

Los relatos infantiles de Ana María Matute: una voz personal en el País del pie descalzo

JAIMÉ GARCÍA PADRINO

Universidad Complutense

“TODOS LOS niños del mundo, menos uno, crecen”. Esa cita de la primera frase de *Peter Pan y Wendy* (1906), de James M. Barrie, servía a Ana María Matute para preludiar su novela corta *El polizón del Ulises* (1965), con la que cerraba además el núcleo fundamental de sus narraciones dedicadas a la infancia. Tal dedicación había tenido su inicio con *El país de la pizarra*, en 1956, ocho años después de la aparición de *Los Abel* (1948), su primera novela. Tras *El polizón del Ulises*, es decir, desde 1965, Matute ha mantenido un largo silencio creador en su dedicación a la literatura infantil, roto dieciocho años más tarde con una novela corta para lectores infantiles/juveniles, *Sólo un pie descalzo* (1983), que merecía el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil ¹.

La elección por Ana M.^a Matute de aquella frase de Barrie para encabezar una de sus obras más significativas entre las dedicadas a la infancia, se nos presenta hoy como algo más que una atractiva síntesis de sus intenciones creadoras, a la hora de desarrollar en *El polizón del Ulises* la aventura personal de su protagonista, Jujú, que

1. Entre 1965 y 1983, Ana María Matute había vuelto a ocuparse de las creaciones dedicadas a la infancia como autora de “Aquel hombre que tantos cuentos sabe”, un prólogo a una selección de cuentos de Andersen, y con unas traducciones de bien diverso carácter, tal como se indicará más adelante.

vivirá una enriquecedora transición de la infancia a la adolescencia². El propio carácter de Peter Pan, el niño que no quiso crecer, marca además todos los relatos de Ana M.^a Matute que pueden englobarse bajo el epígrafe "cuentos para niños". Son obras, pues, que configuran un *corpus* narrativo donde la autora incide una y otra vez en esa decisiva transición que marca la entrada en el mundo de los adultos desde el terreno idílico de una particular infancia, junto a otros rasgos temáticos y formales comunes a las características esenciales de la narrativa general de la autora. A la vez, la clara ubicación cronológica de los relatos infantiles de Ana María Matute, determinada por las fechas de 1956 (*El país de la pizarra*) y 1965 (*El polizón...*), permite valorarlos como una peculiar aportación en un período trascendente dentro de la evolución general de la literatura infantil española.

Así, *El país de la pizarra* aparecía en 1956, cuando su hijo tenía dos años de edad y en un momento que la literatura infantil española necesitaba una profunda renovación en sus temas y tratamientos literarios. En los años anteriores, M.^a Luisa Gefaell había reclamado una nueva dignidad para el libro infantil³ como reacción a un panorama dominado por el carácter instructivo de las lecturas para la infancia y la juventud. En los mismos inicios de la década

2. Esa cita es también el lema que mejor puede resumir su visión de la infancia y el recuerdo de sus experiencias personales, incluso como madre que, en el momento de escribir esa nueva novela corta, veía a su único hijo, Juan Pablo —motivo esencial de tales creaciones infantiles—, acercarse a los once años y entrar asimismo en la pérdida irrecuperable de la infancia. Pero en la citada frase de Barrie cabe ver, asimismo, un homenaje al recuerdo de las propias lecturas de la niña Ana María, durante sus períodos de convalecencia de sus graves enfermedades infantiles. Es posible que entonces tuviese en sus manos las páginas de la bella edición que la barcelonesa editorial Juventud había publicado en 1923. Aquel *Peter Pan* sería reconocido así por la autora de *El polizón del Ulises*, como una de las obras literarias que dieron sentido a aquellos penosos días, de salud quebradiza y de experiencias volcadas a una interiorización de la fantasía. La lectura de los relatos infantiles de Ana María Matute confirma, por otra parte y tal como han señalado sus biografías, que, junto a la creación de Barrie, las lecturas de Andersen, de Grimm y de Carroll, dejaron huellas no menos indelebles y apreciables en las creaciones con las que Matute ha desarrollado su particular relación creadora con la infancia y la juventud.

3. García Padrino, J., *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Pirámide/Fundación G.S.R., 1992, pp. 513-536.

da, el Premio Nacional de Literatura de 1950 respaldó el intento de la propia M.^a Luisa Gefaell por renovar el cuento infantil con *La princesita que tenía los dedos mágicos*, propósito de cambio también mostrado por la obra finalista en la misma convocatoria: *El primer botón del mundo*, de Celia Viñas. En los años siguientes, M.^a Luisa Gefaell publicó *Las hadas* (1953) y *Antón Retaco* (1955), dos obras que reforzaron esos deseos renovadores de la literatura infantil en los años cincuenta.

En ese marco hay que situar la aparición de *El país de la pizarra*, obra con la que Matute aportaba una peculiar recreación de la transición entre realidad y fantasía que había inspirado, entre otras creaciones, *Through the Looking Glass* (1872), de Lewis Carroll. Por otra parte, en *El país de la pizarra*, el más asequible de los relatos de Matute a los lectores de menor edad, hay suficientes rasgos de oralidad y de acumulación de elementos encadenados con un cierto sentido de la improvisación propia del cuento oral, que pueden emparentar su origen con las historias que contase entonces al pequeño Juan Pablo. Esa práctica cotidiana atraería a la autora hacia las posibilidades de dirigirse a un auditorio más amplio, utilizando para ello el vehículo de una edición impresa, asequible a los primeros lectores, y en unos momentos de notables dificultades personales y económicas para la familia⁴. Fuese cual fuese el auténtico motivo, la oportunidad vino de la editorial Molino, que ofrecía entonces uno de los catálogos más amplios en fondos infantiles. El relato apareció editado con ilustraciones de Pablo Ramírez, muy del gusto de aquellos años, en una colección donde también vieron la luz, entre otros títulos, los *Cuentos de la semana* (1956), de Concha Fernández-Luna, otra de las autoras que marcó una línea personal en los rumbos de la literatura infantil española durante esa transición de la década de los cincuenta a los sesenta.

La trama de *El país de la pizarra* (1956) es bien sencilla, aunque su lenguaje muestra ya los rasgos sensoriales y las brillantes imágenes que marcarían el estilo de la autora. La peripecia se centra en el rescate de la princesita de Cora-Cora, por parte de sus amigos Moncho y Felpa —hijos del carpintero real—, con Pelusa y Caracol —hijos del profesor real—, que la liberan del fondo de una suma

4. Romá, Rosa, *Ana María Matute*, Madrid, E.P.E.S.A. 1971, pp. 68-70.

aritmética en la que ha caído —el día que cumplía seis años— por sus errores en ese aprendizaje matemático. Para ello y con la ayuda de la Mariquita del Paraguas, los niños se adentran en el País de la Pizarra (“El País de la Pizarra era noche cuadrada y grande, negra como un túnel”), donde encuentran los caminos para tres ciudades: la Ciudad del Abecedario, la Ciudad de la Tabla de Multiplicar y la Ciudad de los Monigotes. El rumor de unas vocecillas agudas, que cantan la Tabla de Multiplicar, les hace dirigirse hacia la segunda de ellas, así caracterizada por la autora:

Al fin salieron a la luz. La Ciudad de la Tabla de Multiplicar era una ciudad eminentemente comercial. Las calles eran rectas y ordenadas, las casas altas, construidas de sólidos y lógicos números y por todas partes llegan sonidos de máquinas de calcular. Por las calles circulaban sensatos nueves de bien formada y altiva cabeza, sietes de nariz orgullosa, ceros redondos y triunfales con aspecto de financieros. Los cinco y los ochos se dedicaban al transporte, y los cuatro se ofrecían muy a menudo como escaleras y sillones, pues allí todos son muy prácticos y sencillos y a nadie rebaja cualquier trabajo. Allá a lo lejos pasó con mucho ruido el largo tren de los millones, con tantos ceros que daba un poco de mareo verlos.

