen el caballo, a pastar, sin riendas, salma ni montura, en las horas libres; esta primavera, sentí de cerca, toqué, el gran amor de las gentes de la tierra. Las vacas pastan libremente en las montañas de La Cruz, lejos del pueblo, durante los meses de verano, primavera y otoño. Solamente bajan al pueblo en el invierno, o cuando traen hijos nuevos.

Esta primavera bajaron con sus crías, y quedaron sorprendidas por la inesperada interrupción del pantano. El agua verde, ancha y desconocida, cortaba su camino natural. Ciegamente, buscaron un camino que les llevara de nuevo a su antiguo cobijo.

Las mujeres y los niños notaron la falta en seguida. De la mañana a la noche les oí, llamándolas, con las manos como bocinas alrededor de los labios, lanzando sus voces al otro lado del pantano, hacia los barrancos:

—¡Mi *Rubia*!



—¡Mi *Mohina*!

—¡Mi *Morita*!

Al fin, un niño trajo la noticia: las vacas habían encontrado en el fango el antiguo camino, y bajaron hacia el pueblo viejo y tragado por el agua.

Gritando, niños y mujeres tomaron la carretera hacia el viejo lugar. Era ya de noche, y la luna brillaba, redonda y entera. Allá abajo aparecía el pueblo, aún no del todo inundado. Por entre los esqueletos de las casas, la luna brillaba, inesperada, fingiendo ventanas encendidas o un calor de fuego, ausente y melancólico como un recuerdo. Los niños se descalzaron, y las mujeres, una a una, les imitaron.

La plaza del pueblo, con los postes de sus soportales caídos, aún no estaba anegada. Entre los muros derribados, el rudimentario quiosco de los músicos parecía un extraño púlpito donde el vacío predicaba la ausencia, el silencio y la soledad. A su alrededor, entre el fango, entre los absurdos enseres que en la precipitada marcha de los mansillanos quedaron esparcidos por el suelo, se apiñaban las vacas.

Las mujeres y los niños quedaban separados, por un trecho de agua, de esta plaza que era como una isla misteriosa, con olor a mohó, a hierros llenos de orín y a maderas muertas. Levantando los faroles y las linternas, empezaron sus gritos. Los niños intentaban cruzar el agua, saltando sobre los muros derruidos. Las vacas mugían larga y dulcemente, dolientes, tras cada nombre:

—¡Mi *Rubia*! ¡Mi *Mohina*! ¡Mi *Morita*!

Los nuevos terneros, frágiles sobre sus largas patas, miraban asustados con ojos redondos de niño. Una a una, las vacas cruzaron el agua, y, mansas como corderos, atravesaron el pueblo medio ahogado, tras sus amos. Iban todos llorando de alegría, carretera adelante. Cubiertos de barro y de lágrimas, de nombres extraños como estrellas. Llenos de una riqueza antigua y misteriosa, que nosotros no sabemos entender.

### **El pastor niño (pp. 75-77)**

El pastor niño tiene ocho años. Cuando supe que se levantaba a las cinco de la mañana para hacer un camino de muchas leguas, por terrenos de lobos, entre brezos y robles, me pareció imposible. A eso de las doce de la mañana o algo más tarde, volvía. Durante aquel tiempo, iba a reemplazar o ayudar al padre, que, con el ganado, pasaba el día entero.

A veces le veía volver por el camino de la Umbría, despacio, la mano agarrada a la correa del zurrón. El pastor niño es pensativo, más bien callado. Va a la escuela, cuando no tiene cosas más urgentes que hacer. En el otoño, cuando las lluvias son frecuentes, el pastor niño llega mojado, los largos mechones de su pelo negro pegados a la frente. No parece tener frío, ni calor, ni sed, ni hambre. Es una criatura distinta, lejana.

Muchas veces, al oscurecer, íbamos los niños y yo a contar cuentos. Mientras hizo buen tiempo, nos sentábamos bajo el cielo, cuando empezaban las primeras estrellas. Al llegar el frío, dentro de la casa, al calor del fuego. El niño pastor se acercaba suavemente, con sus pisadas sin ruido. Escuchaba los cuentos, pero no *participaba*, por así decirlo, de ellos. Casi siempre le sorprendía una sonrisa leve, medio irónica, medio incrédula.

—¿No te gustan los cuentos?

Se encogía levemente de hombros, y a veces, una risa breve, apagada como un hervor, salía de sus labios. Era lo mismo que si se le preguntaba:

—¿No tienes miedo de ir solo, tan temprano, tan oscuro, por las montañas?

Nunca supe de cierto si le gustaban los cuentos, ni si tenía miedo. Un día le pregunté a la maestra si era un niño estudioso o inteligente.

—¡Falta tanto! —dijo—. No se sabe nunca lo que piensa. Pero, desde luego, interés no siente. No es tonto, pero no siente interés por nada. Más de una vez tuve curiosidad por conocer qué mundo habitaba dentro de aquella cabeza pequeña, morena; dentro de aquellos grandes ojos negros. El corazón de un niño es siempre misterioso: pero ninguno como el del niño pastor. El niño pastor no tiene interés por los juegos, por los cuentos, por los estudios. No pregunta, como los demás niños del pueblo:

—¿Cómo es la playa? ¿Cómo es un negro? ¿Negro hasta lo blanco de los ojos, y las uñas, y los dientes?

Pero yo sé que el niño pastor podría contarme infinidad de cosas. Porque él se queda a menudo pensativo, mordiéndose el labio inferior de un modo peculiar, las manos en los bolsillos, la mirada perdida. A veces levanta la cabeza y escucha algo. Algo que es el viento, el rumor de las hojas, o un eco de voces que sólo él entiende. Un eco que va y viene, entre los troncos de las hayas, en el río del barranco, en los gritos de esos pájaros sin nombre que vuelan oscuramente sobre su cerrada cabeza de muchacho cuando el cielo empieza a dorarse. Algo como una antigua y misteriosa conversación que hubiera

entablado a solas con la naturaleza, y no quisiera ver interrumpido por otras voces, otras palabras que no le interesan ni le descubren, todavía, un mundo mejor.

### **Los espejillos (pp. 83-85)**

Los quincalleros recorrían la comarca, llevando del roncal sus borriquillos increíblemente cargados. A cada lado del cuerpo del animal colgaban grandes cajas, con tapas parecidas a las de los pupitres de los niños, y unas alforjas de vivos colores, adornadas con borlas. Al abrir las unas y las otras, parados en la plaza del pueblo, tras tocar la corneta para anunciarse, surgía de aquellas profundidades un delicioso aroma de canela y pimienta. Ellos vendían chocolate de los Padres de Valvanera, especias, hilos de seda de siete tonos, como el arco iris, piezas de pana negra, marrón y gris; pañuelos, anillos, cintas, peines, jabón de olor, enormes corsés color de rosa, con largos cordones que tenían algo de medieval; tazas de loza, con flores y pájaros; sobres misteriosos que adivinaban el porvenir de las doncellas; hierbas contra el reuma y el mal de la tristeza y, finalmente, aquellos diminutos espejillos de a real, que nunca podré olvidar.

Estos espejillos sólo salían de cajas o alforjas el día de la Cruz, de la Ascensión, o de los Sagrados Corazones de Jesús y María. Los quincalleros montaban entonces sus tenderetes en los bancos de la plaza, junto al puente, y alineaban los espejillos de forma que el sol les diera; y parecían rodeados de un frío chisporroteo. Eran espejos para tener en la palma de la mano, bordeados de una cenefa que a veces era dorada y a veces ostentaba los colores de la bandera española. Los chiquillos de Mansilla, sin diferencia de edad o sexo, se sentían fascinados por ellos. Todos querían comprar un espejillo, hacerlo brillar al sol, conducir su lucecilla —como una lengua de fuego que lamiera las paredes— desde el muro del Ayuntamiento hasta los ojos de las mujeres que salían de la iglesia. Nosotros vaciábamos la hucha, buscábamos los realines de plata, menudos y nuevos, que parecían recién hechos. Comprábamos el espejillo y lo llevábamos lejos, como quien escapa con un rayo de sol bajo el brazo. Aquella ilusión del espejo era compartida por todos. Recuerdo que me lo llevaba al cañaveral, que lo acercaba a mí, para verme un ojo color avellana, un trocito de nariz, los dientes, el paladar y la lengua. También intentaba verme las orejas, pero no llegué nunca a conseguirlo. Acercábamos el espejillo a la hierba, y la hierba era distinta: como un bosque. Y los insectos se convertían en monstruos, o animales de épocas remotas. El espejillo no abarcaba el cielo, pero volviéndolo hacia arriba y aproximándolo a

los ojos, se sumía uno en una luz espesa y diáfana a un tiempo, como la niebla. Tendidos en las eras abandonadas que se extendían tras las cuadras de nuestra casa (allí donde la maleza y los espinos intentaban sofocar el antiguo esplendor de las losas doradas bajo el sol), el espejillo acercado y alejado alternativamente, bajo el gran cielo, nos remontaba hacia un lugar misterioso y lejano donde nunca pudimos volver. Los árboles boca abajo, las rojas puntas de los escaramujos, el vuelo pesado de los moscardones, las nubes huidizas, eran distintos, y acaso mejores, en el espejillo del quincallero.

Por eso, quizá, todos los quincalleros tenían cara de brujo cuando sacaban lentamente de sus alforjas los espejos, y los alineaban entre incienso de canela y especias, como estrellas ancianas y sabias, caídas a lo largo de sus tenderetes de fiesta.

### **Orgullo (pp. 87-89)**

Los niños de entonces, aquellos que encontrábamos a la primera vuelta del verano, eran todos los años una revelación, un asombro, un renovado puente que nos conducía al mundo por el que pisábamos tímidamente. Los niños de Mansilla parecían distintos todos los años, pero al final de las vacaciones los recordábamos como algo viejo y sabido, como algo exactamente igual al primer día en que hablamos o jugamos con ellos. Estos niños de ahora, también el primer día me parecieron distintos, y luego me di cuenta de haberlos reencontrado, intactos, ellos mismos.

Aquellos niños de entonces sentían un orgullo grande y silencioso. Siempre he pensado en ese orgullo que no habla, que mira lentamente, con unos ojos que parecen dueños de la tierra. Dito, Eduardo, Donato, todos ellos tenían a veces ese silencio, esa mirada, dura y luminosa a un tiempo, donde se estrellaban nuestras preguntas. El orgullo los arrancaba de la infancia, y los volvía seres distantes, que nunca pudimos alcanzar.

Cierto que ellos nos preguntaban cosas. Cosas que ignoraban, que les llenaban de curiosidad. Cosas que nunca habían visto, y que tal vez no llegarían a ver jamás. Pero no había ansiedad en sus preguntas, ni zozobra. En cambio, ellos estaban en posesión de secretos que nosotros nunca conoceríamos: y lo sabían.

Sus secretos eran vagos, inconcretos, apenas intuidos por nosotros. No hacían alarde de ellos. No sabían, quizá, que los poseían y, sin embargo, estaban orgullosos de ellos. Sólo las gentes del campo pueden sentir un orgullo como aquél.

Recuerdo que a menudo, entre ellos, me pregunté: «¿De qué están tan orgullosos ahora?». Porque, de pronto, alguno de ellos dijo una palabra que ni mis hermanos ni nosotros entendíamos, y, de golpe, todos ellos se levantaban, y se ponían las manos sobre los ojos y miraban hacia el horizonte: y allí, lejos, por la ladera de Las Viñas, pasaban dos caballos galopando, brillando al sol de la tarde. Y entre ellos hacían algún comentario breve, o decían los nombres de los caballos, o de algún lugar de las montañas que nosotros no conocíamos. Y nos miraban con aquellos ojos y con aquel silencio. Por un instante no eran niños, y nosotros nos sentíamos lejanos, como de otra raza o de otro mundo.

También ahora, después de tanto tiempo, he vuelto a sentir el roce de ese orgullo, clavado como una honda raíz en esta tierra. Los niños juegan, ríen, se pelean, lloran, trabajan, beben agua, tiran piedras. Son niños como los de todos los pueblos de la tierra. Pero súbitamente uno de esos niños pasa sobre un caballo blanco, sin montura, hollando la hierba azul oscuro de septiembre. Alza la cabeza, mira, calla. Y nadie puede entrar en ese orgullo: porque es el del silencio de los árboles, del crecer de la hierba, del caer de la noche día tras día, el que lo alimenta.

### **Callar a tiempo (pp. 95-96)**

No me despertó nunca el ensordecedor griterío de los mirlos, en el cerezo, bajo las ventanas. Sólo despertaba cuando su piar destemplado cesaba brusca y misteriosamente. Entonces me daba cuenta del silencio, lo sentía en mí, y a mi alrededor. En la ventana encendida por el sol reciente, atravesando la tupida enredadera. Nunca como en el silencio, irrumpiendo en medio del grande y húmedo calor del verano, me sentí tan cerca de la vida. Y más de una vez, en el cielo de agosto, donde el sol se levanta rápido y la noche se dora repentinamente, casi sin transición, el tórrido silencio me arrebató del sueño y me obligó a saltar, a buscar la ventana y mirar por entre las oscuras hojas.

