

VOCES SILENCIADAS Y DESEO DE ESCRITURA. LA BÚSQUEDA DE  
IDENTIDAD EN LAS POÉTICAS DE ANA MARÍA MATUTE Y DE ANDERSEN:  
PEQUEÑOS POEMAS EN PROSA EN *LOS NIÑOS TONTOS*

Elvira LUENGO  
Universidad de Zaragoza

Tras la contextualización del discurso autobiográfico en la escritura femenina como estrategia literaria en la novela contemporánea (Ballesteros, 1994; Navas, 2009), en estas páginas, nos detendremos en mostrar algunos aspectos de la obra de la Académica Ana María Matute (Barcelona, 1925) presentada junto a la de su admirado Hans Cristhian Andersen (Odense, Dinamarca, 1805 – Copenhague, 1875), “Hans Ala de Cisne”, como ella lo llama reconociendo la gran influencia anderseniana. La confluencia de ambos escritores nos lleva a tratar la doble autoficción hipertextual en sus obras como rasgo esencial que, a su vez, cumple una función primordial en el camino de la construcción de la identidad forjándose desde la infancia, tanto en el discurso literario de la escritora española como en el del escritor danés. Se presentan, parcialmente sus figuraciones de infancia vividas en la soledad y en la ausencia del afecto maternal que les fue negado. La oscuridad de su experiencia vital se transforma en luz, en literatura, así lo explica en diferentes entrevistas Ana María Matute (“Dolorido vivir”, 1944; “Cómo empecé a escribir”, 1982, 2000) y reflexiona sobre ello Alicia Redondo Goicochea (2000). Confesiones que Andersen comparte en “El cuento de mi vida sin literatura. Autobiografía parcial” (Andersen, 2003).

La experimentación literaria preside la preocupación estética de Matute con tendencia a una escritura autoficcional. Esta identidad literaria constituye los trazos que perviven en la obra de Ana María Matute *Los niños tontos*<sup>1</sup> aglutinando las huellas del resentimiento y de la rebelión contra la incomprensión y la crueldad hacia los niños. La propuesta de este estudio finaliza mostrando la obra de Matute, *Los niños tontos*, no como un conjunto de cuentos sino como un volumen de pequeños poemas en prosa con lo que supone de ruptura y transgresión de las formas literarias. En esta obra, la muerte acompaña a la infancia, es lo que ocurre en toda la obra de Andersen en la que la muerte está siempre presente. La voz silenciada de la infancia reclama un lugar. Se estudia esta colección de veintiún cuentos, no como tales, y así han sido publicados, sino adscribiéndolos a otro género literario. De acuerdo con la teoría de los géneros (Bernard, 1978) los definimos como poemas en prosa y analizamos tres de los que componen el libro *Los niños tontos*: “La niña fea”, “La niña que no estaba en ninguna parte” y “El mar”.

Confluencias e influencias emergen en el estudio de estos dos grandes autores en los que se advierte llamativamente que el desamor en su infancia y las peculiaridades de una educación cargada de frustraciones se erigen en arma fundamental que descarga y proporciona la materia literaria de sus cuentos, sus novelas y sus poemas, historias de interés esencial y universal. De manera que entretijamos ambas vidas y obras como polifonía hipertextual reveladora de una escritura autoficcional que fue construyendo la identidad de estas vidas que crecieron por fuera, pero no por dentro, sin dejar de emular a Peter Pan.

#### Discurso femenino y autobiografía

La producción literaria de las mujeres no se ha visto incorporada a los numerosos intentos de periodización basados en la noción de “generación”. Se ha interpretado a menudo como un “apéndice” de la literatura masculina de la época (Quance, 1998: 203). Las monografías publicadas en los últimos años sobre las escritoras de las nóminas del 98 y el 27 no han adoptado ningún marbete generacional. Han optado por el término “mujeres modernas” para encuadrar la participación femenina en el modernismo y en los movimientos de vanguardia (Bordons, 1993 y 2005; Castillo Martín, 2001; Mangini, 2001 y Kirkpatrick, 2003). Esta situación ha favorecido la publicación de diversas antologías de poesía femenina<sup>2</sup>, de narrativa, de dramaturgas,

1.- La primera edición se publica en 1956, Madrid, Arión.

2.- Véase *La literatura española y la crítica feminista* de Isabel Navas Ocaña (2009). Ed. Fundamentos. Madrid. (pp. 157-162).

etc. Isabel Navas Ocaña (2009) estudia la narrativa femenina y el género autobiográfico como elemento definidor de la escritura femenina, que está presente ya en las primeras manifestaciones literarias femeninas en castellano –como se advierte en las *Memorias* de Leonor Fernández de Córdoba– y ha adquirido una gran relevancia en los últimos años. Se han publicado algunas autobiografías de escritoras exiliadas como *Delirio y Destino* de María Zambrano (1989), *El único camino* de Dolores Ibárruri reeditado en 1992 y muchas otras obras autobiográficas (Navas, 2009: 158).

Se ha aludido con frecuencia al discurso autobiográfico en los estudios sobre narrativa femenina, prueba de ello es *La novela femenina contemporánea* (1970-1985) y *Hacia una tipología de la narración en primera persona* de Biruté Ciplijauskaitė (1988); es preciso destacar igualmente otra obra en esta línea: *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española* de Isolina Ballesteros (1994). Biruté Ciplijauskaitė analiza detalladamente un corpus narrativo muy amplio que incluye un buen número de escritoras españolas como Chacel, Matute, Martín Gaité, Rodoreda, Laforet, etc. Biruté perfila las características de la narrativa femenina contemporánea, entre las que la escritura autobiográfica, con lo que ésta supone de autoanálisis y de concienciación, cuenta con un lugar destacado. Asociados a la ficción autobiográfica, Ciplijauskaitė evidencia la presencia de ciertos recursos como el uso frecuente en la escritoras de la primera persona frente a la preferencia de un narrador omnisciente en los escritores masculinos, el tiempo subjetivo o el tiempo de la memoria en las escritoras frente al fragor del tiempo histórico en los escritores; la preferencia por los interiores y en consecuencia por los procesos psicológicos de los personajes, el monólogo interior o la irrupción de la experiencia sexual femenina, como características de la narrativa escrita por mujeres según evidencian los estudios de la citada autora (Navas, 2009: 159). Asimismo, Isolina Ballesteros (1994) extiende el marbete de “escritura femenina” a algunos novelistas como Juan José Millás o Jesús Fernández Santos por el hecho de dotar a sus personajes femeninos de un discurso propio gracias a la modalidad autobiográfica. La tesis principal de esta autora, como afirma Isabel Navas (2009: 159), es que “en la narrativa española actual, el discurso femenino no es exclusivo de novelas escritas por mujeres” (Ballesteros, 1994: 5).

Según Ballesteros, “estas novelas, gracias a la estrategia narrativa autobiográfica, son el artificio narrativo que privilegia la creación de una identidad femenina. En ellas, la mujer se convierte en sujeto del discurso, rompiendo con la tradición discursiva masculina que la relega generalmente al papel de objeto de la representación” (Navas, 2009: 159).

En Carmen Martín Gaité es destacable la frecuencia con que echa mano de la modalidad autobiográfica en sus novelas, como ocurre, por ejemplo, en *Caperucita en Manhattan*. El análisis de esta conexión en las obras femeninas de escritoras ha sido muy prolífico<sup>3</sup>. Se observa:

En las novelas de Ana María Matute, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Mercé Rodoreda, Ana María Moix, y otras, la fuerte presencia de mujeres, por lo general adolescentes, que chocan con el mundo de los adultos, y en consecuencia con el espacio doméstico que se les ha asignado, que no suelen buscar soluciones a sus problemas por la vía del matrimonio y que a menudo tienen una relación conflictiva con mujeres más maduras por no amoldarse a los modelos sociales de la generación anterior. Los problemas (incomprensión, aislamiento, falta de comunicación, represión de la sexualidad, etc.) que padecen estos personajes en el núcleo familiar, en la institución docente y en la comunidad social en la que se desenvuelven, ámbitos dominados por valores tradicionales que relegan a la mujer a lo doméstico, han sido algunos de los aspectos examinados (Navas, 2009: 160).