—¡Qué hermosa ciudad!— dijo Moncho.

—A mí me gustaría si no fueran todos tan serios— dijo Pelusa—. Parece que estén todos muy preocupados. (En *La obra completa de Ana María Matute*, t. 5, Barcelona, Destino, 1976, pp. 382-383).

En ese desarrollo, la autora muestra ya un claro interés por manejar elementos simbólicos, a partir de la personificación de las letras y de los números, y por recurrir a otros objetos y seres vinculados a los tópicos infantiles, como la Estrella Marianita o la Mariquita del Paraguas. Con tales recursos, Ana María Matute ofrece en ese relato algunas escenas muy pensadas para el gusto de los primeros años lectores, jugando para ello con las semejanzas de las figuras de los números y la animación de los momentos en los que estos intervienen:

Echaron a correr, y, verdaderamente, al final de calle estaba la pobre Princesa con un trocito de yeso en la mano, intentando salir del fondo de la suma. Sus terribles equivocaciones obligaban a cho-

car los taxis de los cinco, las carretilas de los seises, las bicicletas de los ochos. Atropellaban a los reflexivos nueves, desvalorizaban a los ricos ceros, colocándolos a la izquierda de los estúpidos unos y desequilibraban de este modo la economía de la ciudad. Los que más gritaban eran los ceros, que aparecían congestionados de rabia. Los únicos que aparecían indiferentes eran los unos, que seguían atusándose el bigote y sonriendo.

La Princesa derramaba de cuando en cuando una lágrima, que le ayudaba a borrar sus equivocaciones (pp. 383-384).

Tras aquel inicio con *El país de la pizarra*, la dedicación creadora de Ana María Matute a la infancia se consolida en 1960, cuando su obra ha recibido ya importantes premios y se la reconoce como una de las novelistas de voz más personal⁵. En aquel año publica tres relatos infantiles bien distintos, que representan además sendas líneas en su narrativa dedicada a la infancia. De una parte, en *Paulina, el mundo y las estrellas* desarrolla los temas vinculados a la transición de la niñez a la adolescencia y al descubrimiento de la realidad del mundo y de las relaciones personales; de otra, con *El saltamontes verde* y *El aprendiz*, Matute se orientaba hacia el tratamiento simbólico de temas como la búsqueda de la felicidad, la identidad personal o la denuncia del materialismo y del egoísmo.

Paulina, el mundo y las estrellas vio la luz en una colección, “La caracola”, iniciada entonces por la editorial Garbo. La presentación del libro contaba con tres ilustraciones de Amaya, a todo color —una de ellas a doble página—, de tono cursi, colorido chillón, con un notable envaramiento en las figuras, y, sobre todo, escasa caracterización de los personajes de Paulina y Nin, además de otras dos ilustraciones a línea, de formato más pequeño, de no mejores virtudes a la hora de reflejar el carácter de los personajes centrales⁶. No

5. En 1958 había recibido el Premio de la Crítica por *Los hijos muertos*, obra galardonada también al año siguiente con el Premio Nacional de Literatura “Miguel de Cervantes”. Asimismo, en 1959 recibe una beca de la Fundación Juan March para redactar la trilogía titulada *Los mercaderes*. El 6 de enero de 1960 gana el Premio Nadal con *Primera Memoria*; ese mismo año es nombrada miembro de la Hispanic Society of America e inicia sus colaboraciones en la revista *Destino*.

6. A la vista de tales rasgos formales, no parece descabellado pensar que la autora encontraría escasos motivos en esa edición para su satisfacción personal, cuando se trata, sin duda, de la obra más ambiciosa en cuanto a los temas tratados por

obstante, un rasgo diferencia a *Paulina, el mundo y las estrellas* (1960), entre el conjunto de los relatos con los que Ana María Matute encara su relación creadora con la infancia y la juventud: la proyección personal de la autora en el personaje central y en el propio ambiente del relato.

De tal modo, y a partir de un esquema básico con los aspectos más tópicos de *Heidi* (1880)⁷, la obra ya clásica de Johanna Spyri, como el amor a la naturaleza y la relación de la chiquilla con su abuelo, Ana María Matute ambienta su relato en un mundo que evoca sus experiencias infantiles en Mansilla de la Sierra, durante los veraneos familiares en los años anteriores a la guerra civil en aquel pueblo de La Rioja, donde vivió además la recuperación de una enfermedad cuando contaba con ocho años de edad⁸. El relato toma, por otro lado, la forma de una narración autobiográfica, desde la perspectiva de una niña huérfana de trece años que, en el momento de su transición a la adolescencia, evoca los recuerdos de unas vivencias relativamente cercanas, sólo tres años antes, muy vivas aún en su memoria. El juego de los tres elementos con los que Matute anima ese relato, justifica el título elegido para la primera edición: de una parte, *Paulina* o la evolución personal de la protagonista; de otra, *el mundo* o las relaciones sociales, con especial atención a las injustas condiciones de la vida de los campesinos, y, por último,

Matute al alcance de los lectores adolescentes. Además, aquella iniciativa editorial tuvo corta existencia y de ahí que la difusión de esa novela fuese entonces limitada. Razón que justificaría una nueva aparición nueve años más tarde, en mejores condiciones editoriales. La segunda edición de esa novela de Ana M.^a Matute, para lectores adolescentes, apareció en 1969, dentro de la colección "Grandes autores para niños", con el número 27, ilustrada por Cesca Jaume, y con el título reducido a *Paulina*.

7. Johanna Spyri (1829-1901) creó, con la serie de libros publicados bajo el título general de *Geschichte für Kinder und auch solche, welche Kinder liebhaben* (*Historia para niños y también para los que aman a los niños*), entre 1879-1889, y protagonizados por Heidi, un tipo de literatura de intención infantil, carácter popular y con notables dosis de conmovedor sentimentalismo. (Vid. Hürlimann, B., *Tres siglos de literatura infantil europea*, Barcelona, Juventud, 1968, p. 13); Bravo Villasante, C., *Diccionario de autores de la literatura infantil mundial*, Madrid, Escuela Española, 1985, e *Historia y antología de la literatura infantil universal*, t. II, Valladolid, Miñón, 1988, p. 318).

8. Romá, R., *ob. cit.*, pp. 20-21; Más, J., "Introducción. Noticia biográfica", en Ana María Matute, *Fiesta al Noroeste*, Madrid, Cátedra, 3.^a ed. 1986, pp. 12-14.

las estrellas, con el canto de amor a la naturaleza y la exaltación del cariño y de la amistad entre los personajes centrales, Paulina, sus abuelos y Nin⁹.