Recuerdo el despertar del silencio, en el cálido barro, entre el cañaveral, cuando el zumbido de una abeja, o el vuelo centelleante de las libélulas sobre el agua lo cerraban, como un escalofrío: la rotura del silencio, entonces, nos lo mostraba, nos lo devolvía, regresándonos de su insensible ensueño. Desde entonces, desde aquel tiempo, sé cuánto lo necesitamos. A fuerza de hablar y hablar, de oír y oír, volvemos a él, como a una fuente.

Callar a tiempo, saber el día justo en que lanzar al aire, como cortezas verdes, las huecas palabras que tan útiles nos parecieron. Callar a tiempo y encontrar un camino, una

brecha hiriente como un rayo, para regresar un instante a ese mudo estruendo del que partimos. ¿Por qué será tan difícil? Recuerdo los viejos campesinos, apoyados en la tapia, al sol: ellos aguardaban al silencio. Me viene a la memoria, también, un niño, cansado de jugar, al atardecer: cuando se sentó en el quicio de la puerta, ceñudo, la barbilla en el puño, rodeado aún del polvo de sus juegos; lo estaba recordando. Ni los viejos ni el niño lo sabían. Y los árboles, la tierra, eran silencio, únicamente silencio, hermoso y solemne silencio levantado, tendido, como una advertencia.

### **Las nueces (pp. 101-103)**

Cuando mediaba septiembre aparecían las nueces, con sus dobles cáscaras, verde tierno la una, castaña y dura la otra, entre las ramas del nogal. Era un tiempo ya frío, húmedo, con manchas rojas y doradas. Los troncos de los nogales proyectaban una sombra azul sobre la hierba. Íbamos a ellos con largas varas, y golpeábamos las ramas más bajas, esperando ver caer las nueces, que nos llovían, como un granizo verde, sobre la cabeza y los hombros.

Recuerdo que llevábamos las nueces al muro derruido, junto al río; nos sentábamos sobre él a horcajadas y con grandes piedras las machacábamos. Saltaban las cáscaras tiernas, jugosas, y se nos llenaban las manos de aquel zumo que luego se volvía oscuro, y tardaba mucho en desaparecer. Los dedos manchados con jugo de nueces eran el símbolo de septiembre.

Los niños de la aldea también eran golosos de las nueces. Como nosotros, iban a varear los nogales, pero a escondidas. Todos los niños del campo suelen ir a robar fruta, aunque sean dueños, a su vez, de árboles frutales. Estos pequeños delitos constituían un raro placer que llenaba de alegría y, a la vez, de un miedo pequeño, como un insecto que clavara su aguijón en la espalda.

Confieso que más de una vez fuimos cómplices de estas escapadas a los huertos ajenos, y, especialmente, a los nogales, sin acordarnos de los de nuestra casa.

Seguíamos a los muchachos, arrastrando las varas tras nosotros, con un roce sibilino, contra la hierba. Llegábamos al lugar señalado, y uno de ellos avanzaba, agachado, cauto. Recuerdo las piernas morenas, arañadas y sucias de barro, las rotas alpargatas, cuya memoria me llena de ternura; los fondillos de los pantalones, desgastados, apieizados, a menudo demasiado anchos —antes fueron del padre o del hermano mayor—, de aquellos niños de la aldea. Sabían deslizarse como culebras entre las matas, sobre el césped.

Recuerdo la humedad de la hierba, el olor de la tierra mojada. Siempre había agua, agua por todas partes, en septiembre. Una agua luciente y hermosa, en toda la tierra abarrotada de insectos laboriosos y charolados, de caracoles, de pájaros que anunciaban el frío. Los chicos silbaban una especial cadencia, que era la contraseña: «campo libre». Entonces, corríamos, saltábamos la empalizada o el muro, hacia los nogales. Siempre comíamos las nueces con prisa. Buscábamos y hundíamos con una rara fiebre la pulpa tierna, blanca, a través de las dos cortezas.

Quizá por eso, cada vez que he sentido una sensación semejante a aquella —algo prohibido y consentido a la vez, algo como un pequeño resquicio por donde resbala la conciencia con miedo y alegría juntos—, me acuerdo del tierno quebrarse de la nuez verde entre los dientes; de su gusto áspero y dulce a un tiempo; de la hierba mojada y el sol maduro y benigno de septiembre.

### **El eco (pp. 105-106)**

Nuestra casa se levantaba al pie de las montañas, debajo del gran barranco de Sestil. Por la tarde oíamos gritar a los cuervos y a los grajos, veíamos su lento vuelo negro contra las rojas piedras de los canchales. Gritábamos hacia las piedras, y nos asomábamos al pozo para oír el rebote de nuestra propia voz. El eco era como un invisible hermano gemelo, levemente burlón, inquietante. A veces yo soñé con el eco, persiguiéndome, como una giratoria sombra de águila en torno a mis pies. Y me despertaba con sed y miedo.

A la luz del sol, el eco no amedrentaba. También los gritos de los cuervos y de los grajos tenían eco entre las piedras. Daban ganas de subir y mirar tras de rocas y más rocas, para no llegar a encontrarlo nunca. Los balidos de los rebaños y las voces del pastor se repetían allá arriba, en los falsos castillos del Sestil.

Recuerdo que, durante un tiempo, mi sombra tras los talones (que nunca podía atrapar), la idea de poseer un ángel de la guarda y el eco me desazonaban. Era como si no pudiera estar tranquila, como si un ojo misterioso me espicara siempre. A menudo me escapaba de mis hermanos, e iba allí detrás, donde el viejo calero, entre las zarzas altas y enmarañadas, a esconderme de algo que no sabía definir. Me quedaba muy quieta, con los ojos cerrados, y de pronto gritaba, con la esperanza de no oír el eco. Era inútil: allí arriba me devolvían el grito, más largo, más transparente. Otras veces caminaba con mi sombra detrás, haciendo como si no la viera: y súbitamente volvía la cabeza, y corría, y pateaba

contra el suelo, como si fuera algo viscoso que no se me pudiera desprender. Sólo entrando en la sombra grande (al abrigo del roble, de la pared o de la casa) podía verla. Pero la sabía, la sentía, como un gran agujero bajo los pies. Sólo el solque, por lo general, no solía ser bueno, me la mostraba, me la descubría a pesar de ella. Estas cosas pasaban entonces por mi imaginación, porque sólo tenía diez años.

—No me gusta tener ángel de la guarda —me confesé. El sacerdote me regañó un poco, y, un poco también, quiso comprenderme. Dijo que no me podía librar del ángel de la guarda, y que más bien debía gustarme.

—Es tu conciencia —concluyó, al fin, agotado ante mi testarudez.

Pero sólo entendí que algo hay en nosotros, dentro o fuera, muy junto o muy lejos, que no nos deja nunca completamente solos.

### **Las ortigas (pp. 111-113)**

He olvidado la mayor parte de los nombres de las flores, plantas y frutos del campo. No los nombres que les dan las personas entendidas en ellos, sino aquellos que les decíamos de niños, aprendidos de los otros niños de la aldea.

Entonces, comprendíamos muy bien la vida de todas las plantas. Cada una de ellas poseía una vida leve y profunda a un tiempo, una misteriosa vida que allí, tendidos en el suelo, escondidos entre las zarzas, sentíamos cerca como un aliento, como el oculto resplandor de la tierra. Había plantas inocentes, coléricas, hoscas, amigables, malvadas y venenosas. Todas las conocíamos. La amapola, entre las púas amarillas del campo recién segado, milagrosamente salvada de la hoz, se ofrecía roja y limpia. No se podía coger a la amapola, porque inmediatamente se moría entre los dedos, como una mariposa. Mejor era no tocarla. Las flores del borde del río poseían males ocultos y perversos. Eran hermosas, pero no se podían morder, porque tenían fiebre: una fiebre amarilla, que imaginábamos muy claramente. Y había otra planta que no debía tocar: la ortiga.

Fue la ortiga, junto a los muros derruidos del prado, la que reavivó mi memoria, aunque fugazmente.

Cuando el sol calienta las ortigas, despiden un olor inconfundible, adormecedor. Caminaba tras de mi hijo, distraída, embebida en aquel aroma, cegada por la luz del sol de agosto, cuando oí cómo se quejaba el niño, frotándose la pierna:

—Me han pinchado las ortigas... —dijo.



Contemplé la piel enrojecida, con diminutas, invisibles púas, clavadas malignamente. Y me volvió de súbito el quejido de entonces, las lamentaciones de aquellos niños que fuimos y que tantas cosas sabíamos.

Dije:

—Si tocas una ortiga conteniendo la respiración, no te pinchará. Inmediatamente, el niño se agachó y frotó entre sus dedos la ortiga.

Mantuvo la boca apretada, en un leve temblor; como si dentro de ella algún pájaro atrapado quisiera escapar. Le imité, adormecida por su fe, por el sol, por el aroma verde y zumbante que nos rodeaba, y sentí el escozor ácido de las ortigas en las palmas de las manos. Pero el niño se volvía a mí, radiante:

—¡Es verdad! ¡Mira, es verdad!

Contemplé sus dedos morenos, suaves e intactos, y escondí las palmas de mis manos para que no las viera.

Continuamos buscando moras y endrinas. Pero yo sabía, andando tras él, pisando la hierba que él doblaba bajo los pies, que no eran sólo nombres de flores lo que había olvidado, lo que perdemos, y nunca podremos regresar.

### **El cielo (pp. 115-117)**

Si la primavera nacía al borde del río, y el otoño en las arcas donde se guardaban las mantas con olor a naftalina, y el ardiente verano en el polvo de la carretera, el cielo, el gran cielo de nuestra infancia, lo descubríamos una tarde de septiembre. Solía ser volviendo a casa, campo a través, a esa hora incierta en que se inicia el chirriar obsesivo de los grillos y las mariposas cantoras; cuando la hierba está húmeda y las flores se cierran en una falsa y diminuta muerte íbamos despacio, tintineaba el entrechocar de las cantimploras y los vasos de aluminio, colgados del cinturón, y alguien arrastraba un palo que chocaba a intervalos contra las piedras. Levantábamos la cabeza, y, de improviso, sin saber cómo, el cielo estaba allí, como una inmensa mirada, certísima, absoluta. Empezaba a llegar el frío, emanaba una sutil niebla del río, los árboles se volvían negros. Y el gran cielo de oro, poblado de castillos rojizos, de masas rocosas que huían lentamente, y resplandecían, pesaba, se sentía, como un grande y sobrecogedor aliento encima de la tierra.

—Mirad, una estrella —decía alguno de los niños.

Siempre hay un niño que anuncia, como en la primera noche de la tierra, un astro que reluce igual que un clavo, suspendido allá arriba, frío y tenaz, amigo y desconocido.

También mi hijo lo descubrió, volviendo a casa, anochecido; cuando el silencio empezaba a dominarnos como el anuncio de un cansancio dulce y necesario:

—¡Mirad, el cielo!

Durante ocho, diez, doce años, se vive bajo ese gran lago de vientos, de tormentas, de rutas por donde vagan astros apagados. Se anda y se vive, y se mira, y se ven sus estrellas y su luz, de un modo natural y rutinario.

«Ésa es la noche.» «Ése es el día», nos decimos. Pero una tarde, volviendo a casa, entre el rumor del viento que azota las hojas de los álamos, levantamos la cabeza y sorprendemos, sin saber cómo, el cielo, la primera estrella, la primera noche.

—¿Por qué un día y otro día y otro día? —preguntan a veces los niños. Yo recuerdo bien aquel vértigo, aquel primer gran miedo del cielo sobre nuestras cabezas, aquel inmenso atractivo del primer abismo.

He vuelto a ver aquellas tardes de septiembre, aquellas nubes distintas, aquella luz como un estallido de silencio. Lo había olvidado, es cierto, lo había olvidado. La mano de mi hijo se apretó a la mía, su mano arañada de niño, manchada de barro y zarzamoras. Sus ojos levantados allá arriba, redondos y asombrados, su voz ligeramente amedrentada:

—¡Mira, el cielo!

Y, juntos, volvimos a descubrirlo.

### **Los murciélagos (pp. 119-121)**

No es fácil sentir piedad a los diez años. Se siente admiración, miedo, estupor, desprecio. Pero la piedad es un sentimiento adulto, un tanto gastado, como el propio corazón. A los diez años se ama locamente cualquier cosa: la hierba, el aire, el amigo, las propias manos. No se apiada uno de nada, ni de uno mismo.

Yo sentí piedad una vez, a los nueve años. Lo recuerdo con tanta claridad, que a veces aún me sacude aquella sensación agria, desapacible y fugaz como un relámpago. No fue una piedad consciente, como la que podemos sentir ahora; pero sé que era afilada, profunda, como una voz que zarandeara las ramas de la conciencia. Porque entonces la conciencia era un árbol tan tierno y verde que cualquier cosa lo podía tronchar.

Detrás de nuestra casa, montañas arriba, se alzaban las cuevas de Sestil. Las rocas altas y rojizas, como castillos o fortalezas gigantes, inspiraban, al atardecer, un respeto parecido al miedo. A nosotros nos gustaba el miedo. A nosotros, y me atrevería a decir que a la mayoría de los niños del mundo. Subíamos lentamente, con la piel erizada por la brisa de la noche que avanzaba, y al llegar a la boca de las cuevas, temblábamos. Porque de las cuevas emanaba humedad de pozo, y ese gran frío que rodea lo desconocido: el miedo, el gran miedo de no se sabe qué.