Isabel Navas cuando analiza el “Feminismo de la diferencia” y la narrativa de posguerra afirma cómo las teorías literarias más diversas, desde el formalismo ruso al círculo de Bajtín, el estructuralismo, el psicoanálisis lacaniano o la deconstrucción han tenido un peso considerable en otros dos trabajos dedicados a la novelística femenina contemporánea: *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative* de Elizabeth Ordóñez (1991) y *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea* de Geraldine Nichols (1992). Ordóñez y Nichols coinciden en utilizar estas teorías para evidenciar la “diferencia” de los discursos narrativos analizados (Navas, 2009: 160). Así, Ordóñez lee, entre otras, *La trampa* de Ana María Matute a partir de las teorías de Lacan sobre el orden simbólico. Las vidas femeninas frustradas y las voces silenciadas que presentan estas novelas lo son por la presión que ejerce sobre ellas la ley patriarcal (*Ibid.*: 161). En cambio, *Retahilas* y *El cuarto de atrás* de Martín Gaité ensayan un modo de evasión del orden simbólico, que participa del concepto de “diferencia” derrideana al utilizar un discurso inconexo colocado metafóricamente en un “cuarto de atrás” (*Ibid.*: 161).

En los estudios de Ordóñez (1991) está muy presente el feminismo francés de la diferencia y las teorías de Kristeva, Irigaray y Cixous sobre la madre<sup>4</sup>. Geraldine Nichols (1992) utiliza, además, de las teorías feministas, conceptos propios del

3.- Véase Isabel Navas (2009: 160).

4.- La figura de la madre resulta recurrente en la narrativa femenina y en la obra de Ana María Matute constituye la raíz más profunda de su obra.

formalismo ruso y de la narratología estructuralista francesa, y también, en otros casos, las teorías de Bajtín y la deconstrucción como ocurre con esta última que la aplica en el estudio de Ana María Matute para mostrar la reivindicación de la literatura infantil en su obra.

### Figuraciones de infancia en la obra de Ana María Matute

Ana María Matute obtiene el premio Nadal en 1959 con su novela *Primera memoria*, libro que forma parte de la trilogía “Los mercaderes” compuesta, además, por otras dos obras: *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969). En *Primera memoria*, Matute contempla la guerra civil española como telón de fondo. En este escenario, serán Matia y Borja los protagonistas adolescentes, que comparten las peripecias narrativas un verano en la isla de Mallorca en casa de su abuela. La autora va penetrando en paisajes fronterizos, se narra el abandono de la infancia y la travesía hacia una adolescencia en la que los protagonistas descubren los secretos de los adultos y las injusticias de una guerra cainita. Tanto en *Los soldados lloran de noche* como en *Primera memoria*,

Los narradores ofrecen visiones fragmentarias, confusas, poco informadas, de unos acontecimientos que les superan por todas partes. Manuel y Marta, como antes Matia y después Mario —las cuatro voces principales de la trilogía— relatan los hechos desde sus perspectivas infantiles, y son, en realidad, la voz de Ana María Matute, la autora que vivió de niña una guerra que no entendía. El parecido fonético (Matia-Manuel-Marta-Mario-Ana María Matute), es evidente, y la perspectiva desde la que narran todos los personajes lo es también. El punto de vista de todos ellos es siempre intencionadamente fragmentario (Redondo Goicoechea, 2000: 44).

En *Primera memoria*, la voz narrativa se focaliza en la protagonista Matia; se muestra como trasunto de la autora poniendo de relieve la difícil relación con la madre. (Matia no tiene padres, el padre había muerto en la guerra y la madre desapareció un día). Del mismo modo, Ana María Matute nos cuenta cómo ella tampoco tuvo el afecto de su madre. Esa ausencia produce una imborrable marca en su infancia que le acompañó durante toda su vida y la proyecta en sus personajes. Ella misma lo cuenta en una entrevista en 1993<sup>5</sup>:

Yo he tenido una infancia desgraciadísima. De niña tenía terror a mi madre. Cuando oía sus tacones por el pasillo y su voz diciendo: “¡Ana María!” me echaba a temblar. El temor iba acompañado de tal angustia que me originó tartamudez; esto me convirtió en

5.- Madrid y El Escorial, agosto 1993. Entrevista de Alicia Redondo Goicoechea, *Ana María Matute, Compás de letras* 4 (junio 1994), pp. 15-23.

el hazmerreír de las niñas y de las horrendas monjas de mi colegio. Todas se reían de mí! y tenía cinco años” (Alicia Redondo, 2000: 60).

En *Cuaderno para cuentas*, relato de Ana María Matute, se trata directamente el tema del desamor materno, este relato aparece publicado en *Madres e hijas*, (2006) edición de Laura Freixas, en la que recoge textos de Carmen Martín Gaité, Rosa Chacel, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Josefina R. Aldecoa, Esther Tusquets, Cristina Peri Rossi, Ana María Moix, Soledad Puértolas, Clara Sánchez, Paloma Díaz-Mas, Mercedes Soriano, Almudena Grandes y Luisa Castro. Respecto a este tema, Alicia Redondo afirma:

Este relato es un dignísimo colofón de las formas depuradas de la escritora y, a la vez, enormemente esclarecedor de uno de los motivos más importantes y, sin embargo, más escondido de toda su obra. Me estoy refiriendo al tema del desamor materno, al motivo de la hija no querida por su madre, y los desórdenes de todo tipo que este desamor origina en ella. Ese es el centro de este significativo relato que nos conduce hacia la raíz quizá más profunda de la obra de Matute (Redondo Goicoechea, 2000: 46).

La obra de Ana María Matute ha sido ampliamente galardonada, son numerosos los premios recibidos por la autora catalana. En *Primera memoria* aparecen alusiones a *Pequeño teatro*. Con esta novela, *Pequeño teatro*, redactada a los diecisiete años, en 1943, obtiene el premio Planeta en 1954. En ella confluyen ecos autoficcionales de la autora y, a su vez, tiende una red intertextual con la obra y vida de Andersen. Más adelante volveré sobre la influencia y los puntos de encuentro entre ambos escritores y la relevancia significativa que *Pequeño teatro* posee en los dos escritores. En 1945 escribe *Los Abel* (dos años más tarde de la redacción de *Pequeño teatro*). Con *Los Abel* queda semifinalista del Nadal y de nuevo con *Luciérnagas* en el 49. En 1952, se le concede el premio Café Gijón por su novela corta *Fiesta al Noroeste*. Cuatro años más tarde, en 1956, muere su padre y publica las colecciones de cuentos *Los niños tontos* y *El tiempo*, así como *El país de la pizarra*, su primera obra infantil. *Los hijos muertos* son publicados en 1958, su madre muere en 1962. Ana María Matute sigue viajando y publica otras cuatro novelas. Entre 1971-1975 salen en editorial Destino sus obras completas a la vez que cae en una profunda depresión que le impide volver a escribir durante veinte años. Reaparece al mundo editorial en 1990 con *La Virgen de Antioquía* y en 1993 publica con gran éxito *Luciérnagas*, obra que fue censurada y no pudo publicar íntegra hasta este año. Llegamos a 1996 con la publicación de *Olvidado rey Gudú*, obra a contracorriente, de 870 páginas. Considerada por algunos críticos su mejor obra, premiada y definida por Ana María Matute como el libro de su vida, su

testamento literario. Al año siguiente (1997) es nombrada Académica de la Lengua. Todavía en 1999 publica *Aranmanot*, a los 73 años.