Buena parte del carácter de la protagonista¹⁰ queda reflejado en las descripciones con las que la chiquilla evoca tanto los paisajes conocidos entonces, como los otros personajes que formaron parte de tales experiencias. A la hora de las correspondientes caracterizaciones, la visión de la autora resalta lo que de objetivo y de subjetivo pueden apreciar los ojos de una chiquilla de esa edad, y lo refuerza con interpelaciones a los propios lectores para proporcionar un cierto aire de confidencialidad adecuado a ese tono de evocación de experiencias:

¿Nunca habéis visto una ciudad a las cinco de la mañana? Resulta algo rara, la verdad. Por lo menos en invierno, cuando ya la vi. Todas las tiendas tenían el cierre echado, el parque estaba cerrado, y los troncos de los árboles aparecían casi negros. Las pisadas sonaban en la acera, chop, chop, y aunque no llovía, no sé qué había en el aire, y en los ruidos, que lo parecía. Además, una cosa rara: la luna estaba allí, en el cielo, y el cielo en cambio tenía una luz, que sin ser de día, no era de noche. (...)

El autocar era más nuevo por fuera que por dentro. A lo mejor es que le habían dado una mano de pintura. (...)

Cuando arrancamos, empezaron a retemblar los cristales de las ventanillas. Daba risa, pensando que era como si el autocar tuviera frío, y le castañearan los dientes. Yo también tenía frío y metí las manos en los bolsillos. Pero las piernas, y los pies, los tenía helados, y como llenos de sifón por dentro, dando pinchacitos. (*Paulina*, Barcelona, Lumen, 1969, pp. 9-10).

De modo análogo, la mirada de la niña resalta las sensaciones subjetivas con las que el resto de los personajes se presentan ante

9. Jones, Margaret E.W. (1970), *The literary world of Ana María Matute*. Lexington: The University Press of Kentucky, p. 116.

10. Para Gómez del Manzano, Paulina es el personaje mejor construido por Ana María Matute, entre sus relatos infantiles, un personaje dinámico, como expresado desde una experiencia viva (Gómez del Manzano, Mercedes, *El Protagonista-Niño en la Literatura Infantil del Siglo XX. Incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*. Madrid, Narcea, 1987, p. 135.

ella. Susana, prima hermana del padre fallecido y encargada de la educación de la niña, “bonísima persona” para todo el mundo, es para Paulina “como una pared”. Cuando poco a poco, al quedarse dormida, apoya su cabeza en el hombro de Susana, esa visión subjetiva caracteriza de nuevo al personaje: “Me acuerdo muy bien que olía la lana áspera, de su abrigo. ¡Qué duro era el hombro de Susana!” (p. 13). Por el contrario, las figuras de los abuelos representan el contrapunto positivo a Susana. Si esta es presentada como un factor de opresión a la personalidad de Paulina, los abuelos despiertan en seguida la confianza y la seguridad en la niña.

En la sala estaba el abuelo, y corrí a abrazarle, porque ya le conocía. Me gustaba mucho conocerle, encontrar a alguien que ya había visto antes. El abuelo estaba sentado al lado de una mesa camilla con faldas, junto al balcón. Debajo de las faldas de la mesa había un brasero de color dorado, la mar de bonito. También había una chimenea, pero la leña estaba apilada, aún sin encender. En la sala, que era muy grande, había montones de cosas. Muchos cuadros y fotografías, y mesitas, sillones, lámparas y sillas. El suelo era de madera y hacía cric-cric al pisarlo. Le habían dado cera y brillaba, resbalaba y olía muy bien. El olor de la madera y el olor del periódico, por la mañana, me gustaron muchísimo.

Y de tantos abrazos que le di al abuelo, le arrugué todo el periódico que estaba leyendo.

—¡Loca, loca! —decía Susana—. Esta niña está loca.

El abuelo no se enfadó. Me dio un beso, y nos preguntó qué tal había ido el viaje. (*Paulina*, p. 20).

También la descripción de la abuela está cargada de rasgos afectivos para la niña:

Muy bajita, tenía el pelo completamente blanco, con un moñito muy gracioso, y hablaba mucho. Las manos de la abuela eran casi del tamaño de las mías. La abuela era muy cariñosa, y besaba bastante: por la mañana, por la noche y hasta, de cuando en cuando, durante el día. El abuelo sólo besaba cuando se iba o venía de viaje. La abuela me pasaba la mano por la cabeza y se reía con el poco pelo que crecía.

Sabía muchas historias, muchísimas. Eso era lo mejor. Me senta-

ba a oírla, y en la semana que llevaba con ellos, ya me había contado lo menos mil.

(Bueno, tantas no, pero muchas.)

Las historias de la abuela eran muy diferentes a las de los libros. Sabían a pan y avellanas. (Digo eso, porque me las contaba a la hora de merendar, mientras yo comía pan y avellanas, de las que guardaban, tostaditas, en un tarro de cristal.) (*Paulina*, pp. 23-24).

El amor por la naturaleza y la recreación de un ambiente rural —inspirados por el mundo recordado de sus experiencias infantiles en Mansilla de la Sierra— se completa con la introducción de otro de los temas centrales en Ana María Matute: el testimonio fiel de una realidad social y el compromiso personal ante tales situaciones. Si bien hay una dulcificación en su tratamiento en relación al utilizado en otras de sus obras “adultas”, el personaje de Paulina sirve a su autora para proyectar aquí una conciencia social despertada en aquellos veraneos infantiles, acerca de la injusticia entrañada en la vida de los campesinos que entonces conoció. Tema que se encadena con otro de los también característicos en la obra de Matute: el valor de la amistad.

Con la figura de Nin, un niño ciego, hijo de unos aparceros de los abuelos de Paulina, quienes lo recogen en su casa durante el invierno pues sus padres no le pueden atender, Ana María Matute desarrolla ese valor de la amistad y centra también el desarrollo de la personalidad y de la conciencia social de la protagonista¹¹. Surge así una relación muy intensa entre los dos chiquillos —Paulina enseña a leer a Nin con un especial método— que aboca a una solución final, cargada quizás de una felicidad idealizada. La bondad de Paulina mueve a su abuelo a repartir sus tierras con los campesinos que las trabajan, mientras la amistad con Nin se refuerza cada año que la muchacha vuelve al pueblo para pasar sus vacaciones estivales. El relato se cierra con un canto emocionado a la naturaleza,

11. Gómez del Manzano señala tres funciones esenciales para el personaje de Nin: primero, servir de impulso para la creatividad de Paulina; segundo, actuar como contraste individual y social, y tercero, ser “como un aguijón que espolea su conciencia social, conciencia en el primer momento de despertar a los grandes y acuciantes problemas de la sociedad capitalista, del mundo de la pobreza, de la inserción social” (Gómez del Manzano, M., *Ob. cit.*, p. 145).

pero un tanto conformista sobre la vida en el campo, y al trabajo de los campesinos:

Ahora, cuando aún no se ha terminado del todo la primavera, y después, en el otoño, es cuando se siente más la tierra. Desde aquí veo cuántas y cuántas clases de verdes hay en ella, y las extrañas hojas de color de rosa; cuadrados amarillos, rojos y otros de un azul oscuro y misterioso, que hace pensar. Miro y miro la tierra, y cuando más la miro creo que comprendo mejor a todos los que me rodean. Cuando me marchó de aquí, sigo llevándome a la tierra dentro de los ojos, y me digo que es difícil, quizá imposible, vivir lejos de ella. La quiero cuando llueve y forma charcas como trozos de espejo, quieto y brillante, y bajan a beber los pájaros, de sopetón, como un grito; cuando se seca bajo el sol, y allá lejos se levantan nubecillas de humo. He visto cómo la trabajan los padres de Nin, sus tíos, sus primos y todos los hombres y todas las mujeres de la aldea. Me gusta ver la reja del arado, hundiéndose, y oír los gritos de los vencejos y las golondrinas, que quieren devorar la simiente. El sol, allí arriba, se pone redondo y encarnado, y los campesinos saben si hará frío o calor, si helará o bajará la nieve. Están siempre muy preocupados con el cielo, porque todo lo de la tierra depende de él. (*Paulina*, p. 153).