Allí vivían, colgados en racimos, boca abajo, los murciélagos. Nada odia tanto un niño campesino, lobos aparte, como el murciélago. Para él, desde tiempos inmemoriales, es la imagen de Satanás. Este odio, si bien no comprendido, se nos había contagiado. Quizá sólo por espíritu de imitación, por aquel innato «no desentonar» que nos llevaba a hacer las mismas cosas que los muchachos del pueblo. Mis hermanos iban con palos (aquellas largas varas de avellano que ahora, en manos de otros niños, me llenan de una rara nostalgia), y golpeaban el techo de las cuevas.

Sabía que lo hacían, pero un día lo vi. Los muchachos traían un murciélago suspendido del extremo de las alas, abierto como un abanico. Eran un grupo de seis o más, y los seguí, fascinada. Crucificaron al murciélago, y lo torturaron. Con un cigarrillo encendido, le obligaron a fumar, lo quemaban, y le insultaban, con gran odio. Decían:

—¡Toma, maldito Satanás! ¡Maldito Satanás!

Al fin, lo dejaron, y se fueron. Alguien venía, o alguien los llamó. El animal quedó, frente a mí, clavado en el tronco de chopo, con las alas abiertas, vivo aún. Y, súbitamente, desapareció el miedo, la curiosidad malsana, el pequeño odio convencional que me llenaba. Algo se rompió dentro de mí: ideas aceptadas sin saber cómo ni por qué, palabras como carteles, hablando del mal, del bien, de la justicia; de lo que debe o no debe suceder. Y sentí algo oscuro y vivo como un torrente, que me hizo gritar y desclavar al murciélago, venciendo el asco, el miedo y la propia compasión. Lo dejé tendido sobre la hierba húmeda, y me fui a llorar lejos de allí, aunque no supiera exactamente por qué.

### **Los hermanos (pp. 127-130)**

Cuando yo era muy niña conocí a dos hermanos llamados Efrén y Marcial. Eran primos de otros muchachos de Mansilla, que solían invitarles por las fiestas. Llegaban en el carro de un hombre que bajaba cada quince días a la ribera, donde los frutos son hermosos

y abundantes, para subir cargado de ellos hasta los topes. Efrén y Marcial apenas se llevaban un par de años, y eran igual de altos, con grandes ojos fieros, cabellos negros y brillantes, largas piernas morenas. Sus primos les esperaban con impaciencia, y, mientras permanecían en el pueblo, eran objeto de la admiración, respeto y obediencia de los demás muchachos. Efrén y Marcial estaban llenos de sabiduría, riqueza y orgullo.

—Son muy ricos —decían, con voz helada, los demás muchachos. En efecto, el padre de los dos hermanos poseía, él sólo, más ovejas que todos los habitantes de Mansilla juntos, y catorce caballos. Efrén y Marcial, robustos, de piel lustrosa, bien alimentados como dos potros de lujo, resaltaban entre la chiquillería que trabajaba cara a la tierra, desde los ocho años.

Efrén y Marcial poseían un don: sabían tocar la guitarra y cantar a dos voces largas y ululantes canciones que producían (a aquella edad, al menos) algo parecido a una pesarosa excitación.

Efrén y Marcial iban siempre juntos. Parecían gemelos, aunque no lo fueran. Se querían, se defendían, se enorgullecían el uno del otro. Eran uno solo, podría decirse.

Mis hermanos no sentían simpatía por ellos. A menudo se retaban, y sucedíanse secretas peleas, entre los árboles del cercano robledal.

Pero, al atardecer, cuando se reunían con sus primos en los soportales de la plaza; cuando empezaban a lucir los primeros astros en el cielo rosado; cuando bajaban los rebaños a lamer la sal de las piedras, y los cascos de los caballos arrancaban chispas azuladas en las solitarias calles, Marcial y Efrén nos hermanaban. Y digo hermanaban, porque su bien avenida fraternidad parecía comunicarse a cada uno de nosotros, cuando cantaban juntos y se oía su guitarra. Hasta los viejos decían: «¡Qué bonitos hermanos!», aunque poco antes les increparan por insolentes y traviosos.

Marcial y Efrén acudieron a muchas fiestas. Los vimos crecer, como crecíamos nosotros. Iban transformándose, también: Marcial se hizo más grueso, más alto, más insolente. Efrén se quedó como retraído a su lado. De todos modos, iban siempre juntos, como antaño.

Un día supimos que el padre había muerto. A Marcial le dejó lo mejor de sus tierras, lo mejor de su casa y de su ganado.

—Era el más lagotero —comentaron sus primos—. Se ganó al viejo, y con razón: Efrén es un *amargao*.

No pareció cambiar nada. Vinieron a las fiestas los hermanos, jugaron a la pelota en el frontón, tocaron la guitarra al atardecer, bebieron vino. De madrugada, sus caballos esperaban a la puerta. Salió Efrén, solo, y dijo a los primos que acudían a despedirles:

—Ahí os queda ése. Cuando despierte, me lo mandáis en el caballo.

Los primos encontraron a Marcial apuñalado, en la misma cama donde durmieron juntos. Cuando apresaron a Efrén, aún no había llegado a la ribera. Dicen que llevaba colgada su guitarra al hombro, y que no dejó de cantar ni de reír en todo lo que duró el camino, mientras le conducían.

—¡Qué pena! —dijeron las mujeres—. ¡Tan bonitos hermanos, tan bonitos que le hacían sentirse a uno bueno, sólo de verles!

Pasé por aquel banco de la plaza al atardecer. Recordé un par de niños, de grandes ojos, que sabían tocar la guitarra, que nos unían raramente oyéndoles. «Acaso —pensé— fueron Caín y Abel así: un par de bonitos hermanos, como éstos.» Pero los niños, los hermanos, aunque parezcan gemelos, huyen. Desaparecen, jinetes en el potro del tiempo, devorados por el polvo del tiempo. Allí quedaba sólo un eco de guitarra, una risa de niño, una bravata infantil, rebotando en los soportales de la plaza, como un pájaro cegado.

### **El hombre del chocolate (pp. 131-133)**

Yo no le conocí. Existió mucho antes de que yo naciera, cuando mi madre era niña, y los monjes de Valvanera, en su montaña, aún fabricaban el chocolate «a mano». Era un hombre viejo, afable, de barba y ojos azules. Mi madre y sus hermanos oían el cascabeleo de su mulita, cuando llegaba por el sendero nevado. Salían corriendo, tras las criadas, pisando el hielo, saltando alrededor del animal. El hombre que vendía chocolate sólo llegaba en invierno, cerca de la Navidad. Entre la nieve, dicen, resaltaba la negrura *de Morita*, la mula, y el rojo, verde y amarillo de las alforjas.

Cuando se abrían éstas, un cálido aroma llenaba el quieto ámbito de la nieve. Las criadas compraban por docenas las tabletas de chocolate, grandes y pesadas como ladrillos, que abastecían a la casa durante todo el año.

El hombre del chocolate transportaba su caliente mercancía cuando el tiempo era más helado, pero él parecía como estimulado, como confortado, por su dulce carga. Todo él emanaba aquel aroma a cacao y canela, y llevaba siempre caramelos y libros de cuentos para los niños que salían a recibirle. Unos cuentos-miniatura, que también olían

tórridamente a chocolate. Tenía algo de mago, de Papá Noel, de duende y de santón a un tiempo. De su boca, y del belfo de *Morita*, salían pequeñas nubes blancas, en el frío aire de la Sierra. El hombre del chocolate no tenía familia: ni hermanos, ni hijos, ni mujer. Podría ser abuelo, por la edad, pero tampoco se sabía que tuviera nietos. Era querido por todo el mundo, y le llamaban «Chocolate».

Un día, parece ser, en varios pueblos lo echaron en falta. En casa de mi madre, las criadas se quejaron:

—¿Cómo no viene este año el hombre del chocolate? ¡Ya le vamos a gritar cuando aparezca!

Pasó la Navidad, y ni el viejo «Chocolate», ni su *Morita*, aparecieron por la casa. Nevó mucho aquel invierno.

Después del Año Nuevo, un pastor trajo la noticia. El pobre «Chocolate» había caído con su *Morita* en un barranco. Quizá le dio un vahído, quizá resbaló por la pendiente. El pastor halló las alforjas y un reguero de paquetes de *Chocolate de los Padres de Valvanera*, que esparcía sobre la blancura helada un aroma de tibio hogar, de niños junto al hogar, que, tal vez, él nunca conoció.

Al fondo del barranco, el pastor encontró al hombre del chocolate, medio devorado por los lobos. En sus bolsillos, manchados de sangre, había un fajo de cuentos-miniatura: *Caperucita roja, La princesa durmiente, Los once príncipes cisnes...*

Mi madre y sus hermanos le lloraron durante mucho tiempo. En el Real de Valvanera se cantó una solemne misa por su alma, y dicen que acudieron todos los niños de los contornos; como si se tratase del abuelo, mago, duende o maravilla de cada uno de ellos.

### **El niño dormido (pp. 139-141)**

Cuando íbamos a la ciudad, la casa quedaba muda y cerrada, con los cristales de las ventanas protegidos con maderas para que los muchachos no los apedreasen. Una vez cruzado el río, a punto de partir, solía volverme y mirar por última vez a nuestra casa desde la carretera. Y me parecía distinta. Mejor dicho: me parecía descubrir todos sus secretos. No era la casa donde resonaban gritos de niños, vaivén de criadas, alegres voces y ladridos de perros. De pronto, una sombra caía sobre ella, y alguna tristeza, algún rincón que clamaba algo, alguna cosa bella que había permanecido oculta por la exultante vida que la

llenó hasta aquel momento, aparecía a mis ojos. Era, quizás, entonces *cuando veía realmente* la casa.

Las casas cerradas o abandonadas son como personas que, dormidas, nos revelan crudamente su auténtica personalidad.

Así, me acuerdo de aquella vez que vimos dormir al «matón» de los chicos. Aquel que vivía en las chabolas, a las afueras del pueblo. Era ladrón de gallinas, apedreador. De su boca oíamos los más feroces insultos. Era el peor de aquellos muchachos que vivían junto al campo de prisioneros. Los niños de la aldea les odiaban, nosotros les temíamos. Cuando los chicos de las chabolas se acercaban a la aldea o a nuestra casa (casi siempre a la hora quieta y brillante de las tres de la tarde, en agosto, con todo el sol sobre la carretera), hasta los perros huían. Los chicos se acercaban, levantando una nube de polvo, hendiendo la descarnada carretera con largas varas. Llegaban, con su extraña y fija sonrisa, con una mueca de barro, seca al sol. Quizá les temíamos tanto porque intuíamos que no tenían nada que perder, que se lo jugaban todo a una palabra, en una piedra lanzada «a dar», en una incursión a las huertas o a los gallineros ajenos. Y cuando aquél, el «matón», llegaba, huíamos despavoridos, cobardemente, sin dignidad alguna; resbalando por el terraplén, para ponernos a salvo, en nuestra casa.

Entonces empezaban sus gritos, sus pedradas desde lo alto de la carretera, sus insultos. Algún cascote nos rozaba, pero nada nos humillaba tanto, ni nos hería, como nuestra propia huida, nuestro invencible pánico.

Pero un día, mientras buscábamos moras y endrinas en los espinos que rodeaban las huertas, vimos al «matón» durmiendo encima de la hierba, junto a la acequia, abrigado por la sombra. A su lado descansaba la cuchilla, desgastada por el filo, y el capazo de rafia, lleno de ramas tiernas, que cortó para los conejos. Le miramos, suspensos: podíamos vengar de una sola vez los insultos, las pedradas, nuestro humillante miedo. Pero allí estaba, de pronto, mostrándonos su realidad. Dormido, revelándonos su triste condición: era un niño dramáticamente solo (las cejas contraídas, la boca con un hilillo de saliva, la mano abierta, desolada, encima de la hierba). Un niño, nada más, solo y dormido, perdido en la gran tierra de los hombres.

### **Los carboneros (pp. 149-151)**

Hacia septiembre llegaban las familias de carboneros, por lo alto de la montaña. Casi nunca bajaban al pueblo, excepto las mujeres, o los niños, para comprar algo en la tienda. Vivían en el bosque, y eran gente de piel oscura y cabellos rizados, negros. No hablaban con nadie.

Nosotros temíamos y admirábamos a los carboneros. Ellos se decían cazadores, porque el forestal los perseguía, ya que estaba prohibido lo que hacían en los árboles. Procuraban, pues, huir y alejarse, con su oficio como una lacra; y raramente podían atraparles.

—Mala plaga —decían los hombres del pueblo—. Destrozan como la guerra.

Hacían grandes desastres en los bosques, fabricando el carbón que luego vendían a los campesinos de otros lugares. Todos tenían escopeta, y cuando el forestal o un guardia civil les sorprendía entre los árboles, como negros duendes, medio confundidos entre los robles, siempre había una buena excusa que dar para sus andanzas. Por lo general eran buenos tiradores. A menudo conseguían bajar al Ayuntamiento una o dos alimañas con un tiro entre los ojos, y decir:

—Vamos matando lobos, zorros, ¿qué mejor cosa se puede hacer?