### Andersen y Matute: confluencias e influencias

En *Primera memoria*, como señalábamos antes, se alude al teatro improvisado que le regaló su padre, y se muestra ya la inseparable influencia anderseniana:

Mi madre era una desconocida, sólo una desconocida. Y yo, después de su muerte, tan lejos, en la casa del campo que decía la abuela que se caía a pedazos, viviendo con el aya de mi padre. Llegaban paquetes con juguetes: el Teatro de los Niños y aquel payaso de trapo tan alto como yo; y aquel cuento: “¿Por qué no tenemos las sirenas un alma inmortal?” No la tuvo, no la tuvo, y se convirtió en espuma. “Y cada vez que con sus pies desnudos pisaba la tierra sentía como si se le clavasen cuchillas afiladas y agujas [...]”.

La Joven sirena quería que la amasen, pero nunca la amó nadie. ¡Pobre sirena! ¿Para eso se tuvo que parecer a los humanos? Pero no era una mujer (Matute, 2007: 72)<sup>6</sup>.

Ana María Matute recuerda a Andersen y a su famoso cuento *La Sirenita* que soñaba con el amor de un príncipe. Los cuentos de Andersen fueron su compañía en la soledad del cuarto oscuro en el que permanecía durante sus periodos de castigo. Aprendió a fusionar vida y literatura construyéndose una identidad apoyada en sus autores preferidos y H. C. Andersen la acompañó siempre. Fragmentos de su vida, se filtran en el entramado de sus personajes, es el caso de la vida de Matia, protagonista de *Primera memoria*. La abuela de esta novela vuelve a ser el trasunto de la abuela de Mansilla, localidad en la que Ana María Matute y su hermano pasaron algún verano mientras sus padres recorrían Europa.

Menos mal que llevé conmigo, escondido entre el jersey y el pecho, mi Pequeño Negro de trapo –Gorogó, Deshollinador–, y lo tenía allí debajo de la almohada. Entonces comprendí que había perdido algo: olvidé en las montañas, en la enorme y destartada casa, mi teatrillo de cartón. (Cerré los ojos y vi las decoraciones de papeles transparentes, con cielos y ventanas azules, amarillos, rosados, y aquellas letras negras en el dorso: *El Teatro de los Niños, Seix y Barral, clave telegráfica: Arapil. Al primer telar, número 3... “La estrella de los Reyes Magos”, “el alma de las ruinas”,* y el misterio enorme y menudo de las pequeñas ventanas transparentes. Oh, cómo deseé de nuevo que fuera posible meterse allí, atravesar los pedacitos de papel, y huir a través de sus falsos cristales de caramelo. Ah, sí, y mis álbumes y mis libros: “Kay y Gerda, en su jardín sobre el tejado”, “La Joven Sirena abrazada a la estatua”, “Los Once Príncipes Cisnes” (*Ibidem*: 19).

6.- En *Primera memoria* (1959), edición de 2007. Barcelona. Ediciones Destino. Colección Destino libro.

Vuelve a recordar y fusionar en la autoficción esos recuerdos de infancia, primeras memorias, en las que aparecen sus referentes, sus vivencias, que en la autora se plasman en la escritura y en la lectura. Peter Pan y Andersen una vez más, con detalles de *La Sirenita*, de *La reina de las nieves* y de *Los Cisnes salvajes*, historias que Matute interioriza adoptando esos puntos de vista y la propia cosmovisión de tantos personajes andersenianos.

(Dentro del armario, estaba mi pequeño bagaje de memorias: el negro y retorcido hilo del teléfono, con su voz, como una sorprendente sangre sonora. Las manzanas del sobrado, la Isla de Nunca Jamás, con sus limpiezas de primavera)... Pero vivíamos en otra isla. Se veía, sí, que en la isla estábamos como perdidos, rodeados del pavor azul del mar y, sobre todo, de silencio. Y no pasaban barcos por nuestras costas, nada se oía ni se veía: nada más que el respirar del mar: Allí, en la logia, apretaba a mi pequeño Negro Gorogó, que guardaba desde lejana memoria. Aquel que me llevé a Nuestra Señora de los Ángeles, que me quiso tirar a la basura la Subdirectora, a quien propiné la patada, causa de mi expulsión. Aquel que se llamaba unas veces Gorogó –para el que dibujaba diminutas ciudades en las esquinas y márgenes de los libros, inventadas a punta de pluma, con escaleras de caracol, cúpulas afiladas, campanarios, y noches asimétricas–, y que otras veces se llamaba simplemente Negro, y era un desgraciado muchacho que limpiaba chimeneas en una ciudad remotísima de Andersen (*Ibidem*: 101).

De nuevo, en *Primera memoria*, se repite esa estructura narrativa que se nutre de los temas recurrentes de la autora en los que aparecen la fantasía, su realidad y sus autores preferidos. El refugio en “La isla de Nunca Jamás”, sus castigos y peripecias en el colegio de monjas “Nuestra señora de los Ángeles”, al que asistía en Barcelona, junto a la intertextualidad y a la imaginación de la pluma anderseniana y de la propia vida de Andersen que se mezcla con sus textos literarios. Escritura y vida, como muestra de una doble autoficción hipertextual.

Su muñeco de trapo negro, Gorogó, del que no quiere desprenderse, simboliza el nexo de unión con su padre; objeto que guarda en secreto y al que se aferra para conservar la secreta intimidad entre ambos que alimenta el deseo de ese hilo de amor. El muñeco permite mantener el contacto entre la infancia perdida y la relación protectora, de seguridad y amor que representa el padre antes de que se quiebre. *Pequeño teatro* se lo dedica a su madre. La relación con el padre se pone de manifiesto igualmente en Andersen a través de este pequeño teatro construido por su padre, este tallaba en madera los personajes que transportaban al niño a un mundo de ficción como refugio en el que inventaba y creaba sus universos literarios imaginando otras vidas.

El interés de la autora por la obra anderseniana se manifiesta con elocuencia en el estudio que lleva a cabo de sus cuentos y que se publica como prólogo de la antología. Ana María Matute, escribió un prólogo para la edición de los cuentos de Andersen<sup>7</sup> que titula como “Aquel hombre que tantos cuentos sabe”. La autora desgrana la vida del escritor danés fusionándola con la propia escritura del genial escritor de alcance universal. “Ala de Cisne”, así es denominado Hans Christian Andersen, como síntesis de su propio cuento; a la par que Ana María Matute presenta al autor y su obra, entremezcla el relato de los *Cisnes Salvajes* anderseniano que elige como representativo del autor. Así pues, el propio cuento maravilloso, con sus etapas de pruebas, alejamiento del hogar y viaje iniciático de los once hermanos príncipes convertidos en cisnes, bajo la pluma de Ana María Matute se describe siguiendo un itinerario vital que el lector percibe como paralelo entre el autor y su propia ficción narrativa. La princesa del cuento, la hermana número doce de los hijos del rey, única mujer entre todos ellos, deberá salvar a sus hermanos de la maldición y para ello se le impone la gran tarea de “tejer once túnicas de verde ortiga que una vez acabadas, arrojaría sobre sus hermanos: sólo así recobrarían su primitiva y gallarda naturaleza” (Andersen, 1982: 9). Una vez más la literatura reproduce el papel femenino de tejedora y eterna Penélope paciente, constante y fiel, entregada de lleno a una causa de redención por amor. No falta tampoco el tópico en este cuento en el que la princesa es acusada de bruja y condenada a la hoguera: “Subía el último peldaño que la conducía al suplicio, y la manga derecha de la pequeña túnica faltaba. Así hubo de arrojarlas sobre los once cisnes que recobraron su apariencia humana. Pero el más pequeño quedó, para siempre, con un ala de cisne en lugar de su brazo derecho” (*Ibidem*: 9).

Ana María Matute describe al escritor danés, literaturizando su vida y destacando los aspectos más dolorosos de ella, de tal manera que queda demostrado cómo autor y personajes, bajo su pluma, recorren los mismos senderos:

Así heredó su historia el niño de Odense. Una inmortal y repetida criatura nace mil veces entre mil y vaga, niño-príncipe-cisne, por las dunas arenosas del tiempo (que tan avaro se le mostraba). Algunas tardes de lluvia, o en las noches heladas, el aire se dobla bajo el batir de su ala única: es una vela que arrastra la nave de todas las historias enterradas (Matute, 1982: 10).