Con un tratamiento literario donde dominan los aspectos simbólicos sobre el reflejo de una realidad imaginaria, *El saltamontes verde* (1960)¹² insistía en algunos de los rasgos presentes ya en *Paulina*. Así, su protagonista, Yungo, es también huérfano¹³ y si Paulina es consciente de su fealdad y carácter enfermizo, lo que la aparta de sus compañeras de colegio, Yungo se diferencia de los muchachos

12. Mejor suerte editorial que *Paulina, el mundo y las estrellas* corrieron *El saltamontes verde* y *El aprendiz*. Ambos relatos, con ilustraciones de Cesca Jaume, forman el primer volumen de la colección "Grandes autores para niños", que iniciaba también entonces la editorial Lumen. Con un formato innovador, manejable y resistente, y unas cuidadas maquetación y tipografía, se daba así el primer paso de lo que sería una de las colecciones más destacadas en la selección de los textos, guiada por el lema elegido para titularla. A partir de ese momento, todos los relatos infantiles de Ana María Matute fueron publicados por Lumen, incluso las reediciones de *El país de la pizarra* y *Paulina*.

13. Una brevísima aclaración indica en *Paulina* que sus padres han muerto ahogados en un naufragio. También los padres de Yungo han desaparecido en las inundaciones de un río, provocadas por el deshielo.

con los que convive en una granja muy grande, por no tener voz, pues alguien se la robó al nacer. A pesar de esa carencia, también la granjera que adoptó al muchacho, movida por compasión, le enseña a leer. Y como Nin, que escapa de la casa de los abuelos de Paulina para reunirse con sus padres, Yungo huye de la granja, primero inventando en sus sueños un Hermoso País, y, después, en compañía del saltamontes verde para ir en busca de la voz robada. "Esa necesidad de huir, de evadirse de la vida corriente", en palabras de Nora¹⁴, emparenta estos relatos infantiles con los grandes temas de la narrativa general de Matute, a la vez que *El saltamontes verde* refleja una clara actitud de su autora por renovar los tratamientos, ambientes y personajes considerados como más convencionales en la literatura dedicada al niño.

En la búsqueda de Yungo, la autora refuerza los valores simbólicos¹⁵. Además de conseguir, a cambio de sus zapatos, una guitarra con la que puede dar la felicidad a todo el mundo, el chiquillo posee la extraordinaria capacidad de visualizar en imágenes la palabras de distintos personajes:

Por todas las aldeas y lugares, Yungo veía las palabras de los hombres y de las mujeres, que en su mayoría eran pompas de jabón, o piedras, o algo peor: oscuras y viscosas manchas negras, que se deslizaban boca abajo y producían repugnancia. Alguna vez, un muchacho muy joven, o una criada, o un campesino solitario, tarareaba una canción, y entonces la voz era un manantial pequeño y lleno de sol. Y otras veces, surgiendo de un grupo de mujeres reunidas en la plaza, las voces eran diablillos negros que subían por los tejados y penetraban por las ventanas. Y una vez, vieron una mujer que tenía

14. Nora, E. de (1962). *La novela española contemporánea*. Madrid, Gredos, 2.^a edic., ampl., 1979, vol. III, pp. 266-267, nota 6.

15. Ese viaje en busca de sí mismo emparenta, en opinión de Gómez del Manzano, a *El saltamontes verde* con *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio. Mientras Yungo busca su voz, "Alfanhuí hace el camino en busca de su nombre". Además, ambos "recrean la vida a través del color". Ese simbolismo de la percepción cromática en Alfanhuí ha sido analizado por M.^a Pilar Palomo ("El simbolismo como desmitificación narrativa de la realidad, en torno a Rafael Sánchez Ferlosio", en *Novela y novelistas*, reunión de Málaga, 1972. Málaga, Instituto de Cultura, 1972) citada a ese propósito por Gómez del Manzano (*ob. cit.*, p. 58).

un niño en brazos, y hablaba con el guardabosques; y su voz era como cuando se descose la esquina de un saco lleno de grano, y escapa el trigo igual que un río de oro (*El saltamontes verde*, Barcelona, Lumen, 4.ª ed., 1978, pp. 39-40).

Otros encuentros con unos titiriteros y con los muñecos de un guiñol y el hombre que los maneja, marcan esa superación simbólica de las carencias de Yungo, para configurar su propia personalidad en un conflicto que se resuelve con un final de aún más cargado simbolismo. El saltamontes revela a Yungo que fue el mismo quien le robó su voz para "andar por el mundo y deslizar en los oídos de los desgraciados un poco de esperanza" (p. 64). Al no tener valor para matar a su amigo y recuperar así la voz arrebatada, Yungo vuela detrás del mapa del Hermoso País que creó en sus años de la granja, para reunirse con sus padres en ese lugar donde "no era necesaria voz alguna, ya que estaban dichas todas las palabras" (p. 67).

No menos numerosos ni brillantes son los elementos simbólicos que animan también el desarrollo de *El aprendiz*¹⁶, cuyos protagonistas son un viejo avaro, dueño de un bazar, "un hombre de corazón egoísta y duro" (p. 72) y un muchacho de desconocido origen, que aparece de pronto para ayudarlo en su trabajo, pidiendo sólo a cambio ir a barrer también las casas de sus vecinos para ganar así un pequeño jornal¹⁷. El muchacho tiene también un don extraordinario: al barrer encuentra monedas de oro que entrega a sus amos. Cuando todo el pueblo, enriquecido ahora con la ayuda del aprendiz, salda sus deudas con el viejo avaro, este conoce su odio y descubre además que el oro acumulado ya no le vale para nada, evidenciando así la autora la oposición temática entre materialismo y buenos sentimientos. A partir de ese arrepentimiento, y de llorar "tanto que de sus ojos se desprendieron las telarañas de egoísmo que los cegaban" (p. 93), el muchacho se presenta ante él como la

única buena acción de su vida, cuando compró a unos chicos un muñeco que iban a quemar. Además, las gentes del pueblo le perdonan y se disputan el tenerlo en casa llamándole Abuelo. De nuevo, el lirismo de la autora disloca la realidad en una escena final animada también por ese señalado gusto por el juego con los símbolos:

Pasó el otoño, el invierno, la primavera, el verano... Cierta día de otoño se dirigió al río y se sentó en la orilla. Estaba mirando el agua, que brillaba al sol. Todas las hojas, doradas y rojas, despedían tanto resplandor, que le deslumbraron. Entonces vio al aprendiz que le tendía la mano.