A los campesinos les emociona la muerte de un lobo, de una zorra o un gato montés. Se sienten dulces y generosos con quien les trae los cuerpos ensangrentados de estos animales, y olvidan en esos momentos, o fingen ignorar, cualquier falta. Dan al cazador nueces, queso, vino, dinero, o cualquier cosa que valga, y le dejan ir tranquilo.

Pero me acuerdo que una vez la guardia civil atrapó en plena faena delictiva a uno de estos hombres. Era un tipo casi negro, con seis hijos como él, y una mujer sin edad, medio oculta entre sus pañuelos. La guardia civil bajó, montaña abajo, con las manos atadas a la espalda, a él y a sus dos hijos mayores, aunque casi eran unos niños. La mujer y los cuatro pequeños seguían detrás, en silencio, como animales que no abandonan a su dueño.

Al entrar en el pueblo, los chiquillos de la aldea echaron a correr detrás, tirándoles piedras; las mujeres gritaban y los hombres les veían pasar con mirada implacable.

Iban hacia el Ayuntamiento, como cuando aquel hombre u otro como él traía arrastrando por el rabo el cuerpo sangrante de un lobo, atadas las patas traseras con un trozo de soga. También, entonces las mujeres insultaban, los niños gritaban y tiraban piedras. Pero aquellos cuatro niños pequeños, y la mujer, levantaron de pronto la cabeza y



vi sus ojos, fieros y lejanos, duros. Eran los mismos ojos quietos de cristal negro de los zorros, de los gatos monteses, de los lobos y de todas las criaturas que son perseguidas, atrapadas y muertas.

### **El barro (pp. 153-156)**

Teníamos tantas clases de barro que me sería difícil recordarlas todas. Había un barro gelatinoso, repugnante y negro, en ciertas zonas húmedas de la orilla del río, cerca de la chopera. También a la orilla del río existían diminutas playas de arena suave como harina, que mezclándose al agua formaban un barro desmigado —seco, se podría decir—, que no era fácil de amasar entre las manos, que no poseía aglutinante alguno y que impedía moldear figuras. Y había el barro de la tierra llana, pacientemente formado, viaje a viaje, de los cubos de agua del río al prado. No sé de ningún niño que no se sintiera fuertemente atraído por el barro.

Recuerdo que permanecíamos horas y horas bajo el sol, con la nuca y la espalda quemadas, inclinados al suelo en silencio, con las manos en aquel mundo oscuro y pegajoso, que tiraba de nosotros como un pozo lleno de misterio.

En el barro estábamos unidos, sin diferencia alguna, descalzos y manchados todos, los broncos muchachos de la aldea y los descoloridos y prudentes niños de la ciudad. Horas y horas amasábamos figuras, entonces claras y amadas, sugestivas y llenas de vida; ennegrecidos hasta los codos por aquel baño de tierra que se secaba lentamente sobre la piel y la dejaba tirante, como una cicatriz.

Parecíamos hermanados, exactos y amigables, y, sin embargo, de aquella época que ahora me parece raramente próxima y lejana a un tiempo, no recuerdo otra guerra más sorda y cerrada que la del barro. Sentados, echados, o en cuclillas, inclinados sobre la tierra y el agua, despertamos, con violencia e hipócrita fuerza.

Permanecíamos casi siempre callados, y con el rabillo del ojo mirábamos las figuras de los otros. Torpemente, como al descuido, nos copiábamos sin recelo. Alguien, a veces, lanzaba una risa hiriente por la figura de su compañero. Otras, sin saber por qué, una mano se levantaba y aplastaba la figura del vecino. Frecuentemente dos muchachos acababan rodando enlazados, como dos pequeñas furias, sobre el barro de todos. Y todos, entonces, embadurnados, llegábamos a casa con las narices sangrando. El porqué no lo podía

comprender, pero así era. Acabé teniendo cierta aprensión al juego del barro, que, sin embargo, tanto me atraía.

En la casa había un chico mayor que nosotros, aunque de corta estatura y algo zambo, que empleaban para llevar y traer los encargos desde el pueblo, quien tuvo, al parecer, una infancia horrible, enfermiza y mísera. La cocinera nos contaba que a los tres años aún no andaba, y que cierto día le creyeron muerto y lo metieron en un ataúd, pero que cuando su madre lloraba desconsolada él se levantó y se la quedó mirando. Este muchacho solía contemplar nuestros juegos con una sonrisa de superioridad y desprecio: al pasar por nuestro lado canturreaba o escupía, y levantaba la cabeza al cielo. Sus brazos eran musculosos como los de un hombre y no hablaba nunca con nosotros, por lo que le teníamos cierto temor.

Cuando mi padre salía de caza, al amanecer, este muchacho, cruzando el río, le traía el caballo. Alguna vez, como en sueños, oía el chapotear de las pezuñas en el agua y las piedras. Una mañana me despertó su andadura. Me levanté y medio dormida fui hacia la ventana. Una luz rosada y gris lucía sobre los chopos. Miré abajo, donde todo estaba empapado de rocío, y vi al chico. Lo vi, y comprendí de golpe el sentimiento que nos dominaba a todos, ese sentimiento que tantas veces nos ha rodeado y aprisionado a lo largo de la vida. Quieto, miraba los montoncitos de barro, ya seco, en que se convirtieran nuestras figuras del día anterior.

Eran unos tristes montoncitos deformes de una tierra sin sentido. Pero él veía en ellos otras figuras, otros hombres: quizá los deseos de todo lo prohibido y lo negado, las figuras de su pequeño mundo, torpe y triste. Se acercó, y levantando su pie ancho, descalzo y calloso, las aplastó con rabia, mascullando maldiciones.

### **Los árboles (pp. 157-159)**

Desde muy niña me atrajeron con fuerza los árboles. Siempre supe sus nombres, pero durante mucho tiempo les llamé de otro modo, sólo para mí, que aún recuerdo. Los árboles de un bosque se diferencian claramente entre sí, como los hombres, a poco de pasar un tiempo entre ellos. Algo hay entre los árboles que no existe en parte alguna. Nada es igual a la sombra de los árboles, a su silencio, a su callada vida. Las hayas, los robles, los chopos, los álamos. Y cada uno de ellos tiene una expresión distinta entre sus hermanos de raza. Recuerdo las tardes, las mañanas, el anochecer, con la luz filtrándose entre los

troncos. Aquella vida intensa y muda, tendida alrededor,alzada al cielo. Nunca se está enteramente solo entre los árboles. El viento, las ramas mecidas, el brillo de las hojas, los caminos de lluvia, las grietas que recorren las cortezas de los árboles, me fascinan. Recuerdo que apoyaba la cabeza en los troncos y pasaba el tiempo como sumida en aquellas rutas enanas, como perdida en un sueño largo, que aún hoy no he podido desentrañar. Tampoco la lluvia entre los árboles es igual a ninguna lluvia. Y el sol, y los ruidos, y el color de todas las cosas.

El tiempo, que todo lo vuelve ceniza, parece detenerse ante los árboles, y, como el viento, los abraza y se va. Ellos crecen ante nuestros ojos, pero nosotros no nos damos cuenta. Alargan sus ramas al cielo y no envejecen. Acaso, un día, alguien dice: «Ese árbol ha muerto». Y entonces nos damos cuenta, de un modo brusco, total, de que el árbol ha dejado de vivir, de que sólo es un altivo cadáver en pie. Se deja arrollar cuerdas, cercenar. Cae sin dolor, levanta un polvo leve, caliente, y desaparece con su gran dignidad inmaculada. Nadie puede humillar a un árbol. Nadie le ha visto nunca agonizar. He amado siempre los árboles y siento su nostalgia. Recuerdo a un árbol alto que se elevaba raramente solitario al principio del camino que iba desde el prado al jardín alto de la casa. Era un chopo de la clase llamada «Carolina», con el tronco grueso y nudoso y las hojas muy grandes, que plantó un hermano de mi madre cuando era pequeño. En el tiempo en que yo le conocí, me parecía el mástil de un barco gigante y extraño. Muchas veces, de niños, habíamos jugado a barcos debajo de aquel árbol, o nos habíamos tendido bajo sus ramas, cuando volvíamos del río o de cualquier correría, para sosegarlos antes de entrar en casa y que no advirtieran en nuestra expresión fatigada las andanzas. Aquel árbol era para mí algo natural y solemne, inmune y sabiamente instituido. Inmutable como el sol, no sospechaba cuándo había nacido ni jamás pensé que un día podría morir. Sin embargo, una mañana, mi abuelo dijo, señalándolo con el bastón: «Ese árbol está muerto».

Fue para mí como una revelación. De golpe me di cuenta de que había crecido, de que ya no era una niña. De que faltaban seres, objetos, sensaciones e incluso sueños, a mi alrededor. De que ya nadie se tendía junto a aquel tronco para mirar correr a las nubes, entre las hojas anchas, como huyendo hacia un desconocido país. Sentí un dolor hasta entonces desconocido. Un dolor vivo, y, sin embargo, me atrevería a decir que bienhechor.

Mi abuelo mandó derribar el árbol. Presencí la escena subida al muro de piedras que rodeaba la chopera. Golpearon su base con las hachas, le rodearon el cuerpo con una soga.

Había algo grande y triste, como de martirio, en todo él. El árbol no perdió ni un momento su apostura, su gran altivez, en su hermosa muerte. Los golpes de las hachas sonaban claros en la mañana. Dolían y hacían bien a un tiempo. «Ojalá —me dije— se hiciera siempre así, conmigo.» Deseé entonces que las malas nuevas, que los acontecimientos amargos, que la muerte, me llegaran de golpe, valientemente, sin anuncios lentos y falsamente caritativos. Si la muerte o el pesar nos llegasen como llegan al árbol nunca envejeceríamos.

### **La desbandada (pp. 161-163)**

Huían los pájaros y se sentía en todo: en el aire y en el eco de nuestras voces íbamos y veníamos del barranco, detrás de la casa, y gritábamos nombres, palabras, sílabas sin sentido. Todo nos lo devolvía el eco, menos los pájaros. Recuerdo a Cayo, un viejo aparcerero que hablaba poco con nosotros. Solamente un día, siempre imprevisto, solía decirnos:

—Hoy emigran los pájaros.

Y era cierto que brotaban los pájaros de los árboles, de las riberas del río y de los sembrados, y que huían. Los recuerdo gritando, brillando fugazmente, como mechones de fuego, bajo los últimos rayos del sol. Asustaban a veces en su huida, como si algún aire de catástrofe o un mal presentimiento los empujara. Si chillaban, sobrecogía su algarabía; si la huida era en silencio, el batir de sus alas tenía algo mágico, extraño; como un inmenso parpadeo en el aire de la tarde.

Aún a veces sueño con estas cosas. Entonces parece detenerse todo, el tiempo mismo, menos el vuelo de aquellos pájaros que ni en sueños siquiera pudieron regresar. Se marchaban, según decían los campesinos, al palacio del Sol y de la Luna, en busca del calor que ya huía de nuestra tierra o de una misteriosa y lejana felicidad que nosotros no podemos comprender. Ciertamente era, sin embargo, que en la tierra baja y cotidiana quedaban aún, picoteando aquí y allá, pájaros grises y ateridos, apegados a una seguridad pobre, conocida. Claro está, también, que apenas brotaba la primavera resurgía la algarabía en los aleros, en las ramas de los chopos y de los álamos, en los frutales del huerto. Pero ¿y aquellos que huyeron? Nunca volvían, nunca volvíamos a verlos.

También la vida escapa sin saber cómo, un día imprevisto, extraño. Vemos a un hombre o una mujer, y de improviso, un instante como aquel señalado por Cayo, cuando menos podemos figurarnos, marca la huida. Como una voz desconocida que dijera: «Hoy».

Huye también la vida como una desbandada, como un súbito batir de alas hacia arriba. No importa la edad. Aquel hombre o aquella mujer siguen hablando, comiendo, mirando hacia las cosas y los seres. Van y vienen a sus negocios, a sus intereses, a sus historias viejas, sus murmuraciones, sus cuentas, su tristeza. Pero la vida ya no está en ellos, la vida ha levantado el vuelo irreal, reprimido, sordo. El hombre o la mujer quedan como clavados en el suelo, solos: como un árbol desnudo al borde del invierno, al filo de la indefinida noche. Ellos pueden ignorarlo, pero no quien los mire y oiga. Acaso sigan buscando —como nosotros de niños— el eco de sus voces en los barrancos, en los cauces de los ríos, entre las vertientes. La huida definitiva se sabrá irremediabilmente. En el aire, en las palabras, en las mismas sílabas sin sentido. Y no cuenta entonces ni la juventud ni la esperanza.

### **Los morales (pp. 165-167)**

Detrás de las eras, en el barranco, junto al río, tras las tapias de los huertos, crecían entre espinas de zarza, cardos y maleza, las moras negras, verdes y rojas, que tanto buscábamos. Las verdes eran incomibles, las rojas ácidas. Las negras —brillantes porque la sombra las protegió— dejaban un vino perfumado y pegajoso en los labios. El sol volvía mates y ásperas las moras maduras, y las sentíamos calientes contra el paladar: tampoco nos gustaban.