La descripción (relato cargado de lirismo) que la escritora catalana nos muestra del autor de cuentos –como *La sirenita*, *La cerillera*, *El nuevo traje del emperador*, *Los zapatos rojos*, *La reina de las nieves* o *El patito feo*– se inserta en la tradición

7.- *La sombra y otros cuentos de Andersen*. (1982): traducción de Alberto Adell, Madrid, Alianza editorial, 2ª edición.

de la oralidad, de la tertulia de los viejos y a la luz de los viejos faroles de aceite en Copenhague. La noche protege estos misterios y fecunda la escritura del nuevo relato literario que nacerá con otras formas surgidas de la mente creativa de aquel niño que siempre estuvo rodeado de viejos contadores de viejas historias.

Los nuevos faroles aprendían apresuradamente cuanto recibían de los viejos, antes de que el alba aventase la noche y enterrase para siempre las historias que no hubieran tenido tiempo de escuchar. Hans Ala de Cisne, estaba allí (Matute, 1982: 10).

Matute para acercarnos al autor danés se traslada a su infancia rastreando las huellas y el germen de la curiosidad que despierta en él la vocación literaria y así lograr comprender el nacimiento del artista analizando su circunstancia vital. Este mismo ejercicio de análisis puede hacerse con la autora de *Los niños tontos*. En el volumen de cuentos de 1956, *Los niños tontos*, Ana María Matute señala que estos cuentos no son para niños; se dirige, pues, a otros lectores para advertir de los riesgos y las consecuencias que arrastra una determinada educación que deja huella para siempre en la infancia. La autora, incluye en la reedición de *Los niños tontos* unas páginas breves muy interesantes, que refuerzan estas afirmaciones, allí describe los graves traumas de su infancia, la crueldad de su entorno, el desprecio y el aislamiento, la falta de afecto y la ausencia de sus padres que la proyectan en esa huida a refugiarse en una soledad absoluta sustituyendo el mundo real por un universo de ficción enriquecido con su imaginación, compensando todo aquello que le era negado en el exterior. La muerte, el dolor, el aislamiento, la negación, las carencias, la exclusión de una sociedad insensible a las pequeñas vidas de los niños que crecen en el silencio irradia desde las páginas de *Los niños tontos* y también en toda la obra de "Hans Ala de Cisne". Ambos autores, ambas vidas y ambas obras reflejan esta ficción vital agudamente. La mirada de la prologuista comprende y se detiene en poner al descubierto esas concomitancias que va descubriendo entre el autor danés y su obra, en su circunstancia vital. Ana María Matute horada hasta el fondo encontrando la razón de ser de la escritura del biografado y descubriendo las claves de la propia autora que construye la biografía. Se teje y se tiende una red intertextual entre ambos, se focalizan las historias, los temas, los orígenes alrededor del mundo infantil y de la génesis de la escritura creativa en sorprendentes encuentros como ocurre, y así se nos revela, en "el pequeño teatro" en ambos escritores.

Ana María Matute, al relatar la infancia de Andersen se detiene en el niño que crece bajo la influencia de "la abuela" –título de un poema en prosa de Andersen–,

figura importante que va marcando las vidas de tantos niños y que cubre la ausencia del padre o la madre.

A veces la abuela lo lleva con ella al asilo, y esa constituye su única distracción. Los ancianos dementes allí recluidos, relatan alucinantes historias que se graban en su mente para siempre, y nunca le abandonarán. En el teatrillo navega hacia su propia historia. El fantasma de la locura le perseguirá durante toda su vida. Se sentía "diferente a todos los niños" (*Ibidem*: 10).

El escritor danés escribe unas páginas en las que cuenta su infancia: "El cuento de mi vida sin literatura"<sup>8</sup>, en ellas se plasma la necesidad de expresión, de volcar sus anhelos y deseos incumplidos, de ese ajuste de cuentas con el mundo, que no es exclusiva de nadie sino más bien denominador común. Tal recurrencia se transforma en escritura de autoficción.

Ana María Matute divide el prólogo a *Andersen. La sombra y otros cuentos* en cuatro partes: "Ala de Cisne", "En un pequeño teatro de madera", "Cuéntame otra vez" y "La casa del vikingo" y a través de ellas va desgranando la vida del autor danés con sus claves literarias, fusionando las historias de su obra y las fantasías de sus cuentos:

Mientras escribía sus cuentos, seguían hablando sus muñecos, seguía hablando él. A despecho de tantas como llegó a recoger, y a crear, Ala de Cisne sólo narró, una sola historia: la suya propia. Esa que está en todos sus cuentos y que se elude y desvanece en *El cuento de mi vida*; Hans Ala de Cisne fue, sin duda, un redomado embustero, al que apasionaban las sombras chinescas, todo escamoteo de la aparente realidad. Porque su realidad fue siempre otra ("Aquel hombre que tantos cuentos sabe": 11).

La autora española comprende bien la obra anderseniana, siempre la admiró y así confiesa en alguna entrevista su gran influencia y las repetidas lecturas de los maravillosos cuentos del autor nórdico que nutrieron su infancia. De manera que, como así contemplan las leyes del género de la biografía, la propia biógrafa refleja su vida en la vida que narra, en la de su biografado, personaje este, a su vez, de su propia obra. La voz de Andersen habla a través de sus muñecos, de los títeres que maneja y mueve en su pequeño teatro de madera y como un demiurgo les da vida y libertad de expresión. Serán siempre seres marginados, excluidos, incomprensidos, condenados a la soledad, a pesar de intentar siempre superarse para ser admitidos por la sociedad persiguiendo sus deseos hasta el límite y muchas veces alcanzando sólo el

8.- Véase la edición de Anaya (2003) con un prólogo de Gustavo Martín Garzo titulado "Lo que guarda un guisante" pp. 5-13.

castigo cruel, es decir, la muerte como recompensa o la pérdida de alguna parte de su cuerpo, siempre lo máspreciado. Así ocurre en *Los Cisnes salvajes*, en la *Sirenita*, en *La vendedora de fósforos*, en *Los zapatos rojos* o en tantos otros y todos ellos cautivan a sus lectores.

Ana María Matute explica cuál es la razón de ser de que los cuentos de Andersen mantengan todavía hoy viva la llama de sus relatos como el primer día: “Una fuente escondida, un río subterráneo, que huye sin cesar puede escucharse al fondo de todo cuanto escribió, en lo más desafortunado” (Matute, 1982: 11). La escritora también sintió esa soledad en la infancia del ser diferente sufriendo la marginación y por eso escribe de este autor:

Es algo diferente a todos, que se sobrepone a la hojarasca quemada por el tiempo. El niño que se sentía diferente a todos los niños, ha hecho fluir esa corriente más allá de submarinas y desconocidas rutas. Subyugante, imposible de abandonar una vez comenzada su lectura, repeliéndonos a menudo, nos arrastra en su nave-teatro allí donde él deseó llevarnos. El niño que se sentía diferente a todos, en verdad lo era (*Ibidem*: 11).

En julio de 1982<sup>9</sup> Ana María Matute, al responder acerca de su vocación como escritora y sobre su concepción de la literatura, señala: “la [definición] más afortunada entre ellas no es sino una invención más, debida con más frecuencia a quienes no son escritores, que a quienes lo son” (Redondo, 2000: 104). Y añade:

Supongo que las razones o motivos de un escritor como tal, obedecen a causas tan distintas entre sí, como distintos entre sí son todos los hombres; pero sin olvidar que a todos en general acostumbra unimos un nexo común: el malestar en el mundo (*Ibidem*: 104).

La fuerte impregnación de la obra anderseniana en Ana María Matute nos muestra la profunda comprensión de la autora en este prólogo y la identificación que en muchos momentos se produce hasta el punto de aparecer una amplia intertextualidad entre ambos. Ambos autores poseen el teatrillo, regalado, o construido por el padre que simboliza algo muy querido que trasciende e influye en la vida y obra de los dos escritores. En el pequeño teatro de madera, ambos coinciden en esta invención de otra vida y de sus obras a través de sus personajes, títeres, que desde la infancia constituyen esa vida o vía de escape para crecer.