—¡Aquí estás tú, mi Buena Acción!— dijo alegremente. Y se dejó conducir por un resplandeciente camino, del que nunca descó regresar.

Después de haber aparecido en 1961 *Libro de juegos para los niños de los otros*, *Historias de la Artamila* y *Tres y un sueño*, obras fundamentales en su narrativa, Ana María Matute publica al año siguiente *Caballito Loco* y *Carnavalito*. Son dos relatos infantiles —agrupados de nuevo en un mismo volumen— en la línea del tratamiento simbólico de la realidad que había animado *El saltamontes verde*, y con un propósito semejante de trastocar los tópicos habituales hasta entonces en la literatura infantil. Aquel mismo año de 1962, el premio Lazarillo descubría una nueva autora, Ángela C. Ionescu, cuya obra premiada, *De un país lejano*, revelaba una actitud creadora orientada a propósitos muy similares a los apreciables entonces en Matute y que, por otra parte, respondían a una necesidad sentida en aquellos años por renovar los temas y los tratamientos de las creaciones dedicadas a la infancia.

En *Caballito Loco* (1962), Matute volvía a tratar la amistad como tema central de una historia basada en unas relaciones insólitas entre los personajes centrales del relato. De una parte, Caballito Loco, que rompe con los esquemas del protagonismo animal y de su personificación en las creaciones infantiles. De otra, Carbonerillo, un huérfano más en la particular galería de los personajes de Ana María Matute, de "ojos feroces", "manos pequeñas y duras" y cuyos "silbidos parecían pequeñas y rastreadas culebrillas que fueran tre-

16. La breve extensión de *El saltamontes verde*, para las condiciones formales de la colección "Grandes autores para niños", parece justificar el haber completado ese volumen con la inclusión de *El aprendiz*. Lo mismo puede decirse de la siguiente edición de *Caballito loco* y de *Carnavalito* en otro número de la misma colección.

17. Para M. Jones, en este relato son apreciables las influencias de Andersen y de *La reina de las nieves*, como obra preferida de Matute entre las del autor danés, si bien no especifica cuáles son esas influencias apreciadas (*ob. cit.*, p. 116).

pando hacia los oídos de Caballito Loco" (*Caballito Loco. Carnavalito*, Barcelona, Lumen, 1962, p. 23).

Al nacer el potrillo, su padre le desprecia por ver la locura "en sus temibles ojos negros", mientras la madre ama esa misma locura en los ojos de su hijo. Pero las burlas y el temor que despierta el resto de la manada en Caballito Loco, hacen de él un solitario que descubre pronto el placer de sentirse cerca de los hombres. A partir de su encuentro con Carbonerillo, nace entre ambos personajes una especial relación basada en la entrega sumisa de Caballito, a pesar del maltrato que recibe de aquel. Esa atracción por su amo y la esperanza de que algún día le comprenda y sea su amigo, le lleva incluso a desoír los recados de su madre para que abandone a Carbonerillo y vuelva a la libertad de la manada. Pero ese mal corazón del muchacho y su rencor le lleva a jurar venganza contra el cielo y la tierra, los hombres y "todo ser que alicente sobre este suelo". Así, Carbonerillo mata al jefe de los carboneros y se convierte en el terror de la comarca, como un feroz bandido:

(...) Y no había animal ni hombre que no se estremeciera al oír su nombre. Bandido Carbonerillo asoló aldeas y alquerías, granjas y poblados. Los caminantes evitaban pasar cerca de sus montañas, y todos contaban sus maldades y crueldad. El, en tanto, atesoraba riquezas, y con ellas compró a otros muchachos: muchachos desgraciados y malvados, muchachos viciosos y muchachos tontos. Y con ellos formó una banda de malhechores y fue aún más temido y odiado. Caballito Loco era su caballo, y sin él nada hubiera podido hacer (pp. 34-35).

Tan terrible transformación de Carbonerillo, donde la autora realza el poder negativo de las riquezas así adquiridas, tiene reflejo en una clara imagen. Cuando Caballito Loco conoce a Carbonerillo, se siente atraído por un lunar grande cerca del párpado derecho del muchacho, pues cree que "es hermano de la estrella de tarde". Pero una vez que se ha convertido en feroz bandido, ese lunar "era ahora una mancha crecida, que casi le borraba la frente y daba miedo de mirar" (p. 35). Esa misma maldad irrita tanto a los otros hombres que deciden acabar con sus crueldades, como si se tratase de cualquier lobo:

Era un día de invierno, con las cumbres nevadas. El cielo estaba gris, pero luciente, y entre los troncos oscuros de los árboles sintió el olor de la muerte. No tenía escape y, viéndose perdido, tuvo su primer miedo. Estaba rodeado de hombres de nieve y de gritos, y veía entre la niebla el resplandor de las antorchas. Entonces vinieron a su memoria su infancia y su pena, y lloró, tapándose la cara con las manos.

En ese momento de arrepentimiento de su amo, Caballito Loco le descabalga y huye solo para atraer los disparos hacia él. Salva con su muerte a Carbonerillo y la escena final vuelve a insistir en ese tratamiento cargado de rasgos líricos y simbólicos que caracterizan los finales de estos cuentos infantiles de Ana María Matute:

Creía que no podría andar y, sin embargo, se sentía ligero como una nube. Entonces vio llegar al Pastor, que era tan hermoso como no viera otro. Y le oyó:

—Toma esta florecilla. Caballito Loco. Es una palabra que oí de labios de Carbonerillo cuando huía.

Caballito Loco la tomó entre sus dientes, y comprendió aquella palabra, que decía: "Amigo". Y es que Carbonerillo iba huyendo allá abajo, como un oscuro gusanillo sobre la tierra. Y decía:

—Acaso tuve un amigo, ¡pobre de mí! Era mi amigo y yo no lo sabía.

Entonces dijo el Pastor:

—Ven conmigo, Caballito Loco.

Y le llevó con él a la cumbre de enfrente, donde la hierba nunca se marchita.

También *Carnavalito* (1962) es claro ejemplo del intenso simbolismo hacia el que orienta Matute la presentación de los personajes y los ambientes, así como el propio tratamiento temático, en esta corriente dentro de sus creaciones literarias dedicadas a la infancia y a la juventud. Por otra parte, en este breve cuento vuelven a aparecer temas y elementos utilizados ya en relatos anteriores. Su arranque trae al recuerdo los inicios de *El saltamontes verde* y de *El aprendiz*. Su protagonista, Bongo, es un huérfano que, abandonado además por unos titiriteros, es recogido por un herrero que, además de darle su cariño, le cuenta maravillosas historias de piratas y de via-

jes. Surge ahí también el choque entre el mundo de Bongo y del herrero, con esa realidad inventada que les anima la existencia, y el resto de los muchachos del pueblo, que se ríen y les acusan de “mentiroso el uno, tonto el otro”, mientras los adultos muestran su desconfianza y su enemistad hacia ellos por no conocer el origen del chiquillo ni del herrero.

Tras esa situación inicial —la primera parte en la estructura del relato—, la acción da un salto en el tiempo e introduce, mediante el recurso de brillantes imágenes, un tema nuevo hasta ese momento en las creaciones infantiles de Matute: la guerra, sus desastres y sus consecuencias.