Al principio del verano buscábamos las moras de zarza, las endrinas azules y las frambuesas. Luego, poco a poco, a fuerza de llenarnos la boca de ellas, de mancharnos los vestidos y la cara de su jugo granate, las abandonábamos. Y llegaba un tiempo, ya maduro septiembre, de las verdaderas moras, gruesas y jugosas —quizá demasiado—, de los árboles de la rectoría. El árbol de las moras se tendía tentador, como un brazo amigo, fuera de la tapia, hacia la calle oscura. Íbamos en silencio, a la hora en que las fuentes se oyen como el tiempo, y las abejas zumban en una calma de oro. Cierro los ojos y siento de nuevo el aroma de aquellas moras, gruesas como los fresones más grandes, de grano ancho, brillantes, negras o rojo oscuro.

Subirse a un moral, a los diez años, es algo parecido a trepar por el mástil de un buque misterioso, suspendido en el aire como un sueño. Íbamos de rama en rama, cuidando de no hacer ruido, de no caer, luchando contra la algarabía irritada de los tordos, nuestros enemigos naturales. Los tordos, los mirlos, adoraban como nosotros las moras del árbol. Como nosotros, procuraban ocultarse entre las hojas, picotear el fruto, antes de que el dueño los descubriera y los espantara con piedras, o, acaso, con una granizada de perdigones. Recuerdo a los mirlos de ébano, con el pico amarillo como la cólera, gritando ante nuestra interrupción. Como diciéndonos: «Gritaremos, y ni vosotros ni nosotros aprovecharemos el árbol». Mis hermanos odiaban a los tordos, a los mirlos, y les apedreaban. Yo me sentía invadida de gritos, de una sombra y una luz verde y bamboleante que me obligaba a agarrarme con fuerza a la corteza del moral. Nos descalzábamos, para asirnos con pies y manos al tronco, a las ramas. Nos sangraban las rodillas, los brazos. Robábamos la fruta, y nos llenábamos de aquel zumo que era como otra sangre, la sangre del árbol: generosa, risueña quizá. Pero levemente vengativa.

Desde lo alto de las ramas del moral, el mundo era allá abajo algo vago y ajeno, que nunca sabré explicar. La sensación del hurto, allí en lo alto del moral, era una sensación rara, luego repetida a lo largo de la vida. Digo repetida, porque no somos buenos casi nunca. Y porque muchas veces, mientras no somos buenos, nadamos en esa sensación irreal y bamboleante de lo alto de la rama, en la sombra verde; y mientras nos manchamos, mordemos con fruición el mal, si es dulce, y nos decimos: «Luego se verán las manchas, las manchas de la mora que no se pueden borrar». Pero seguimos allá arriba, sobre el mundo ajeno, donde las fuentes se oyen, donde gritan los irritados pájaros. El zumo de algún mal nos va invadiendo, dulce, generoso, y sin embargo, vengativo.

Cuando bajábamos del moral íbamos callados, despacio, con miedo de volver a casa. No íbamos tristes, quizá. Pero lo parecía mucho.

### **La puerta de la luna (pp. 173-175)**

No sé quién de nosotros lo llamó así: «la puerta de la luna». Es posible que influyeran en ello los relatos de piratas, tesoros ocultos o cosa parecida, leída en cualquier libro. En todo caso, ninguno de nosotros entendía claramente este nombre, pero contenía todo un mundo secreto, aparte y absolutamente nuestro.

La puerta de la luna era un lugar, una roca, una especie de plataforma de piedra, sobresaliente en la cresta de la montaña detrás de la casa, llamada «El Sestil». Aquella plataforma era capaz de contener tres o cuatro niños, cantimploras con vino, armas, algún perro ladino y cariñoso, parte de una vieja tienda de campaña y una variada sucesión de objetos más o menos preciosos e imprescindibles. La puerta de la luna, si bien era un magnífico punto de observación, permanecía oculta entre arbustos, maleza y espinos, por lo que constituía el escondite ideal de nuestra infancia. Allí íbamos cuando huíamos de algún castigo, o, simplemente, cuando queríamos estar solos. Más tarde, supe que aquel escondite fue también patrimonio y secreto de mi madre y sus hermanos, y más tarde lo fue nuevamente de mi hermana pequeña y sus amigos. Pero ninguno de nosotros ni de ellos transmitió el secreto. Cada hornada de niños lo descubrió por sí solo, y cada grupo le dio un nombre distinto.

Muchas veces, como dije, íbamos solos, uno a uno, en diferentes circunstancias y estados de ánimo. Recuerdo ahora con gran nostalgia aquella soledad, aquel permanecer sentada en la roca saliente sobre el precipicio, observando entre las hojas y los espinos de la montaña. Allá abajo, en la casa, las personas mayores eran como hormiguillas multicolores. Producía un raro cosquilleo de superioridad condescendiente, casi tierno, contemplarlas. El ir y venir de las criadas, del niño de los recados... Aquélla era una soledad suntuosa, plena. A veces me echaba cara al cielo, roto entre el ramaje, donde florecían las diminutas rosas del espino. Se oía gritar muy cerca a los cuervos que anidaban en los castillos de la roca, entre murciélagos y mariposas negras. Era algo sombrío y luminoso a un tiempo. Todos los niños del mundo, creo yo, necesitan la puerta de la luna.

Cuando volví a ver aquello, todo inundado, busqué, con la mano sobre los ojos, el otro lado del pantano, el lugar maravilloso. El agua no lo había rozado. Desde la otra orilla, adiviné la plataforma de piedra, el viento entre las hojas, los gritos de los grajos y los cuervos. Lo reconocí, como se reconoce a un amigo, una fuente o un árbol. La puerta de la luna aparecía desolada, sin voces de muchachos, ni cuchicheos, ni soledad de niño que empieza a pensar y a crecer.

Sin embargo, aún tenemos la puerta de la luna. Se recupera, lo sé muy bien, en la hora de la soledad que todos buscamos durante el transcurso del día. En ese día de soledad que todos pedimos, necesitamos, en el transcurso de los meses, de los años. En la puerta de la luna los niños crecían despacio, dentro de sí. En nuestra hora de soledad, la puerta de la

luna nos devuelve al niño que aún vaga dentro de nosotros, buscando inútilmente puertas y ventanas por donde escapar.

### **Las jaulas (pp. 177-180)**

Recuerdo que en el desván había una colección de jaulas. También en el cuarto de planchar, donde se apilaban en un rincón; y en el ángulo, junto a la ventana, donde colgaban mi padre y mis hermanos las escopetas, cananas, zurrones y mochilas. Había en la casa, pues, infinidad, incontable cantidad de jaulas, todas distintas, todas mohosas y viejas. Era extraño, pues en aquella casa, de todos los niños que hubo —los que vinieron antes y nosotros—, a ninguno gustó encerrar pájaros o animal alguno. Hubo en mi familia un don especial para domesticar y amaestrar pájaros: hazañas de perdices, cuervos, grajos, han desfilado de boca en boca hasta mi oído, con sus nombres y costumbres, con sus gracias particulares, sus cantos, o sus gritos. Por haber, hasta hubo en la infancia de mi madre un ciervo y un pequeño jabalí domesticados.

Las jaulas, no obstante, aparecían por doquier. Pequeñas jaulas de ruiseñor, de frágiles alambres y puertecillas de cristal; cuadradas y toscas jaulas de madera, fabricadas por los campesinos; altas y abombadas jaulas de hierro, con barrotes gruesos y argolla. Pavorosas jaulas éstas, con extrañas reminiscencias medievales. Jaulas que, dentro de mí, «olían a sangre y miedo».

Emanaba una rara atracción de aquellas jaulas. En mis excursiones al desván de la abuela, también las descubrí. Llenas de polvo y telarañas, las alineé en el suelo, junto al ventanuco donde gritaban los vencejos. Las contemplé, con un tibio escalofrío de no sabía bien si placer o miedo. Era yo muy niña, tal vez de apenas siete años, pero recuerdo, como si estuviera aún ante mis ojos, aquel raro y pequeño presidio de cosas ignoradas: como la cárcel de algún misterio que yo no podía comprender.

Un día dije a mi padre: «Tráeme un pájaro vivo». Pero mi padre lo olvidó. Le dije a mi hermano mayor: «Tráeme un pájaro, para meterlo en la jaula». No me hizo caso. Un muchacho del pueblo, en cambio, me trajo un día un gorrión con una pata rota. Lo llevaba en la mano, y asomaba sólo su pequeña cabeza angustiada entre los dedos sucios del niño. Abría el pico y emitía un sonido leve, un piar que era apenas un aliento diminuto.

—Se morirá si lo encierras —dijo.



Él era un dulce muchacho de campo, de esos que los otros llaman «lila», «atrasao» y cosas parecidas. Tenía ojos negros y almendrados y unos maravillosos dientes partidos, siempre al aire entre los labios entreabiertos. Nos agachamos en el suelo y soltamos el pájaro. La hierba olía, calentada por el sol, las ortigas arañaban las manos. El pajarillo quedaba indefenso, solo entre la hierba. Le trajimos migas de pan, le acariciamos con el suave plumón de un diente de león, le llamamos los nombres más hermosos que podíamos inventar. Traje mi jaula grande, dejamos su puerta abierta, le pusimos dentro hierba, flores, un gamelloncito con agua y una galleta que encontré por algún lado. Depositamos suavemente al herido y nos fuimos. Fue tres o cuatro días más tarde, cuando aquel muchacho vino a recordármelo:

—¿Y el gorrioncito?

Corrimos al rincón del huerto donde dejamos la jaula. Estaba vacía. Muertas las flores, seca la hierba, el agua aún espejeaba como una estrella olvidada, y las hormigas invadían el trozo de galleta. Nos quedamos mudos, mirándolo. Las hormigas me estremecían. Las odié siempre, las odio aún. Con un palito sacamos de allí el trozo de galleta, limpiamos la jaula de hierbajos y cadáveres de amapola. Siempre recordaré nuestras dos manos, la suya y la mía, oscurecidas por el sol, arañadas por las zarzas, palpando torpemente aquel vacío. Nuestras manos se metían dentro de la jaula y tocaban los barrotes, tan suave, tan tristemente.

Volví a poner la jaula entre sus compañeras. Cuando aquel muchachito murió, algunos años después, fui a su entierro, con los otros niños, como era costumbre. Y al volver a la casa había una mano allí, palpando el vacío, retirando hierba seca, flores mustias. Devolviendo a su lugar, vieja y mohosa, alguna misteriosa jaula vacía.

### **Muchachos crecidos (pp. 181-183)**

Existe un tiempo siempre malo para hombres y mujeres de cualquier condición. Es el tiempo de los muchachos crecidos. Me acuerdo de Dito, por ejemplo. Dito era como otro cualquiera, allí en el campo. Iba y venía a la escuela, perseguía gatos, amaba y martirizaba perros, montaba a pelo para llevar los caballos a beber a la fuente, pedía que le encomendaran tareas aún prohibidas. Y jugaba, jugaba siempre —¡qué bien lo recuerdo!— en la vereda de los caminos, en el río, en la polvorienta carretera a la hora mágica de la siesta, cuando los niños todos —los de la aldea y nosotros— huíamos de casa descalzos,

para que nadie oyera nuestras pisadas. Dito jugaba de la mañana a la noche, jugaba cuando podía:

«Madre, déjame llevar el caballo a beber»; «Madre, déjame ir a cortar ramas de chopo para los conejos»; «Madre, déjeme usted ir»... Porque Dito aún deseaba todo, sin desear nada; más que sus días breves, cansados, llenos de sustos y de curiosidad, de alegría desusada y de una malignidad inocente, pura, aguijoneando imprevistamente las acciones.

Sin embargo, un día, Dito creció. No se hizo hombre, ni adolescente siquiera. Solamente ocurrió aquello triste e indefinible: creció. Lo vimos —se iniciaba ya el verano— pasar por el camino de los Ermitaños, llevando cansinamente el caballo del ronzal. Le llamamos:

—¡Dito! ¡Dito!

Nos miró y alzó la mano vagamente. Entonces dejamos de llamarle. Y le vimos partir, y oíamos el chasquido de las piedras bajo las pezuñas del caballo. No sé si lo pensamos, pero lo sentimos: «Ése no vuelve».

No, Dito no volvió. Como a Dito, les había ocurrido a los demás. A todos. Y les ocurría a muchos aún. A nosotros mismos cualquier día, cualquier hora. Dito había entrado de lleno en una triste zona, donde no gustan los juegos, ni el grito de los pájaros explica nada, ni el viento, ni las ramas, ni el color de la hierba. Sin embargo, Dito no era hombre. Ya no se reírían al verle las mujeres del río, ni los hombres tolerarían sus payasadas, ocultando una sonrisa. Dito no era niño ni era hombre. Dito no iba a la escuela ni servía aún para trabajar. Sin saber cómo, la madre, el padre, le exigirían que llevara el caballo a la fuente, que trajese ramas tiernas de chopo, y le gritarían y le pegarían, y él no sentiría deseos de llevar a caballo alguno, ni de cortar las ramas. Dito desearía con amargura, con desgana, tendido a la sombra de la valla, oculto ya al trabajo, dolorido con lo que aún no le pertenecía y con todo lo que había perdido. Esa zona triste, nadie sabe si larga o si breve, era común a todos, la rozábamos ya todos los muchachos de aquel tiempo. Pero me acuerdo de Dito porque no la superó. Dito murió en seguida, imprevistamente. Tengo bien clara en la memoria su crucecilla negra emergiendo de la tierra oscura, entre cardos, ortigas y hermosas flores blancas. Sé que Dito era demasiado niño, demasiado pequeño, demasiado imbuido de aquella grande y perdida primavera, y no lo pudo soportar. Las mujeres —la madre misma — decían:

—Murió de maligna tristeza.