Andersen, no sólo ha ejercido una enorme influencia en Ana María Matute, es necesario reconocer, asimismo, el alcance universal de su obra en artistas de todo

9.- Publicado en *Revista de Bellas Artes*, número 3, México, julio de 1982. Este texto se publica a su vez en Ana María Matute *Los niños tontos* (2000): “Cómo empecé a escribir” pp. 103-106. Valencia. Editorial Media Vaca. Ilustrado por Javier Olivares.

el mundo y de todos los tiempos en múltiples géneros. Como muestra de esta architextualidad señalamos algunos ejemplos. Carmen Martín Gaité escribe *La reina de las nieves*, novela que absorbe en su interior el cuento más complejo de Andersen y que lleva el mismo nombre<sup>10</sup>. Del cuento anderseniano “Las flores de la pequeña Ida”, ha partido la inspiración para algunos ballets como el *Cascanueces* de Tchaikovski:

Aunque no inspirado en Andersen, sino en Hoffman, el espíritu del “Vals de las flores” o el del ambiente de los decorados que años más tarde crearía Alexandre Benois para el mismo ballet, se encuentra ya anunciado en aquella primera visión maravillada y mágica de unos ojos infantiles, igual que la escena de la noche de Navidad deriva de otro cuento, *El abeto*, por el que corretea otra raza de seres nocturnos y domésticos: los deliciosos ratones chismosos (los ratones para Andersen no fueron nunca personajes inquietantes, sino unas criaturas llenas de simpatía y de travesura, a medio camino de convertirse en gnomos benéficos) (Matute, 1982: 25).

Ana María Matute confirma, al prologar los cuentos andersenianos, que *El abeto* es un cuento auténticamente autobiográfico. El autor danés narra la historia de un abeto sumido en la insatisfacción, siempre anhelando un futuro mejor, sin poder, o sin saber, disfrutar de un presente sencillo que descubre al final de su vida, que ahí, en las pequeñas cosas que le rodeaban, residía la única felicidad que este mundo de engaños podía depararle. Y realmente, puede decirse que las lecciones de vida del autor siguen siendo válidas en la actualidad, como lo han sido las de los clásicos de la literatura universal.

*El ruiseñor* representa otro ejemplo en este diálogo intertextual; es el cuento escrito por Andersen y también primera ópera compuesta en 1914 por Stravinski, con evidentes resonancias musicales<sup>11</sup>. El romanticismo de algunos cuentos andersenianos, plenos de lirismo y de belleza, evocando la magia y la musicalidad de escenas plagadas de emoción, también de patetismo, de la crueldad de la vida y de la esencialidad de sentimientos universales, componen la sinfonía de algunos textos que Alberto Adell (1982) define como verdaderos poemas en prosa. Es el caso de *La abuela*, *La campana*, *El ángel* e incluso *La niña de los fósforos*:

En casi todos ellos un sentimentalismo que hoy nos parece excesivo enturbia su poder lírico. Pero justo por ello ha parecido oportuno incluirlos. El sentimentalismo decimonónico, su profusión de lágrimas y de exclamaciones, su confiado abandono a

10.- Véase mi trabajo sobre esta obra: “Laberinto y autoficción en *La Reina de las Nieves*: del cuento de Andersen a la novela de Carmen Martín Gaité” en *Pensamiento literario español del siglo XX*, 6, eds. Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullà. Colección Trópica. Anexos de Tropelías, 17. 2012 Zaragoza. pp. 57- 84.

11.- Véase la traducción, selección y notas de Alberto Adell a *Andersen. La sombra y otros cuentos*, (1982) 2ª Edic. Alianza editorial. Madrid, pp. 23-29.

las pasiones, tuvieron tanta razón de ser como la irónica, indiferente y suspicaz postura que hoy solemos adoptar (Adell, 1982: 27).

Andersen estableció una clasificación en sus narraciones. Unas son *eventry*; otras, *historier*. La diferencia atiende más a su proceso interno de creación que al resultado final. En las primeras (*eventry*) podríamos encontrar la equivalencia con el “cuento de hadas” si las hadas no estuviesen tan desacreditadas –señala Alberto Adell– a pesar de que Andersen no se le daban nada bien las hadas, por eso, en la selección de Alberto Adell, como se muestra en *Andersen la sombra y otros cuentos*, sólo aparecen dos. En este grupo de textos, la fantasía supera la realidad, más exacto sería decir que en las *eventry* la fantasía domina, mientras que lo contrario ocurre en la *historier*.

Los materiales tomados de la realidad conservan sus características, sin que las neblanas de la imaginación borren sus contornos ni los elementos mágicos operen sus transmutaciones. Andersen, que comenzó en 1835 escribiendo *eventry*, fue cada vez más sumiéndose en la realidad y produciendo más y más *historier* (Adell, 1982: 24).

En el capítulo “En un pequeño teatro de madera” Ana María Matute confirma que Andersen “El niño que se sentía *diferente a todos*, en verdad lo era” (1982:11).

Los hermanos Grimm dejaron constancia escrita de todas las leyendas que hasta entonces sólo existían en boca del pueblo. Ala de Cisne iniciará así sus pasos, pero no se limitará a transcribir. En cada saga, en cada leyenda, heredada inscribirá la huella ardiente de su propia vida (*Ibidem*: 13).

Ana María Matute insiste en la idea de que Andersen fue un eterno niño, y ahí confiesa algo que diría también de sí misma.

El eterno niño que fue Ala de Cisne mueve sus muñecos, y con ellos, se dedica a imitar a las personas mayores. Lo que tal vez no supo –y de haberlo sabido, le mortificaría– es que continuó imitándolos hasta el último de sus días, sin llegar a entenderlos jamás. Aunque supiera como todos los niños del mundo poner en evidencia sus más recónditas taras, su ridiculidad e inconsecuencia más extrema (*Ibidem*: 15).

El muchacho de Odense da rienda suelta a la voz que anima a sus títeres; el niño de teatro de títeres no entiende el mundo, pero se ríe de él, aunque no ose jamás mirarlo de frente.

Se ha dicho repetidamente que Ala de Cisne amaba a los niños. Pero esta afirmación se desvirtúa un tanto si se tiene en cuenta que él era, tan sólo, uno más entre ellos. Prefería su compañía, porque eran su compañía natural, los únicos entre los que no precisaba careta ni disfraz. Hasta el último de sus días, fue un niño (Matute, 1982: 16).

Ana María Matute indaga en la biografía del escritor danés y vislumbramos en esa confluencia que al narrar al otro, se narra ella misma. Se aprecia la cosmovisión que la autora muestra de las raíces profundas de la vida/ obra de ambos:

Hubo de expresarse en una lengua hablada por muy pocos, aprendió a leer y escribir muy tarde, y, sin embargo, tuvo por lectores preferentes al pueblo más numeroso de la tierra: todos los niños del mundo. Que se tenga noticia –hay otros casos, pero carecen de pruebas– sólo él y Peter Pan no crecieron jamás (*Ibidem*: 16).

Alicia Redondo Goicoechea, estudiosa de la obra de Ana María Matute, afirmaba de la escritora catalana que “Como el niño eterno Peter Pan o su protagonista de *La oveja negra*, se negó a crecer por dentro aunque no tuviera más remedio que hacerlo por fuera” (2009: 156). En una entrevista<sup>12</sup>, “Dolorido vivir”, Alicia Redondo le pregunta a la autora por la importancia de los cuentos en la difícil etapa de la infancia. Ana María Matute le responde:

Mi vocación literaria nació durante los castigos en el cuarto oscuro de mi casa. A solas, y en total oscuridad, me inventaba cuentos y cuentos que me liberaban del miedo. Aprendí a valorar la luz de la oscuridad y a recordar una y otra vez, recomponiéndolos, los cuentos de mi admirado Andersen. Ya te he contado lo del terrón de azúcar. Escribir es magia. Yo tuve una infancia de papel. No vivía, sólo leía (Redondo, 2009: 145).