Cierta día de noviembre, una gran niebla llegó al pueblo, borrando todas las cosas. Las gentes salían con faroles a las puertas de sus casas, y unas a otras se gritaban sus nombres y recados. Los caballos blancos y negros relinchaban en la colina, asustados, y las vacas mugían. También las gallinas estaban sorprendidas, y los orgullosos gallos trepaban a las empalizadas y sufrían porque nadie podía contemplar sus colas de mil colores ni el brillo de sus ojos de oro.

De pronto, oyeron un gran estallido. Luego, otro y otro. Vinieron corriendo unos soldados, que atravesaron el pueblo e iban diciendo:

—¡Huid, huid, porque la guerra ha llegado! (*Caballito Loco. Carnavalito*, p. 53-54).

La guerra destroza la herrería y Bongo pierde a su amigo y protector. Pero, en ese momento, aparece un nuevo personaje, un Arlequín, de nombre Carnavalito, que participa asimismo de rasgos de otros personajes anteriores. Al igual que Yungo toca una guitarra para hacer feliz al mundo, Carnavalito toca una armónica que le hace olvidar a Bongo, el miedo, la soledad, la tristeza y el hambre; después, su canción es “como el despertar del sol en el campo, pues hacía salir, de entre las ruinas, pájaros, mariposas verdes y cigarras” (p. 63). Tras ese segundo momento, la última parte del relato se adentra por claros terrenos simbólicos al plantear una solución ideal para los problemas de la guerra y de sus consecuencias. Carnavalito y Bongo emprenden un viaje al país de la paz y se unen a ellos otros niños, adultos y animales perdidos entre casas en ruinas y campos devastados; a la vez, van recogiendo hojas de oro, granos de simiente y todas las cosas buenas que encuentran por el

camino. En tal viaje hacia el país de la paz se enfrentan al odio y a la incompreensión de otras gentes que vuelven a llamar embustero a Carnavalito, como antes al herrero, y tontos a los demás que le creen. Por fin, entran en ese país después de salvar una gran zanja ayudándose unos a otros. Pero Carnavalito desaparece y su armónica toca una canción que les explica su origen, y la verdadera historia del herrero y de Bongo: Carnavalito sólo es un puñado de las mentiras de aquel hombre, enviadas a la tierra para solucionar los problemas de la guerra. Y, como en los relatos anteriores, el lirismo de Matute anima una brillante escena final dentro del cargado simbolismo de este relato:

La lluvia lo había dejado todo muy brillante, y el sol se apoderó de todo. Bongo arrastró el arado hacia la tierra, seguido de Nabucodonosor. Levantó la cabeza y vio en el cielo una ancha cinta de colores, en forma de puente. Y entonces descubrió a Carnavalito, que corría por aquel puente, hacia arriba, cargado con su saco de hermosas mentiras: una roja, otra azul, otra amarilla, otra verde, otra amarillada y otra blanca. Y comprendió que el bien había pesado más en la balanza de su amigo el Herrero.

En los años transcurridos entre la publicación de *Carnavalito* y la aparición de *El polizón del “Ulises”* (1965), Ana María Matute parece ganar una cierta tranquilidad en su situación familiar¹⁸. Las traducciones de sus obras son frecuentes. Viaja a diversos países europeos: Grecia, Francia, Bélgica, Alemania, Suiza. Es lectora en universidades americanas. Conoce los países escandinavos, el norte y el centro de Europa y, en 1965, es contratada como profesora visitante en la Universidad de Indiana (EE.UU.). Ese mismo año gana el Premio Lazarillo por *El polizón del Ulises*.

Creado en 1958 por el Instituto Nacional del Libro Español (I.N.L.E.), el *Lazarillo* había alcanzado con sus convocatorias anteriores un merecido prestigio en el ámbito de la literatura infantil escrita en español, gracias sin duda a las obras premiadas hasta en-

18. El matrimonio de Ana María Matute con Ramón Eugenio de Goicoechea, celebrado el 17 de noviembre de 1952, fracasa al poco tiempo de haber nacido su hijo. En 1960 se inician los trámites para la separación que concluyen en 1965, quedando a cargo de Ana María la custodia y educación de Juan Pablo.

tonces, pues venía así refrendando la importante evolución registrada por estas creaciones desde el inicio de los sesenta. Citar hoy aquellos autores y sus obras premiadas es confirmar la importante promoción realizada a partir de su primera convocatoria¹⁹: 1959, Miguel Buñuel y *El niño, la golondrina y el gato*; 1960, Montserrat del Amo, por *Rastro de Dios*; 1961, Joaquín Aguirre Bellver y *El juglar del Cid*; 1962, Concha Fernández-Luna y su *Fiesta en Marilandia*; 1963, Ángela C. Ionescu, por *De un país lejano*, y 1964, para Carmen Kurtz, como autora de *Color de fuego*.

Fiel a la trayectoria mantenida en sus anteriores cuentos infantiles, Ana María Matute vuelve en *El polizón del "Ulises"* a sus temas y características habituales. Desde el propósito de recrear y renovar elementos o situaciones propias de obras clásicas o populares, hasta el tratamiento de la transición a la adolescencia, tema combinado aquí con la huida de la realidad a través del sueño o de la búsqueda de otros lugares y, sobre todo, el valor de la amistad. Para esa intencionada recreación de obras clásicas o populares, Ana María Matute se inspira en el esquema básico de *Marcelino Pan y Vino* (1952), de José María Sánchez Silva²⁰. Por entonces, y gracias entre otras cosas a la magnífica película de Ladislao Vajda (1955) y a sus numerosas traducciones a otras lenguas, el relato de Sánchez Silva se había convertido en una obra de evidente popularidad, además de haber contribuido a marcar con su aparición una importante inflexión en la literatura infantil española, coincidiendo con el fin de la difícil postguerra y el inicio de una búsqueda de caminos más dignos para estas creaciones.

Al igual que el pequeño Marcelino es abandonado recién nacido a la puerta de un convento, el protagonista de *El polizón...*, Jujú, es encontrado en la puerta de "la casa de tres señoritas", de apreciable carácter simbólico cada una de ellas. La acción se inicia así con

19. La primera convocatoria fue ganada por Alfonso Iniesta Corredor, Inspector de Enseñanza Primaria, con *Dicen las florecillas...*, una peculiar recreación literaria de las creaciones de San Francisco de Asís, con declarados propósitos instructivos, línea que quedaría rota —con muy acertados criterios— desde la convocatoria siguiente (Vid. García Padrino, J., *ob. cit.*, pp. 515).

20. El paralelismo entre Marcelino y Jujú ya ha sido apuntado por Gómez del Manzano (En Fährmann, W. y Gómez del Manzano, M., *El niño y sus libros*, Madrid, S.M., 1979, p. 108, y en *El Protagonista-Viño...*, *ob. cit.*, p. 69).

una indeterminación temporal ("Ocurrió hace tiempo, pero la verdad es que lo mismo pudo ocurrir hace cien años, que dentro de otros cien, que ayer, o que hoy"), muy semejante a la utilizada por Sánchez Silva para situar su relato y mantener así el carácter oral de la leyenda en la que basa la historia de Marcelino²¹. Añadamos además las semejanzas entre la educación recibida por esos dos personajes en sus respectivos ambientes, y, sobre todo, el hecho de que ambos entablan una entrañable amistad en un oculto desván —el "Ulises" para Jujú— que orientará la solución final de cada una de las historias.