Y así le llamaban a un morir temprano, súbito, empapado de silencio. Como el de Dito, que —según contaban— solía levantarse sin fuerzas de la cama y mirar fijamente, sin palabras, sin llanto, sin explicación alguna, el agua del río que huía debajo de su balconcillo, entre los juncos y las flores venenosas de la orilla.

### **La salvaje primavera (pp. 185-187)**

No sé quién llamó dulce a la primavera. Recuerdo que mis hermanos y yo, y los amigos, corríamos hacia el bosque, apenas se sentía en el aire su olor peculiar, inconfundible. Llevábamos largos palos de avellano, para abrírnos paso entre las hojas, grandes como la palma de la mano. Había un camino estrecho y umbrío, bosque arriba, donde brotaba una espesa selva de «maraubinas». Apretadas, altas entre las sombras, habían crecido aquellas plantas que nos llegaban al pecho y se enredaban en nuestros brazos y piernas. Las rodillas se nos mojaban, se hundían nuestros pies en el barro pastoso, y aún me parece sentir aquel vaho caliente y húmedo, luminoso y negro a un tiempo. Las hojas de las «maraubinas» eran de un verde rabioso. Y aún tenían pegado al dorso un frío de nieve reciente. Me gustaba acercarlas a la mejilla, como la mano de un amigo. La flor de la «maraubina» era una hermosa y siniestra flor de color blanco, venenosa al decir de los pastores, y tenía las puntas de los pétalos teñidos de escarlata, como dedos mojados en sangre. Gustábamos nosotros, por fanfarronería infantil, de acercárnosla a los labios y decir:

—¡Que la muerdo!

Siempre había algún pequeño que acababa gritando, y los más crecidos esperábamos secretamente, cruelmente, temiendo y deseando, con el corazón palpitante, alguna muerte extraña y súbita, gratuita y terrible, en medio de la mañana cerrada y deslumbrante del bosque. (Allí, mientras zumbaban los insectos y las abejas de oro, y se oía el río al fondo del barranco poderoso y crecido, centelleantes los escarabajos, de morado tornasol en el caparazón metálico, entre los troncos y las altas hierbas del camino.) La niñera decía que las hermosísimas «maraubinas» tenían un veneno misterioso, para príncipes y niños descarriados, en el centro de sus pétalos sospechosamente blancos. Relucían como estrellas en el verdiazul de las hojas gruesas, con la superficie bruñida y el envés mate, como la piel del melocotón. Alguien —campesinos, pastores, criadas: toda la gente de la tierra— nos enseñó a cantar:

Hermosa maraubina  
princesa,  
engáñame, tan blanca,  
princesa...

No recuerdo bien cómo acababa aquella cantilena, pero sí sé que llegaba muy adentro un deseo dulce y doliente a la vez. En hilera íbamos cantándola con los hombros del amigo o del hermano emergiendo entre las hojas y los helechos gigantes. Entre el zumbido de los mosquitos y las extrañas llamadas de los pájaros, pedíamos, sin entenderlo:

«Engáñame...». Un día me perdí entre las «maraubinas». No sé si me perdí de verdad, pero lo cierto es que estuve tendida, cubierta y casi enterrada entre las anchas hojas, que la tierra bajo mi espalda estaba empapada de agua, que había piedrecillas clavándose en mis hombros y cintura, que tenía muy cerca de los ojos y de los labios el veneno de la maligna flor princesa, y que había un sueño en el aire espeso, en la sombra de un verde cegador. Allá arriba, a trechos, entre las hojas de las hayas, el sol parecía de oro, de oro «de verdad», como los cálices. Tardaron en hallarme y me castigaron. Luego, creyeron que estaba enferma. No sé si lo estuve, pero sí que me dio el veneno, el profundo veneno de la «maraubina», zumbándome largo tiempo, como una abeja, en los oídos.

En esta primavera urbana, detrás de las tapias de los jardines, quizá brote un olor fugaz a resina, a viento y a semilla. No es ésta ya la salvaje primavera. No es el veneno imposible y hermoso, que fingía enterrar tan dulce y peligrosamente, que pedía: «Engáñame».

### **El camino (pp. 193-196)**

Se encontraban siempre con sorpresa, como se encuentra, al cabo de los años, un amigo de la infancia, alguien que nos dice: «¿Qué fue todo aquello?». Se ha doblado sin saber cómo la esquina que no parecía definitiva, especial, sino una esquina más. Y, sin embargo, era la que cerraba el primer tramo del camino que quedaba atrás, vedado por una valla que nadie puede sortear de nuevo, al que nadie regresa jamás.

Aquellos álamos, siempre reencontrados, plateados en el tiempo de su verdor, luego desnudos, tenues, con sus infinitas ramas difuminándose hacia un cielo gris y húmedo, amarillento y dorado en el atardecer: los álamos del río, como una cabalgata de soldaditos de plomo en la lejanía, que huyeron cauce arriba, hacia las montañas últimas, ¿hacia dónde iban en hilera? ¿Hacia dónde caminaban, como peregrinos de una hermosa encomienda que ya nunca podremos conocer?

Llegábamos cuando empezaba la primavera. La primavera nacía al borde del río, inundando de flores amarillas, que ingenuamente creíamos venenosas, y el agua estaba fría hasta quemar las yemas de los dedos. Aún llevábamos ropas de invierno, jerseys de lana y calcetines. Y, sin embargo, ya amanecían aquellas flores apretadas de color limón, entre los juncos de gitano. Y en los lugares donde la sombra era larga aún había vestigios de nieve. En seguida veíamos los álamos, nada más dar la vuelta al recodo de la casa, pisando el barro aún erizado de cristalillos helados. Apenas los divisábamos nos sentíamos crecidos: sabíamos que habíamos regresado, que había transcurrido un año más. Y algo se rendía en la atmósfera, como una sutil tela de araña

Ha pasado el tiempo y han cortado los árboles. Desaparecieron los álamos del río, como los últimos soldados de un mundo perdido. El extraño y misterioso sendero que llevaban escondido entre sus raíces, aquella ruta que seguían o que dejaban tras de sí, como una estela invisible —¿cómo saberlo ahora exactamente?—, ¿dónde quedó? ¿Qué ruta era aquélla, adónde conducía?

Qué importa cuándo los talaron, qué más da si hace tres años, o dos, o tal vez sólo unos meses. No podrá ya nadie verlos al borde del agua, volcando el paisaje, apuntando como lanzas mágicas hacia el país irreal y misterioso del fondo del río. Sólo queda una senda polvorienta, y la cierta sensación de lo perdido la da ese polvo que ha quedado. Pienso esto mirando una fotografía, aquí, sobre la mesa. Me dijeron: «Todo ha cambiado.

Está todo muy diferente. Mira esta foto, también los álamos...». Nunca pensé, hasta ahora, que nadie nos quisiera fuera de la tierra, desgajados de sus raíces, de su agua, de su extraño, inmóvil, y a un tiempo incansable, caminar vegas arriba. No los comprendo lejos de allí, aun a pesar de conocer el cercano fin del pueblo, bajo las aguas del pantano. Las ruinas de la que fue nuestra casa, el erial que sucedió a huertas, prados, choperas olorosas meciéndose al viento de la mañana, la soledad y el silencio allí donde antes hubo voces, proyectos, todo se podía entender de una u otra manera, menos esto: ¿adónde fue, dónde

quedó la invisible ruta de los álamos? Íbamos a veces, en aquel tiempo, hollando el sendero con palos, levantando el polvo rojizo de la tierra, como si inconscientemente, por entre las rutas heladas que marcábamos con nuestras varas, fuera a aparecer el dorado y deslumbrante sendero que no he podido aún desentrañar. Y me viene a la memoria aquel olor, y aquella luz, en vísperas ya de retornar al colegio, cuando buscábamos hojas caídas y doradas, por ver quién encontraba la mayor. Y también allí debajo, en la húmeda tierra de septiembre, imaginando las raíces y los ocultos arroyos de los gnomos, presentía el latido de una extraña y maravillosa ruta (acaso sólo un resplandor, un instante de sol, antes de llegar la noche).

Adónde iban los álamos —ahora me doy cuenta—, tal vez sí lo sabíamos entonces. Solamente nosotros, de niños, lo podíamos conocer, desde aquel tiempo irregresable que siempre, desde el primer día, pareció tiempo pasado. Porque el tiempo no fue el único culpable, ya que nos traicionamos creciendo, envejeciendo, minuto tras minuto. Y acaso, pues, todo tenga una sola explicación: necesidad de olvidar.

### **La selva (pp. 197-199)**

Acaso, como en un tiempo en que de rodillas en el suelo vaciaba mis bolsillos de piedras redondas, caracoles, cuentas de vidrio o un grillo muerto —contemplándolo todo con una extraña nostalgia o estupor: pensando, quizás, en qué podría utilizar aquello tan celosamente guardado —; acaso, como entonces, colocaré en esta hoja de papel (igual que en una losa tibia por el sol) lo que vine guardando, sin entenderlo bien, hasta la mitad del camino.

Recuerdo allí, en la piedra, la mariposa muerta, la caja misteriosa, la hoja amarillenta del calendario. Aquí, recuerdo la experiencia, el miedo o el asombro ante la oscura selva. Oscura ahora, más que entonces, al acecho de lo que ya en aquel tiempo me estremecía. (A todos los muchachos, aunque jamás le viéramos, nos aterró la palabra «lobo» Y todos martirizamos sapos. El lobo era el miedo, el sapo la crueldad gratuita, la revancha injustificada.) Así, pues, ahora, a la mitad del camino, volveré la cabeza hacia atrás y hacia delante, vaciando mis bienes en el suelo: enumerando y alineando objetos viejos, rozados y pulidos por el tiempo, o aún cerrados, enigmáticos, como una pequeña caja de madera. Ya, unos y otros, han astillado o quemado el marco de madera de la puerta donde marcaron con muescas nuestro crecer, año tras año. Otros umbrales cruzaré, seguramente, en cuantos

años queden. Tal vez aquí, como entonces, quedan alineadas, igual que soldaditos de plomo, las cosas pasadas y futuras. Tal vez la crueldad y el miedo (el lobo y aquel sapo despanzurrado en el camino; la imagen del campesino con la azada en alto y el brillo del sol en el metal, en su caída rápida, y el polvo. O el grito lejano —tal vez sólo era el viento—, cuando decían los muchachos, palidecidos por el frío del atardecer: «¿Oís? Es el lobo...». No sé cómo se mezclaban en nosotros el lobo y el sapo; pero algo había que aniquilar, algo había que perseguir o que matar. A perseguirlo íbamos terraplén abajo, hacia la frondosidad del huerto, con palos en alto y gritando; recuerdo las piernas desnudas y oscuras de los chicos, los duros pies que levantaban el polvo). Y luego, allí escondida, arrodillada, dejaba atrás el ruido y ordenaba objetos con un renovado estupor. Como ahora: cadáveres de mariposas, cristales verdes, alguna margarita desmembrada.

Igual que siempre, como en la piedra caliente bajo el sol, vació mis bolsillos de sorpresa, de nostalgia, de miedo o esperanza. Por si algo pudiera utilizarse en algún tiempo. Aún existe el lobo, que sólo ataca hambriento; y dicen que el sapo es una criatura bienhechora y sabia. Aquél era un camino estrecho y volvíamos por él, uno detrás de otro. Nos deteníamos junto a los álamos y uno decía: «¡Cuando los álamos despiden ese olor, alguien se ha suicidado aquí...!». Sin saber cómo, nos agrupábamos, pisándonos, buscándonos las manos: mirábamos el cielo alto, las copas de los álamos, o allí donde empezaban a nacer las sombras, entre los árboles más apartados. Pero no había señales, ningún signo especial, ninguna cruz siquiera. Sólo la vida, igual que ahora. Y, acaso, el viento mudo, como un frío resplandor contra la cara.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Mario (1979). "La creación literaria infantil de Ana María Matute", Texas Tech University. Tesis doctoral no publicada.
- ACUTIS, Cesare (1971). *Due romanzi spagnoli ("Mrs. Caldwell habla con su hijo", di C. J. Cela ; "Fiesta al Noroeste", di A. M. Matute)*. Torino: Giappichelli.
- . (1972). "Presentazione" en Ana María Matute, *Prima memoria*, Torino: SEI, pp. 7-13.
- ALBORG, Juan Luis (1958) *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus.
- ALDECOA, Josefina (1983). *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya.
- ALIGHIERI, Dante (1922). *La Divina Comedia. Versión en verso castellano*, Buenos Aires: Latium. Trad. Bartolomé Mitre.
- ALONSO, Rosa, y GONZÁLEZ, Elisa (1996). "Adquisición de segundas lenguas: traducción y transferencia positiva". En Carmen Valero Garcés (ed.): *Encuentros en torno a la traducción II: Una realidad interdisciplinar*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 133-142.
- ÁLVAREZ, Elisa y LAMAS, Natalia (2006). "La huella de Andersen en *Olvidado Rey Gudú* de A. M. Matute", *Traducción y Literatura Infantil: Érase Una Vez...Andersen*. Anroart: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 259-268.
- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando (1975). *Novela y cultura española de posguerra*, Madrid: Edicusa.
- ANDERSEN, Hans Christian (1973). *La sombra y otros cuentos*. Madrid: Alianza. Trad. Alberto Adell.
- ANDERSON, Christopher L. (1992). "The Snow Queen and Matute's *Primera memoria*: to the victor go the spoils". *Crítica Hispánica*, 14, 1-2, pp.13-27.
- ARANGUREN, José Luis (1976). *Estudios literarios*. Madrid: Gredos.
- ARCO, Manuel del (1968). "Entrevista a Ana María Matute", *Tele/eXprés*, 7 de agosto de 1968.
- ASÍS, María Dolores de (1992). *Última hora en la novela en España*. Madrid: Eudema.
- ASTORGA, Antonio (2002). "Yo no vivo, floto", *ABC Literario*, 5 de agosto de 2002, pp. 14-15.