La autora española se refugió en el silencio, en la fantasía y en la imaginación. Le gusta definir su propia vida como una vida de papel, es decir, literaria. “Matute nace a la literatura en su primera infancia y gracias a los cuentos maravillosos, que fueron su primera voz y de ello conserva una vivísima experiencia” (Redondo, 2009: 153). El discurso de entrada en la Academia, en enero de 1998, que tituló *En el bosque*, es una encendida defensa de la imaginación y de los cuentos maravillosos como patrimonio literario de primerísima clase. En el citado discurso señalaba:

[...] el mundo que me ha fascinado desde lo más temprano de mi infancia, que desde niña me ha mantenido atrapada en sus redes: “el bosque” que es para mí el mundo de la imaginación de la fantasía, del ensueño, pero también de la propia literatura y, a fin de cuentas, de la palabra [...] Porque el bosque era el lugar al que me gustaba escapar en mi niñez y durante mi adolescencia. [...] Todo esto llamado despectivamente por algunos, por demasiados, “cuentos de viejas, cuentos para niños” –como si los viejos y los niños fueran una tribu desdeñable y escasamente “humana”–, no fueron transmitidos de padres a hijos, generación tras generación, para entretenimiento frívolo y banal. Lo que ellos nos cuentan, nos recuerdan y advierten, se repite siglo tras siglo, año tras año, hora tras hora. Las ideologías, incluso las ideas y los ideales, cambian, parecen o se

12.- Pilar Martínez y Antonio Lara, “Contrapás”, *Compás de Letras*, núm. 4, pp. 287-295.



transforman. Los sentimientos, por ahora, se mantienen exactamente iguales a los de los “cuentos de hadas”. Porque los sentimientos –la alegría y la tristeza, la nostalgia, la melancolía, el miedo– permanecen como emboscados en estos cuentos, en los que se encuentran, me atrevería a decir, en su elemento natural (En Redondo, 2009: 198)<sup>13</sup>.

De manera que cuando publica su gran novela *Olvidado rey Gudú* encierra con ella un gran ciclo vital y literario, se trata de un largo, complejo y hermosísimo cuento fantástico, que algunos consideran la suma de toda su obra y ella, su testamento literario.

En este libro sale de todo, es como un gran cuento. Es un *enorme* cuento de hadas y, como todos los cuentos de hadas, es inmortal, amoral, sanguinario, cruel, poético, dulce, esperanzador, perverso, inocente [...] Cada escritor lleva una novela dentro, una novela que es la suya, y *Gudú* es ésa para mí. Es el libro que siempre deseé escribir. Nací con él en mi corazón. Quise hacer de este libro un gran cuento [...] Tal vez sería mejor llamar a este libro mi herencia literaria. En él se halla todo lo que he recibido. Por eso lo dedico a los grandes autores de mi infancia: a Hans Christian Andersen, a los hermanos Grimm, Charles Perrault y a tantos otros. A todo lo que olvidé, a todo lo que perdí. Este libro representa todo lo que me ha hecho ser como soy. Es como un compendio de las vivencias y de las lecturas. Soy, o me siento, parte de aquella niña que oía cuentos, de mis viajes, mi pasión por la historia. *Gudú* es mi manera de recuperar los recuerdos. Es un poco el resumen de lo que me ha llevado a ser como soy. Creo que con esto está dicho todo (En Redondo, 2009: 198)<sup>14</sup>.

La obra de Ana María Matute es difícil de clasificar. La crítica no ha encontrado el lugar, por su personal y original escritura.

En cuanto a los cuentos, están dentro de una generación en la que abundan los grandes cuentistas, ha publicado siete colecciones para adultos y otras tantas para niños, una separación difícil de defender porque, como la propia escritora ha señalado, la única diferencia es que en los infantiles es mayor la presencia de la esperanza. En todo caso, tampoco hay grandes diferencias entre la materia narrativa de los cuentos y la de las novelas, sólo destaca la mayor presencia de los niños, que son los verdaderos protagonistas de las narraciones cortas, aunque el mundo en el que se mueven, los recursos literarios que utiliza, la intención que da sentido a las obras o la cosmovisión que los preside poco se diferencien entre sí (Redondo, 2009: 191).

13.- Discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública, por la Excmo. Sra. Doña Ana María Matute y contestación de Excmo. Sr. Don Francisco Rico, Real Academia Española, 1998, pp. 13-14, 17 y 21.

14.- Gazarian-Gauter, Marie-Lise (1997): *Ana María Matute. La voz del silencio*. Madrid, Espasa, pp. 55-56 y 60. Véase también pps. 18,34, 46-47, 58-59 y 167.

### Hacia una nueva clasificación de *Los niños tontos* como poemas en prosa

Ana María Matute también ha publicado dos colecciones de narraciones autobiográficas muy cercanas al cuento: *A la mitad del camino* que completa con *El río*, según la propia autora es su obra realmente autobiográfica<sup>15</sup>. La autora persigue conmover al lector, mostrar el asombro infantil de sus personajes y transmitir esa intención ética en la emoción; es preciso, además, señalar la búsqueda estética que se muestra en su escritura. Ana María Matute en *Los niños tontos* –obra en la que nos detendremos en las páginas que siguen– muestra el poder de sugerencia, la ruptura con la forma clásica de la prosa y también de la poesía, el abandono de la frontera entre lo uno y lo otro y a la vez la fusión de ambas en un deconstruir las prescripciones para la prosa y las leyes que impone el poema acercándonos al mundo del poema en prosa. Esta obra resulta sorprendente y paradójica en varios sentidos. Escrita en 1956, es publicada en el año 2000 por la editorial Media Vaca con el nº 8, editorial que, como se sabe, habitualmente publica libros para niños, pero en esta edición, la editorial anuncia que *Los niños tontos* es una obra, además, “¡No sólo para niños!” Sin embargo, Ana María Matute indica que “¡Éste no es un libro para niños!” A pesar de que viene ilustrado por Javier Olivares y a cada uno de los textos le dedica una ilustración a doble página, siempre en negro y azul, no podría hablarse de un libro infantil, en todo caso sí de literatura juvenil y de adultos, puesto que sus lectores, en mi opinión, –como en la de la autora, y en contra de la editorial que lo publica– o sus destinatarios, parece más adecuado que sean lectores más competentes y más maduros, capaces de captar no sólo la experimentación discursiva sino la crítica amarga, desesperada, hacia la crueldad de un mundo en el que la fantasía está habitada por el dolor y la muerte lejos del final feliz de los cuentos de hadas infantiles en los que reina la moral *naïve* y con ella el triunfo de la justicia y del bien sobre el mal.

En la obra de Matute aparecen rasgos que apuntan hacia el lirismo, el goticismo o el gusto por el fragmentarismo, todos ellos nos aproximan al poema en prosa. La autora decididamente, experimenta con la prosa y sus personajes infantiles encarnan la expresión de un realismo cruel; la infancia es portadora de la maldad en el mundo y en sus poemas se presentan situaciones que no tienen nada que ver con la fantasía del paraíso infantil. Los sentimientos dejan entrever esa ocultación en relación directa con el Yo lírico. Se encuentran algunos precedentes literarios de escritoras como *De L'Allemagne* o *De la Littérature* (1800), de Madame de Staël, obra en la

15.- Véase Covadonga López Alonso, “La memoria intradescriptiva: *El río*” en *Compás de Letras*, pp. 205-214, cit. en Alicia Redondo (2009).

que la escritora ve la posibilidad de expresar, a través de la prosa la armonía y la sentimentalidad propias de la poesía. Ya en las primeras décadas del siglo XIX, en Francia, el gusto por la prosa poética dispuesta en párrafos y marcada por estribillos y repeticiones es frecuente, continuando la tendencia impuesta por Chateaubriand como señala M. Victoria Utrera (1999). Otro ejemplo lo constituye la prosa de Lamartine, en *Graziella* los capítulos se dividen en párrafos que se presentan como cuadros pictóricos, párrafos breves enmarcados en el plan general del texto pero que ofrecen cierta autonomía. De manera que la relación del poema en prosa con la pintura y la descripción es esencial en sus primeras manifestaciones (*Ibidem*: 52). Por otro lado, las traducciones de poemas se hacía muchas veces en prosa, algunas veces reciben el nombre de *fragments*. Tempranamente, en 1735, el abate Prévost ya se había referido a las traducciones de prosa poética para demostrar que el verso no era condición imprescindible de la poesía. Como ha señalado Suzanne Bernard, las numerosas traducciones del siglo XVIII, que se multiplican en el siglo XIX vienen a ser los primeros ensayos efectivos en el género del poema en prosa (S. Bernad, 1978: 24).