La creación de un mundo imaginario por Jujú, para sus juegos en el desván, choca pronto con el descubrimiento de otra realidad, más dura y terrible, pero sobre todo más real y en la que autora deja entrever alguna relación con las consecuencias de la guerra²². Todo ello despierta en el niño el deseo de conocer todas esas cosas propias de un mundo tan distinto al suyo, motivo fundamental que centra su transición a la adolescencia:

La tarde fue agitada para Jujú. El recuerdo de los relatos de guerra leídos y escuchados, le despertaron de nuevo el miedo y el deseo de siempre. Estuvo asomado al ventanuco, mirando hacia la lejanía, hacia el Campo de los Penados. Muchas veces había visto a los presos, en filas, con sus cabezas rapadas, acudiendo a misa, o al trabajo, en la lejana cantera, con las escudillas y cucharas de aluminio colgadas del cinturón, que tintineaban al andar. Sentía una invencible curiosidad y temor, de un raro atractivo que no sabía explicarse. Tenía

21. "Hace casi cien años, tres franciscanos pidieron permiso al señor alcalde de un pequeño pueblecito...". Así comienza *Marcelino Pan y Vino*. Sobre esta obra, véase el "Apéndice" de Emilio Pascual a su edición definitiva: Sánchez Silva, J. M., *Marcelino, Pan y Vino*. Edición, apéndice y notas de Emilio Pascual. Madrid, Anaya, 2.ª ed., 1987, pp. 203-222).

22. Si pensamos en la posible redacción de este relato durante 1964, año en que se conmemoraba en España con rotundo espíritu triunfalista los llamados "XXV Años de Paz", llama la atención esa referencia a las consecuencias de la guerra y la posible relación con ella de los penados que aparecen así en el relato. Cuando Jujú pregunta al Señor Fugitivo por las razones de su prisión, este contesta: "Todo depende del lado desde donde se mire. Las culpas de este lado no son culpas de este otro. Ni las de este otro son culpas de aquel lado." (p. 85) No obstante, en la carta que Jujú recibe al final de la historia, el fugitivo confiesa sus mentiras y reconoce ser un ladrón: "un pobre ladrón" (p. 119).

entonces la sensación de que el mundo era algo muy grande, muy lejano, atroz y desconocido. Muy distinto a su pequeño mundo de la casa de las tres señoritas y del "Ulises". Al atardecer una columna de humo ascendía del barracón y, en la noche, los guardianes encendían hogueras que llenaban de resplandores rojizos la ladera de las montañas.

—¡Cuántas cosas existen, que yo no conozco!— se decía Jujú pensativo y temeroso (*El polizón*,..., Barcelona, Lumen, pp. 42-43).

La captura de un lobo y su celebración por el pueblo impresionan a Jujú y despiertan en él un sentimiento de piedad hacia el animal. La fiesta coincide con la noticia de la huida de uno de los presos del Destacamento, al que se le persigue como una alimaña. Después de descubrir al huído en un cobertizo de la casa, Jujú toma su primera gran decisión, pues no quiere que el fugitivo sea descubierto. Le oculta en su escondite secreto del "Ulises", cura sus heridas y quiere huir con él a otros países lejanos. El mismo día que cumple once años, prepara la escapada con su polizón —el fugitivo—, pero descubre con amargura que se ha ido sin él. Al tratar de seguir sus pasos, Jujú cae al río y los aullidos del Contramaestre, el perro de Jujú, hacen volver al huído y salvarle la vida, a cambio de perder otra vez la libertad. Al recuperarse de ese accidente, Jujú recibe una carta del fugitivo donde le explica las razones de su comportamiento y le confiesa las mentiras contadas durante su estancia en el desván. Esa recuperación de la enfermedad marca la entrada de Jujú en la edad adulta, asumiendo las tareas propias del estudio y del trabajo de la casa, en un final donde toma todo su sentido la cita de la frase de *Peter Pan*:

Y un día, tía Etel le consultó algo sobre los romanos, y él le dio una explicación.

Y otro día en que tía Leo se torció un tobillo, él la cogió en brazos y la subió a su habitación.

Y otro día, tía Manu hubo de pedirle que recorriera él solo la finca, pues el reuma la tenía baldada.

Y se olvidó del "Ulises". Y de Polizón. Y de Marco Polo. Y de... pero ¿a qué seguir? Ninguna de estas cosas tiene nada de extraordinario. Pues ya advertí en un principio que, al fin y al cabo, ésta era sólo la historia de un muchacho que, un buen día, creció (pp. 120-121).

Ese final parecía cerrar también la dedicación de Ana María Matute a la literatura infantil. En 1969 traduce para Lumen dos breves relatos de Leo Lionni, *Frederick* y *Nadarín*, cuyas magníficas ilustraciones juegan un papel fundamental a la hora de acercar los temas planteados a los lectores más pequeños: el valor de las ilusiones y de las creaciones de los poetas, en *Frederick*, y la necesidad de la unión entre los pequeños o los iguales para vencer el miedo a los poderosos, en *Nadarín*. El tono del lenguaje utilizado por Ana María Matute, con su habitual gusto por los símbolos y el colorido de sus términos, en la misma línea de sus creaciones originales, acierta, sin duda, a resaltar los valores imaginativos de cada una de esas historias²³.

Dos años después, un prólogo a una selección de cuentos de Andersen, permite a Ana María Matute volver, en cierto modo, a los terrenos propios de las creaciones asequibles a la infancia y la juventud. El tratamiento literario de esas páginas, bajo el título de "Aquel hombre que tantos cuentos sabe", frase tomada del cuento *Pulgarcilla*, es bien original, pues combina las esenciales notas biográficas con extensas glosas en las que expone sus propias interpretaciones de la peripecia vital y creadora de Andersen, viendo en él, sobre todo, un auténtico personaje literario: Hans Ala de Cisne. Junto a ese carácter del autor de *Madre Saúco*, otros rasgos presentes en sus obras justifican la identificación personal de Ana María Matute, apreciable en dicho prólogo. Destaca, en primer lugar, la atracción de aquel niño por el teatro, por un "pequeño teatro" de madera, con el que "navega hacia su propia historia". Pero sobre todo, para ella, en Andersen existió siempre un niño:

Hasta el último de sus días, fue un niño. (...) Asexuado, intemporal, inocente y sabio, quisquilloso y vengativo, fue, como todos los niños del mundo, profunda, inmaculadamente egoísta. (...) Como no

23. Años más tarde, en 1979, Ana María Matute traduce para la editorial barcelonesa de Parramón una serie de relatos, de diversos autores, dentro de una colección donde las ilustraciones de esos volúmenes tenían un cuidado tratamiento: *Historia del pequeño Esteban Girard*, de Mark Twain; *Por qué la mar es salada*, de Paul Sébillot; *A pillo, pillo y medio*, de J. y G. Grimm.; *El zorro que perdió la cola*, de Esopo; *La gallina ha encontrado un cornetín*, por Daniel Boulanger, y *La vendedora de cerillas*, de H.C. Andersen.

conocía el mundo, lo inventó. (...) Que se tenga noticia —...— sólo él y Peter Pan no crecieron jamás. (En Andersen, H. C., *La sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1973, p. 16.)