AYÉN, Xavi (2010). “Matute: «Nunca he movido el rabo ante nadie»”, *La Vanguardia*, 25 de noviembre de 2010.

Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20101125/54075026939/matute-nunca-he-movido-el-rabo-ante-nadie.html>

AYUSO, Antonio (2006). *El periodismo literario de Ana María Matute: “A la mitad del camino” y “El río”*. Tesina de Master. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. Directora: María del Pilar Palomo.

---. (2007a). “«Yo entré en la literatura a través de los cuentos». Entrevista con Ana María Matute”, *Espéculo*, 35, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>

---. (2007b). “Ana María Matute: «No tengo ningún orgullo de pertenecer a la especie humana»”, *Nueva Línea*, n. 449, 5 junio de 2007, pp. 10-11.

---. (2008). “Los cuentos y artículos publicados en prensa de Ana María Matute”, en Milagros Arizmendi Martínez y Guadalupe Abascal Arbona (ed.). *Letra de Mujer*, pp. 115-143.

---. (2015). “Las colaboraciones en prensa de Ana María Matute (2). La columna «A la mitad del camino» en *Destino*”. Centro Virtual Cervantes, 29 de junio de 2015.

Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_15/29062015\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_15/29062015_01.htm)

BÁDER, Petra (2011) “Ritos de paso, ritos de iniciación: *Los niños tontos* de Ana María Matute”. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 3. Recuperado de: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/33/26>

BARDAVÍO, Susana (2016). “Género y cuerpo en *Los niños tontos* de Ana María Matute”, en Eva Álvarez y María Martínez (coord.). *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*. 2016, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, pp. 169-183.

BASANTA, Ángel (1980). *La novela española de nuestra época*. Madrid: Anaya.

BELL, Tony (2011). “Peter Newmark obituary. Champion of the study of translation”, *The Guardian*, 28 de septiembre de 2011. Recuperado de:

<https://www.theguardian.com/education/2011/sep/28/peter-newmark-obituary>

BELLINI, Giuseppe (1960). *Narratori spagnoli del Novecento*. Parma: Guanda.

BERRETTINI, Celia (1963). “Los niños en la obra de Ana María Matute”, *Universidad de Antioquía*, pp. 314-321.

- BO, Carlo (1997). “1936, così scoprimmo la grande Spagna”. En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*; Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto), pp. 67-68.
- BÓRQUEZ, Néstor Horacio (2011). “Memoria, infancia y guerra civil: El mundo narrativo de Ana María Matute.”, *Olivar*, n. 16, pp. 159-177.
- . (2013). “Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute”, en Raquel Macciuci (dir.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, vol.2, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, del 3 al 5 de octubre de 2011, pp. 101-107.
- BRANDENBERGER, Erna (1973). *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional.
- BUCKLEY, Ramón (1968). *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península.
- CAI, Xiaojie, y HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas (2013). “Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute”, *Macabéa-Revista Eletrônica do Netlli*, vol. 2, n. 1, pp.159-174.
- CAI, Xiaojie (2012). *La infancia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CALABRÓ, Giovanna (1997). “Il neorealismo e il caso ‘Formentor’”. En VV.AA., *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano: Libri Scheiwiller (Banco Ambrosiano Veneto), pp. 171-175.
- CALAFELL, Núria (2008). “Dos miradas sobre un mismo paisaje: la construcción de los personajes infantiles en la narrativa breve de Ana María Matute”. *I Congreso Internacional de Literatura Infantil y Juvenil. Lecturas de clásicos. Arquetipos femeninos. Tradición e Innovación*, Badajoz: Red Internacional de Universidades Lectoras. Recuperado en:  
[https://cositextualitat.uab.cat/wp-content/uploads/2011/03/Dos\\_miradas.pdf](https://cositextualitat.uab.cat/wp-content/uploads/2011/03/Dos_miradas.pdf)
- . (2010). “La conjura de la invisibilidad: el sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo”, *Lectora*, n.16, pp. 161-176.
- CANCELLIERI, Natalia (2004). “Un mondo di marionette”, *L'Indice dei libri del mese*, n.7-8, p. 7.
- CAÑAS, Gabriela (2009). “Soy un limonero enamorado de un abeto”. *El País Semanal*, 4 de enero de 2009.  
 Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2009/01/04/eps/1231054011\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/01/04/eps/1231054011_850215.html)

- CASTELLET, José María (1960), "Entrevista con Ana María Matute", *Ínsula*, n.160, p.4.
- CELA, Camilo José (1957). "Un breve librito ejemplar", *Papeles de Son Armadans*, vol. 6, n. 16, Palma de Mallorca: Mossen Alcover, pp. 107-108.
- CHAMORRO, Eduardo (1971). "Un intento de novela gótica", *Triunfo*, XXVI, n. 474, 3 de julio de 1971, p. 31.
- CLOTAS, Salvador, y GIMFERRER, Pere (1971). *30 años de literatura en España*. Barcelona: Kairós.
- CORRALES EGEA, José (1971). *La novela española actual (ensayo de ordenación)*. Madrid: Edicusa.
- COSTA, Francesca (2013). "Appunti sulla ricezione italiana di Ana María Matute, tra realismo sociale e mondi incantati", *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n.3, pp. 229-235.
- COUFFON, Claude (1961). "Una joven novelista española: Ana María Matute", *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n. 54, pp. 52-55.
- . (1962). "Las tendencias de la novela española actual", *Revista Nacional de Cultura*, n.154.
- CURUTCHET, Juan Carlos (1966). *Introducción a la novela española de postguerra*. Montevideo: Alfa.
- DÍAZ, Janet W. (1966). "Style and Solitude in the Works of Ana María Matute." *Hispania*, vol. 49, n.1, pp. 61-69.
- . (1971). *Ana María Matute*. New York: Twayne Publishers.
- . (1972). "La torre vigía by Ana María Matute." *Hispania*, vol. 55, n. 3, pp. 593-594.
- . (1993). "Aspectos de lo gótico en la obra de Ana María Matute", en Joaquín Roy (ed.), *The literary world of Ana María Matute*, Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, pp.35-50.
- . (1998). "Olvidado Rey Gudú by Ana María Matute" *Hispania*, vol. 81, n. 1, pp. 121-122.
- . (1999). "Apocalipsis y milenio, cuentos de hadas y caballerías en las últimas obras de Ana María Matute", *Monographic Review*, n.14, pp. 39-58.
- . (2001). "Aranmanoth by Ana María Matute" *Hispania*, vol. 84, n. 1, pp. 82-83.

- DOYLE, Michael Scott (1985). "Entrevista con Ana María Matute: «Recuperar otra vez cierta inocencia»". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 10, n.13, Society of Spanish & Spanish-American Studies, pp. 237-247.
- DRAKE, Virginia (2013). "Soy una niña que ha tenido el malgusto de crecer". *Mujer Hoy*, 4 de mayo de 2013. Recuperado de: <http://www.mujerhoy.com/hoy/mujeres-hoy/maria-matute-nina-tenido-724819042013.html>
- ECO, Umberto (2016). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani. 6º edición.
- EL SAFFAR, Ruth (1981). "En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute", *Revista Iberoamericana*, n. 47, pp. 223-231.
- ENCINAR, Ángeles (1990). *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos.
- ERVAS, Francesca (2008). *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*. Macerata: Quodlibet.
- . (2011). "Equivalenza ed adeguatezza pragmatica nella traduzione", en Giovanna Massariello Merzagora y Serena Dal Maso (eds.), *I luoghi della traduzione: le interfacce. Atti del 43º Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI)*, Verona, 24-26 settembre 2009, Roma: Bulzoni, pp. 53-64.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito. "Narradores españoles del medio siglo", *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa: Università di Pisa, vol. 24, 1971-1973, pp. 217-370.
- ESTRELLA DIGITAL. (2010). "Matute: aun sueño con bombas", 29 de junio de 2010. Recuperado de: <https://www.estrelladigital.es/content/print/matute-aun-sueno-bombas/20100629185800135309>
- FARRINGTON, Pat (2000). "Interviews with Ana María Matute and Carme Riera", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 6, n.1, pp. 75-89.
- FERNÁNDEZ-BABINEAUX, María (2009). "La inversión de las imágenes bíblicas en *Primera memoria*", *Romance Notes*, vol. 49, n.2, pp. 133-142.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1970). *Tendencias de la novela española actual (1939-1969)*. París: Ediciones Hispanoamericanas.

- FLORES-JENKINS, Raquel (1975). "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute", *Explicacion de Textos Literarios*, n.3, pp. 185-190.
- FRAILE, Medardo (1986). *Cuento español de posguerra*. Madrid: Catedra.
- ESPIDO FREIRE, Laura (2001). "El trago", *El Mundo*, 17 de septiembre de 2001, p. 41.
- FREUD, Sigmund (1981). *Obras completas, Tomo III*, Madrid: Biblioteca Nueva. Trad. Luis López-Ballesteros y Torres.
- FUENTES, Víctor (1976). "Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute", en Rodolfo Cardona. *Novelistas españoles de postguerra*. Madrid: Taurus.
- GALDONA, Rosa Isabel (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Tenerife: Universidad de la Laguna.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1991). "Un viaje por aquella Italia". *El País*, 17 de febrero.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1977). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicéns-Vives.
- GARCÍA-MORENO, Antonio (1979). "San Jerónimo, traductor paradigmático". *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, vol. 11, n.3, pp. 889-928.
- GARCÍA NOVELL, Francisco (1995). "Ana María Matute: la fascinación por el lenguaje". *Amigos del libro*, n. 30, pp. 51-58.
- GARCÍA PADRINO, Jaime (1994). "Los relatos infantiles de Ana Maria Matute: una voz personal en el Pais del pie descalzo." *Compás de letras. Monografías de literatura española*, n. 4, pp. 229-253.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel (1967). *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama.
- GARRIDO, Rogelio (2014). "Ser escritor es una forma de ser, de pisar, y yo nací con ese virus", *Faro de Vigo*, 25 de junio de 2014 Recuperado de: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2014/06/25/ana-maria-matute-escritor-forma/1047779.html>
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1976). *Literatura y sociedad en la España de Franco*. Madrid: Prensa Española.

- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise (1997). *Ana María Matute. La voz del silencio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GELI, Carles, y HUERTAS CLAVERIA, Josep M. (1991). *Las tres vidas de "Destino"*. Barcelona: Anagrama.
- GENETTE, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- GIL CASADO, Pablo (1973). *Novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix Barral.
- GLISTRUP, Eva (2002). *The Hans Christian Andersen Awards 1956-2002*. Copenhague: Narayana Press.
- GONZÁLEZ-RUANO, César (1965). "Una tarde con Ana María Matute", *El Correo Literario*, noviembre de 1965, p. 8.
- GRANGER, Elena (1998). "¿Por qué negar la existencia de un lenguaje femenino? El caso de Ana María Matute", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, pp.103-111.
- GRANDES, Almudena (1996). *Seminario de literatura española actual. Confesiones de autor*, Soria, 22 de julio de 1996.
- HERNÁNDEZ, Darío (2009). "El microrrelato en los años cincuenta. Una autora española: Ana María Matute". En Salvador Montesa (ed.), *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato. Actas de XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea*, (Universidad de Málaga, 24, 25, 26, 27 y 28 de noviembre de 2008). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 297-312.
- HEVIA, Elena (2009). "Ana María Matute: «Estoy convencida de que no me voy a morir»", *El Periódico*, 5 de enero de 2009. Recuperado de: [http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/ana-maria-matute-estoy-convencida-no-voy-morir\\_418888.html](http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/cultura/ana-maria-matute-estoy-convencida-no-voy-morir_418888.html)

- HOLMES, James (1988). *Translated!: papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi.
- HORNEDO, Rafael María de (1960). “El mundo novelesco de Ana María Matute”, *Razón y fe*, n.162, pp. 329-346.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 8º edición.
- JONES, Margaret W. (1966). “Antipathetic fallacy: The hostile world of Ana María Matute's novels”, *Kentucky foreign language Quarterly*, n.13, sup. 1, pp. 5-16.
- . (1968). “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute”, *Hispania*, vol.51, n.3, pp. 416-423.
- . (1970). *The Literary World of Ana María Matute*, Lexington: University Press of Kentucky.
- KAFKA, Franz (1998). *Carta al padre*. Madrid: Akal.
- LAVERGNE, Gérard (1965). *El mundo de la infancia y de la adolescencia en la obra de Ana María Matute*. Tesis doctoral. Dakar: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1965.
- LÁZARO, Fernando y CORREA, Evaristo (1966). *Literatura española contemporánea*. Salamanca: Anaya.
- LEFEVERE, André (1998). *Traduzione e riscrittura: La manipolazione della fama letteraria*, Torino: Utet. Trad. Silvia Campanini.
- LEFÈVRE, Matteo (2015). *La traduzione dallo spagnolo. Teoria e pratica*. Roma: Carocci.
- LISIS, Ana, y PALMERO, Fernando (2011). “En el universo mágico de Ana María Matute”. *Leer*, vol. 27, n. 220, pp. 82-86. Recuperado de: <http://revistaleer.com/2014/06/en-el-universo-magico-de-ana-maria-matute/>
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga (1994). “La memoria intradescriptiva: *El río*”, *Compás de Letra Compás de Letras. Monografías de literatura española*, n.4, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 205-214.
- LUTI, Francesco (2014). “Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta”, *Quaderns d'Italià*, n. 19, pp. 177-194.