En Ana María Matute la búsqueda de un lenguaje personal se traduce en descripciones coloristas aunque sus finales sean muy sombríos, lo inesperado y el contraste se acompañan de formas dialogales, elipsis y cambios bruscos del ritmo. La estructura de estos poemas presenta una breve introducción, una demora en el lenguaje para describir el sentimiento que se expresa y un brusco desenlace casi siempre trágico. Muy a menudo, a retazos de vida, fragmentos de soledad, marginación, o rechazo de los personajes protagonistas, siempre niños, le sucede un final que acaba con su vida y con la esperanza, antítesis, pues, de lo que suele ser portador el final feliz del cuento infantil. *Los niños tontos*, más bien parecen poemas negros, representando quizá la maldad del género humano concentrada en la infancia. Nodier (1821) con su obra *Smarra ou les démons de la nuit* presenta una obra afín a las traducciones en prosa como narración lírica que al mismo tiempo contiene ciertos rasgos de género negro como analiza M. Victoria Utrera (1999). Ana María Matute recurre a la repetición o evocación de algún elemento al principio y al final, y a menudo a lo largo del poema, otorgando al texto un ritmo y un orden circular, técnica tomada de la canción popular como observa S. Bernard (1978: 34-37). Como recuerda M. Victoria Utrera (1999) Parny ya lo aplicó en 1787 en sus *Chansons Madecasses*. Parny marca el inicio del poema en prosa bajo la fórmula de la pseudo-traducción continuando, a su vez, la estela de Ossian y de otras canciones exóticas logrando aunar diversas influencias.

El libro de Ana María Matute, *Los niños tontos*, se compone de veintiún poemas, tomamos tres textos para analizar como ejemplo. La autora dedica solamente dos poemas en todo el libro a las niñas, estas niñas son personajes sin nombre y en ambos poemas acaban con un final en el que la muerte está presente. El primero, "La niña fea", abre la colección; el segundo, "La niña que no estaba en ninguna parte", lo sitúa hacia la mitad del libro. El último poema seleccionado, "Mar", lo protagoniza un niño desgraciado que quiere conocer el mar y su final es ser engullido por él. Ambas niñas, las de los dos poemas citados anteriormente, mueren, la primera muere refugiada en la tierra y la segunda en el ámbito del hogar, en el encerramiento de un espacio privado en el que deja de existir, como en casi todos los textos de este libro.

#### "La niña fea"

En el primer poema, en "La niña fea", la niña se une a la tierra es decir, muere, "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, 2000: 9). En este poema, se nombra la tierra como el espacio que enmarca la narración sosteniendo la pequeña historia. La naturaleza con todos sus colores acoge a la niña: "La niña fea se comía su manzana, mirándolas desde lejos, desde las acacias, junto a los rosales silvestres, las abejas de oro, las hormigas malignas y la tierra caliente de sol. Allí nadie le decía: "Vete"" (*Ibidem*: 9). Quien le da cobijo, no la rechaza y le da el calor de una madre, sólo es la tierra: "Un día la tierra le dijo: "Tú tienes mi color". Los elementos humanos del poema son las niñas de la escuela ellas constituyen el origen y la causa del rechazo y la marginación de la niña fea que protagoniza el poema: "Todos los días iba a la escuela, con su cuaderno lleno de letras y la manzana brillante de la merienda. Pero las niñas de la escuela le decían: "Niña fea"; y no le daban la mano, ni se querían poner a su lado, ni en la rueda ni en la comba: "tu vete, niña fea"" (*Ibidem*: 8). La voz narrativa del poema interpone la distancia utilizando la tercera persona. Se entiende que se trata de una proyección autorial puesto que Ana María Matute aporta numeras pistas al lector en esta edición en la que incluye al final unas páginas autobiográficas que titula "Cómo empecé a escribir". Allí afirma: "fui una niña tartamuda. Pero muy tartamuda" (*Ibid.*: 104). Nacida en una familia burguesa, la autora reflexiona retrospectivamente:

Creo que tanto en la literatura como en la vida, la "infancia" está siempre aquí. Muchas veces he dicho que si yo escribo es porque no sé hablar. Y añadido ahora, que si todavía no sé hablar, acaso tenga parte en ello el hecho de que fui una niña tartamuda. Pero muy tartamuda: como acostumbran a presentarse en los chistes o en las películas cómicas. Como no podía expresarme igual a las otras niñas, como me sentía aislada

del mundo que me rodeaba, y por circunstancias implícitas a la familia y clase social a que pertenecía, mi infancia transcurrió, en su mayor parte, sumida en el desamor y en la soledad. Para los niños como nosotros, los padres resultaban seres casi míticos, totalmente alejados de nuestra confianza. Por lo común, los niños de mi tiempo debíamos refugiarnos en alguna amistad de colegio, o en algún cariño capaz de llenar tanto vacío afectivo, como el que podía ser el de alguna niñera o cocinera (*Ibid.*:104).

La niña se pregunta por la raíz de su existencia: ¿Quién ha inventado mi vida? Y también por su identidad: ¿Quién soy yo? Y afirma:

No creía pertenecer ni a aquella familia ni a aquel ambiente, ni a aquella sociedad. Intuitivamente me decía: ¿Es que yo no soy de éstos, o es que todavía no he llegado a alguien? Después de preguntarme: ¿Quién inventó mi vida?, decidí inventarla yo; y enseguida comencé a escribir. Y a descubrir que la soledad podía ser verdaderamente algo hermoso, aunque ignorado. Y de pronto, la soledad cambió su figura se convirtió en otra cosa (*Ibidem*: 106).

Ana María Matute habla de *ver la luz de la oscuridad*: “Eso es lo que hago cuando escribo” (*Ibid.*: 106). La autora acaba estas declaraciones autobiográficas con unas revelaciones sinceras acerca de la indisoluble relación entre su vida y su obra. Son tres páginas que la editorial Media Vaca añade al final de estos veintidós textos de *Los niños tontos* tremendamente tristes, impactantes para cualquier lector (infantil o adulto) que junto a las dos páginas: “cosas que recuerdo”, también de su infancia, de la del ilustrador, Javier Olivares, cierran esta colección de *Los niños tontos*.

El sentimiento, la emoción y buena parte de la historia del poema en prosa responde a un discurso autoficcional. Se aprecia rotundamente en este texto final del libro en el que Ana María Matute señala:

Lo que acabo de referir puede dar una idea aproximada de la soledad de una niña cuyas palabras siempre hacen reír a sus compañeros en clase. Incluso a sus profesoras, y hasta a sus propios hermanos. Risas burlas, que los niños disculpan, pero que no pueden olvidarse. A mí me gustaba estudiar, y lo hacía, pero no podía recitar mis lecciones o responder a las preguntas en mi clase. Y acabé siendo la última, con las represiones y amenazas que se suponen, y acabaron por arrinconarme y aislar me definitivamente. Pasé a ser la eterna “distráida” cuando en verdad ahora pienso era más exactamente la “retraída”. Así pues, ya que la vida o el mundo me resultaban ajenos, me rechazaban, por así decirlo, hube de inventarme el mundo, y la vida.

Nunca entré en lo que suele llamarse “los secretos de las niñas”, porque las niñas no me querían. Era desmañada y demasiado inocente. Sigo siendo desmañada, aunque lamentablemente, algo menos inocente (Matute, 2000: 105).