Tan constante preocupación por la pérdida de la infancia volvería a ser abordada por Ana María Matute en la última obra publicada, hasta ahora, con una clara intención infantil: *Sólo un pie descalzo* (1983). Esta nueva obra aparece en un momento de la literatura infantil española de notable renovación, de un fuerte impulso a las ediciones pensadas para el niño, con nuevas colecciones y nuevas editoriales dedicadas a esa labor, para la que se buscaba también la incorporación o recuperación de grandes autores, de prestigio bien reconocido en la literatura general²⁴.

En *Sólo un pie descalzo*, Ana María Matute funde las dos corrientes que caracterizaron sus creaciones anteriores. De un lado, el tratamiento de una realidad cotidiana, con reminiscencias en las aventuras de su protagonista, Gabriela, con las vividas por Paulina y por Jujú. De otro, una presencia más intensa de los símbolos que marcan ese aprendizaje afectivo, tema central de la obra, con respecto a *Paulina* o a *El polizón...*, y con una personificación de objetos que emparenta *Sólo un pie descalzo* con *El país de la pizarra*, además de recrear ahora muchas de sus personales experiencias escolares, que también habían animado aquel su primer cuento infantil. Esa fusión de elementos presentes en sus obras anteriores es tal, que permite interpretarla como un cierre voluntario de esa preocupación creadora por la infancia, a base de reunir aquí todas y cada una de sus preocupaciones temáticas, junto a otros elementos que inducen, del mismo modo, a pensar en una intensa proyección de sus experiencias y recuerdos infantiles desde una visión nostálgica por su pérdida irrecuperable.

24. En 1981, aparecían *El castillo de las tres murallas*, de Carmen Martín Gaité, también en la colección de "Grandes autores" de Lumen, y *El reino de los niños*, de Jesús Fernández Santos, publicado por Debate. Al año siguiente, *Tres pájaros de cuenta*, de Miguel Delibes, en la colección "Las campanas", de Miñón y *El huésped de las nieves*, de Rafael Sánchez Ferlosio, dentro de la colección Alfaguara Infantil-Juvenil. Son algunos de los ejemplos entre las obras que respondían a esa intención de conseguir una mayor proyección social para las creaciones literarias dedicadas al niño (Vid. García Padrino, *ob. cit.*, pp. 561-562).

Hay, desde tal punto de vista, muchos rasgos en el personaje de Gabriela que parecen reflejos de Ana María niña. Su situación familiar, las relaciones con otros adultos —en especial, Tomasa, la cocinera, y las otras criadas—, más cercanas a la protagonista que sus propios padres. Las diferencias entre los hermanos. Su escape de la realidad a través de los libros, primero con los leídos, después con los creados o inventados por la propia niña. Los problemas escolares y la incompreensión de la niña, ese sentirse apartado del resto de los escolares y no atendida por las sucesivas profesoras. Las dificultades en el aprendizaje de las matemáticas, frente al disfrute libre con la lectura. Las vacaciones estivales como un rito familiar, donde la niña no ha alcanzado aún el respeto a su propia individualidad. Y, en todo momento, ese pie descalzo que adquiere todo su valor simbólico desde la asunción por la niña de ese carácter diferenciador frente a los demás:

(...) Se dio cuenta que esta vida secreta empezaba especialmente cuando la regañaban por haber perdido un zapato. Empezó a decirse que acaso le era posible entrar en aquel mundo suyo, secreto, precisamente por lo que parecía irritar más a los demás. Cuando se sentía triste, empezó a tomar la costumbre de quitarse un zapato y esconderlo. Creía que esto la ayudaría a crear y ver sus propios cuentos, a vivir una vida y en un mundo donde podía, finalmente, sentirse feliz. Así fue como llegó un día en que las cabalgatas y cortejos, los paisajes y criaturas más o menos conocidas, fueron transformándose, y se convirtieron en personajes y lugares que la misma Gabriela inventaba y conducía a su antojo (*Sólo un pie descalzo*, Barcelona, Lumen, 1983, p. 28).

A diferencia del tratamiento literario de *Paulina* y de *El polizón del "Ulises"*, y a pesar de tantos elementos comunes de Gabriela con sus protagonistas, en *Sólo un pie descalzo* la autora anima los momentos claves en el desarrollo de la acción con la introducción de elementos fantásticos, a partir de la ruptura por la protagonista de la realidad conocida, como medio de evasión o escape a sus problemas afectivos. Aparece así un viejo muñeco de madera, Homolumbú, de claro parentesco con Carnavalito, y que será el guía de Gabriela para sus viajes por el País del Pie Descalzo y sus distintas regiones:

la Región de las Alacenas, la Región de los Ausentes, la Región del Olvido y Otro Tiempo, el bosque... En estos lugares, la niña conoce personajes no menos simbólicos, como la Olla Grande sin Tapadera, la Vieja Tetera Desportillada, el Azucarero de los Dibujos Azules, la Pequeña Sartén Negra, los números de su primer día de colegio, los lápices-enanitos, el Viejo Roble, el Espejo Roto... Personajes y ambientes que traen el recuerdo de los aires característicos de algunos cuentos de Andersen.

Las distintas escenas que recrean esa conquista personal de la protagonista, resultan así bien animadas, gracias sobre todo a los mejores y más característicos rasgos del estilo que caracteriza la personalísima obra de Ana María Matute. Los principales momentos de la acción se suceden en una perfecta armonía y en una equilibrada estructura, que aboca a un final liberador, desencadenado por la aparición de otro niño, Gabriel, con el que la protagonista inicia esa relación de amistad que está presente en todas las obras infantiles de Matute como un valor fundamental. Es un desenlace justo y esperado, donde también la Mamá descubre que Gabriela ha crecido mucho y es bonita. Y, así, tal final viene a ser una intencionada despedida de la autora a las creaciones dedicadas a la infancia y a la juventud:

Pasó el tiempo y tiempo sobre el tiempo. Los años borran los años, se pierden los días, los minutos huyen de los minutos. Los Niños de la Casa habían desaparecido. Cada uno tomó su camino, y nunca regresó. Como todos los niños del mundo.

Alguna vez, a lo largo de su vida, Gabriela perdió un solo zapato. Entonces acudían a su memoria ráfagas, retazos de un país y de unas criaturas que ella conoció, y a las que creyó pertenecer. Porque todo lo que se vive permanece de alguna manera en quienes lo vivieron y donde se vivió. En esos momentos, Gabriela sentía una rara añoranza, aunque sin saber de qué. Y enseguida lo olvidaba.

Porque el corazón humano es un desconocido, del que sólo se sabe que siempre anduvo —y acaso siempre andará— con sólo un pie descalzo (p. 118).

Tras ese final, se hace más fuerte la impresión de haber cerrado con él la autora su dedicación a las creaciones infantiles. Por ello, y valorando su indiscutible aportación a la literatura dedicada a la in-

fancia y a la juventud, sólo cabe desear que Ana María Matute vuelva otra vez al País del Pie Descalzo, que vuelva otra vez a perderse por donde no se marchitan las ilusiones infantiles. Que nos ofrezca nuevas historias de esos niños que no quieren crecer, para todos aquellos que necesitan tales creaciones para su desarrollo afectivo y estético y para que otros sigan descubriendo su voz literaria en el Difícil País de la Literatura Infantil en la España Actual.