- . (2016). “Carlos Barral e Italia”, *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, n.13, pp. 15-13.
- MACRÍ, Oreste (1962). “Narrativa spagnola”, *La Nazione*, 10 de enero de 1962, p. 3.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MARTINETTO, Vittoria (1998). “Una straniata adolescenza spagnola”, *L'Indice dei libri del mese*, n.4, p. 18.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1964). “El novelista Juan Goytisolo”, *Papeles de Son Armadans*, n. 95, p. 125.
- . (1985). *La novela española entre 1939 y 1980*. Madrid: Castalia.
- MAS, José (1978). “Introducción”. En Ana María Matute, *Fiesta al Noroeste*. Madrid: Cátedra, pp. 10-76.
- MATUTE, Ana María, DOYLE, Michael Scott, y NICOLA, Maria (1998). “Mesa redonda: Ana María Matute y sus traductores: Michael Scott Doyle y Maria Nicola”, *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores*, n. 12, pp. 76-82. Recuperado de: <http://es.calameo.com/read/000594825c6f694156f7a>
- MATUTE, Ana María (1960). *Los hijos muertos*. Barcelona: Planeta.
- . (1961). *A la mitad del camino*. Barcelona: Rocas.
- . (1962). “Yo no he venido a traer la paz...”, *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, n.67, diciembre de 1962, pp. 53-63.
- . (1964). *I bambini tonti*. Milano: Lerici. Trad. Raimondo del Balzo.
- . (1966). “Ana María Matute”. En VV. AA., *El autor enjuicia a su obra*. Madrid: Editorial Nacional, pp. 141-151.
- . (1970). “Prólogo” en Ignacio Aldecoa, *La tierra de nadie y otros relatos*. Barcelona: Salvat, pp. 7-11.
- . (1978). *Fiesta al Noroeste*. Madrid: Cátedra.
- . (1982). “Cómo empecé a escribir.”, *Revista de Bellas Artes*, n.3, pp.17-18.
- . (1995). *El río*. Barcelona: Destino.
- . (1996). *Olvidado Rey Gudú*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (1997). *Primera memoria*. Barcelona: Planeta.
- . (1998). “En el bosque”. Discurso leído el 18 de enero de 1998 en su ingreso en la Real Academia Española. Madrid: Real Academia Española.



- . (2003). *Libro de juegos para los niños de los otros*. Madrid: Espasa Calpe.
- . (2010). *Todos mis cuentos*. Barcelona: Debolsillo.
- . (2011). Discurso pronunciado por la autora el 27 de abril de 2011 en la entrega del Premio Cervantes 2010. Recuperado de: <https://www.efe.com/FicherosDocumentosEFE/MATUTE.pdf>
- . (2012). *La puerta de la luna. Cuentos completos*. Barcelona: Austral.
- . (2014). *Luciérnagas*. Barcelona: Austral.
- MENÉNDEZ LORENTE, María del Mar (1994). “Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute”, *Compás de Letra Compás de Letras. Monografías de literatura española*, n.4, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 254-276.
- MENIN, Roberto (1996). *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Milano: Guerini e Associati.
- MILANO, Eva (2000). “I barbari e i bambini”, *L’Indice dei libri del mese*, n.3, p. 11.
- MONTERO, Rosa (8 de septiembre de 1996). “Ana María Matute, el regreso del cometa”. *El País Semanal*, pp. 52-56.
- MORA, Rosa (2001). “Los cuentos son en prosa lo más parecido a la poesía, o sea, lo máximo a través de lo mínimo”. *Babelia*, 18 de agosto de 2001, pp. 7-8.
- . (2010). “Si ganara el Cervantes daría saltos”. *El País*, 16 de noviembre de 2010. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2010/11/16/cultura/1289862001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/11/16/cultura/1289862001_850215.html)
- MORÁN, Fernando (1971). *La novela realista de los años 50 en España: explicación de una limitación*. Madrid: Taurus.
- MORINO, Angelo (1998). “Acutis sobre Matute”, *L’Indice dei libri del mese*, n.4, p. 19.
- . (2000). “La maschera medievale”, *L’Indice dei libri del mese*, n.3, p. 11.
- MUNDAY, Jeremy (2012). *Manuale di studi sulla traduzione*. Bologna: Bononia University Press.
- NEWMARK, Peter (1981). *Approaches to translation*, Oxford: Pergamon Press.
- . (1991). *About translation*, Bristol: Multilingual matters.
- . (2016). *Manual de traducción*, Madrid: Cátedra, 7º edición. Tr. Virgilio Moya.
- NICHOLS, Geraldine (1988). “Stranger than Fiction: Fantasy in Short Stories by Matute, Rodoreda, Riera”, *Monographic Review*, n. 4, pp. 33-42.
- NIDA, Eugene A. (1964). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Boston: Brill Archive.

- NORA, Eugenio de (1970). *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Vol. III, Madrid: Gredos.
- PALOMO, María del Pilar (2002). “La indeterminación genérica en los textos periodísticos de Leopoldo Alas”, en Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca (eds.) *Actas del Congreso Internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*, Madrid: Universidad San Pablo-CEU, pp. 271-280.
- PÉREZ VICENTE, Nuria (2005). “Presencia de las narradoras españolas del siglo XX en Italia: las traducciones”, *TRANS*, 9, pp. 115 – 129.
- . (2006). *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*. Pesaro: Edizioni Studio Alfa.
- PIÑA-ROSALES, Gerardo (2009) . “El cuento: anatomía de un género literario”, *Hispania*, n.92, pp. 476-487.
- PITTARELLO, Elide (2001). “Il romanzo.” En Maria Grazia Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola: il Novecento*, Milano: La Nuova Italia, pp. 531-659.
- POZUELO, José María (2014). “*Demonios familiares: Ana María Matute cierra su ciclo*”, *ABC cultural*, 29 de septiembre de 2014. Recuperado de: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20140929/abci-matute-demonios-familiares-201409291217.html>
- PRADA, Juan Manuel de (1996). “Escribir es siempre protestar, aunque sea de uno mismo”, *ABC Literario*, 5 de julio de 1996, pp.16-19.
- . (1998). “Yo no soy una erudita, ni falta que me hace”. *ABC Literario*, 16 de enero de 1998, pp. 16-18.
- PREGO, Victoria (1999). “Lo peor en este mundo es sobrevivirse”, *Blanco y negro*, 28/02/1999, 28 de febrero de 1999, pp. 17-25.
- PROPP, Vladimir (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- QUIRK, Ronald J. (2002). “The revealing eyes of Ana María Matute's characters in *Historias de la Artámila*”, *Romance Notes*, vol. 43, n.1, pp. 107-115.
- RAMOND, Michèle (1994). “Jugar con el fuego”, *Compás de Letras. Monografías de literatura española*, n.4, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 183-204.
- RASY, Elisabetta (2000). *Le donne e la letteratura*. Roma: Editori Riuniti.

- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1994). "Entrevista a Ana María Matute", *Compás de letras. Monografías de literatura española*, n.4, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 15-23.
- . (1997). "Introducción" en Ana María Matute. *Historias de la Artámila*. Barcelona: Destino, pp. IX-LXIII.
- . (2000a). *Ana María Matute*. Madrid: Ediciones del Orto.
- . (2000b). "La narrativa de Ana María Matute", en: Marina Villalba Álvarez. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. I Congreso de narrativa española. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 51-64.
- . (2009). *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid: Siglo XXI.
- REISS, Katharina, y VERMEER, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Berlin: Walter de Gruyter.
- REGAZZONI, Susanna (1993). "Ana Maria Matute: frammenti di un diario in disordine", *Rassegna Iberistica*, vol. 46, pp. 93-98.
- REMACHA, Belén (2016). "La curiosa misoginia de la RAE", *Eldiario.es*, 5 de abril de 2016. Recuperado de: [http://www.eldiario.es/cultura/RAE-institucion-tradicionalmente-misogina\\_0\\_502200361.html](http://www.eldiario.es/cultura/RAE-institucion-tradicionalmente-misogina_0_502200361.html)
- RIÑANO, Peio (2010). "Matute, la inmoral", *Público*, 27 de noviembre de 2010. Recuperado de: <http://www.publico.es/culturas/matute-inmoral.html>
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2014). "El tirón de la sangre", *Babelia*, 29 de septiembre de 2014. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2014/09/24/babelia/1411563625\\_631891.html](https://elpais.com/cultura/2014/09/24/babelia/1411563625_631891.html)
- ROMÁ, Rosa (1971) *Ana María Matute*. Madrid: Ediciones EPESA.
- ROSSI, Rosa (1991). *Breve storia della letteratura spagnola*. Milano: Rizzoli.
- SÁIZ RIPOLL, Anabel (1996). "Ana M<sup>a</sup> Matute, la mágica realidad", *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, n. 84, pp. 7-16.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1985). *Historia de la literatura española. El Siglo XX. Literatura actual*, Vol.6/2. Barcelona: Ariel.
- . (1972). *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*. Madrid: De Bolsillo.
- . (1998). "Entrevista. Ana María Matute", *La esfera*, 17 de enero de 1998.

- . (2008), "Paraíso inhabitado de Ana María Matute", *El cultural*, 18 de diciembre de 2008. Recuperado de: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/24474/Paraiso\\_inhabitado/](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/24474/Paraiso_inhabitado/)
- SANTOS, Dámaso (1962). *Generaciones juntas*, Madrid: Bullón.
- SAVARIEGO, Berta (1984) . "La correspondencia entre el personaje y la naturaleza en obras representativas de Ana Maria Matute", *Explicación de textos literarios*, vol. 13, pp. 59-65.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos. Trad. Valentín García Yebra.
- Simon, Sherry (2003). *Gender in translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London-New York: Routledge.
- SNELL-HORNBY, Mary (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- SOBEJANO, Gonzalo (1970). *Novela española de nuestro tiempo (en busca de un pueblo perdido)*. Madrid: Prensa Española.
- . (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa española.
- . (1976). "Direcciones de la novela española de postguerra", en Rodolfo Cardona (ed.). *Novelistas españoles de postguerra. I*, Madrid: Taurus.
- SOLDEVILA, Ignacio (1980). *La novela española desde 1936*, Madrid: Alhambra.
- SORIANO, Mercedes (1996). "Tinto de verano", *Relatos de mujeres*, suplemento de *La revista de El Mundo*.
- SPIRES, Robert C. (1973). "Lenguaje-técnica-tema y la experiencia del lector en *Fiesta al Noroeste*", *Papeles de Son Armadans*, vol. 70, n. 289, pp. 17-36.
- STEEN, María Sergia (2007). "Función Visual Del Objeto En Cuentos De Ana María Matute", *Alba De América: Revista Literaria*, pp. 26-49.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1961). *Panorama de la literatura contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- UBALDI, Ubaldo (1969). "Incontro con Ana María Matute", *Il Cenobio*, mayo-junio 1969, p. 174.
- VALIS, Noël M. (1982), "La literatura infantil de Ana María Matute". *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 389, pp. 407-415.
- VAN GENNEP, Arnold (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.

- VARELA, Víctor Manuel (19 de junio de 1998). “Yo me he caído de alguna galaxia”, *La Vanguardia*, pp.24-25.
- VASSILEVA KOJOUHAROVA, Stefka (1994). “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, n. 4, pp. 39-53.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1994). “Juan García Hortelano: behaviorista appassionato e scettico”. En Juan García Hortelano, *Mucho cuento-Tante storie*, Milano: Frassinelli, pp. VII-XIV.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Invisibility of the Translator. A History of Translation*, London-New York: Routledge.
- . (2005). *Gli scandali della traduzione: per un'etica della differenza*. Rimini: Guaraldi.
- VILLORA, Pedro Manuel (25 de junio de 2000). “Yo me siento Alicia, siempre atravesando el espejo”, *ABC Literario*, pp. 16-17.
- Wythe, George (1966). "The World of Ana María Matute". *Books Abroad*, vol. 40, n.1, pp. 17-28.
- ZAHAREAS, Anthony (1994). “Primera memoria como realidad y metáfora”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, 4, pp. 138-166.
- ZAHAREAS, Anthony y MOIX, Ana María (1999). “Ana María Matute”, en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975*, vol. 8., Barcelona: Crítica, pp. 469-474.
- ZUBIAURRE, Antonio de (1974). *Tremendismo y acción*, Madrid: Alférez.