El lector se impregna súbitamente de la desazón que conmueve desde el comienzo de este libro negro y azul con ilustraciones inquietantes que acrecientan y amplifican un mundo infantil desprovisto de esperanza. Su autora, en este texto autobiográfico<sup>16</sup> cuando escribe estas confesiones tiene 56 años y sigue afirmando: “Nunca entré en lo que suele llamarse los “secretos de las niñas” porque las niñas no me querían. Era desmañada y demasiado inocente. Sigo siendo desmañada, aunque lamentablemente, algo menos inocente” (*Ibid.*: 105). Tras estas palabras, “La niña fea” se revela como una proyección bastante fiable de una Ana María Matute que elige el poema en prosa como transgresión a las formas, como ruptura y experimentación desde el Yo y denuncia de una infancia dolorida. Poema altamente emotivo, de gran belleza aunque narre el contraste entre lo que se espera de la infancia y el realismo cruel de lo vivido. El texto es conciso y directo, con un lenguaje duro a pesar de las sinestesias, los colores del poema, las metáforas, anáforas, elipsis e imágenes poéticas; posee gran musicalidad y ritmo producido por las repeticiones y diálogos directos, sin respuesta, de la protagonista sin voz que desembocan en una forma y contenido cohesionados y esencialmente transgresores. “A la niña le pusieron flores de espino en la cabeza, flores de trapo y de papel rizado en la boca, cintas azules y moradas en las muñecas” (*Ibid.*: 9). El poder de sugerencia, como ocurre con Baudelaire en *Les petits poèmes en prose* se logra; sin embargo, sugiere, no un estado de felicidad, sino más bien de soledad exclusión y de incompreensión de los seres humanos. En esto confluye con el propio Andersen. Cuando Ana María Matute escribe que Ala de Cisne contaba su propia historia al narrar las historias de sus muñecos en su pequeño teatro de madera –recordemos que en ambos escritores el pequeño teatro es un hilo que los conecta con el padre, recuerdo infantil reconfortante para los dos–, ella misma descubría bajo su pluma la verdadera historia que se repite eternamente en la infancia.

Aloysius Bertrand, iniciador de la concepción formal moderna del poema en prosa, compone sus textos de manera sintética, todo gira en torno a unos *núcleos* de naturaleza evocadora, que constituyen, a la vez, la arquitectura sémica y el decorado del poema. El valor nuclear de Bertrand concedido a la sugerencia, en Baudelaire es decididamente simbólico, como afirma José Antonio Millán (1986: 11-12). Baudelaire publica la *Dedicatoria* a Arsenio Houssaye en *La presse* en 1862 con su concepción acerca del poema en prosa, seguida de veinte poemas más. Matute compone *Los niños tontos* con veintidós poemas. Puede decirse que cada poema forma una unidad, un fragmento aislado, autónomo, pero también responde a una concepción unitaria de todo el libro.

16.- Que proviene de la entrevista publicada en *Revista de Bellas Artes*, número 3, en México, julio de 1982.

### “La niña que no estaba en ninguna parte”

El segundo poema que comentamos, ocupa una posición central del libro, “La niña que no estaba en ninguna parte” La disposición gráfica de este poema en prosa no es la de la poesía en verso pero tampoco la de un texto en prosa. Son líneas más cortas que se ajustan bien, todas igual, en su comienzo izquierdo pero no así en el derecho, puesto que ahí los espacios finales imitan la irregularidad del final de los versos de un poema. Esto ocurre en los 21 poemas en prosa del libro. En este poema, casi central en el libro, la sugerencia gira en torno a la ausencia de esa niña del título. La descripción de la ausencia presente se materializa en varios objetos sumergidos a su vez en olores y sensaciones. Un armario cerrado que contiene la memoria, los recuerdos de un pasado con olor a muerte: “alcanfor”, “flores aplastadas” “ceniza en laminillas”, “ropa blanca y fría de invierno”. Esta semántica de sensaciones con olor a muerte, configura la apertura del poema. El final tampoco tranquiliza al lector, no disminuye la tensión, la sensación de desasosiego permanece al acabar la lectura de este breve poema que cierra recogiendo lo que ya se anunciaba en el título: “La niña de aquella habitación no había muerto, mas no estaba en ninguna parte” (*Ibid.*: 61). Lo que queda de esa niña ausente son unos zapatitos rojos con borla dentro de una caja y a su vez dentro del armario, encerramiento que supone el hipertexto evocador de la poética anderseniana. Se encuentra, en este objeto plagado de símbolos, una referencia al cruel cuento anderseniano con ese nombre, que acaba trágicamente, una vez más, con la muerte de la niña después de que el verdugo del cuento le corte los pies para poder parar de bailar. Los zapatos rojos, en el cuento del escritor danés, son portadores del deseo de Karen, la niña pobre del cuento, que quería alcanzar su sueño de poseer unos zapatos rojos y brillantes como los de la princesa que paseaba en carroza delante de todos provocando su admiración. Pero el deseo de Karen y su atrevimiento son castigados con la muerte. Ese mismo deseo del cuento de *Los zapatos rojos* nos revela otro, el del autor, como en una *mise en abîme*, resulta ser traslado del deseo del niño nacido en la isla de Fionia que al llegar a Copenhague fracasa en sus intentos de permanecer en la Compañía nacional de ballet. Andersen no llegó a bailar sólo pudo obtener un papel como figurante en una obra. Y así, ese deseo castigado en Karen, la niña del cuento, se materializa y el castigo del ángel, del verdugo, se cumple:

[...] vio un ángel con largos ropajes blancos y alas, que la cogió de los hombros y la tiró al suelo. Su rostro era severo y serio, y llevaba en la mano una espada muy ancha y resplandeciente:

-¡Bailarás! –dijo–. ¡Bailarás con tus zapatos rojos hasta que te quedes pálida y fría!  
¡Hasta que la piel se te quede pegada a los huesos como en los esqueletos! ¡Bailarás de

puerta en puerta, y donde vivan niños orgullosos y presuntuosos llamarás a la puerta para que al verte se asusten! ¡Bailarás, bailarás...! (Andersen, 2003: 206-207)<sup>17</sup>.

También en Ana María Matute se vislumbra la castración del deseo: “Al lado, entre papel de seda y naftalina, estaba la muñeca grandota, con mofletes abultados duros, que no se podían besar” La niña tiene los ojos redondos, fijos, de vidrio azul. La descripción domina en este poema en prosa desde una mirada de lo inerte, de la ausencia de la vitalidad propia de la infancia. Poema de gran unidad que muestra un espacio cerrado, un armario, una habitación y algunos objetos como los ya citados –los zapatos y la muñeca de la niña– una cómoda y un espejo, elementos altamente simbólicos significativos y recurrentes en la poética infantil y fuertemente marcados en la poética de la autoficción femenina. Ana María Matute plantea en este poema la muerte simbólica de la infancia dejando paso a la madurez, a la mujer. La pérdida de la inocencia, la brusquedad, la ruptura y el desengaño en el rito de paso de una edad a otra es un tema recurrente en la obra de la autora. La autora catalana sufre esta experiencia inmersa en la Guerra Civil, cuestión que aborda en *Primera Memoria*, en *Luciernagas*, y en otras obras.

El libro que comentamos de Ana María Matute, *Los niños tontos*, no tiene dedicatoria, sin embargo, bien podría llevar como paratexto inicial “A mi madre” puesto que en la gran mayoría de los poemas en prosa, aparece esa madre ausente. Sus personajes, sus muñecas, carecen de madre y la sugerencia, cargada de pesimismo y de desamparo, simboliza toda una semiótica de búsqueda y de reencuentro con un amor perdido, de abandono de la vida y encuentro con la muerte. La naturaleza, la tierra, el mar son elementos que simbolizan la vida y la madre; al estar presentes en la escritura evocan una semiosis que sustituye y llena la falta y la añoranza de afectos, de calor. Diríase que la voz poética se pronuncia reclamando el reconocimiento de un Yo a la deriva. En Ana María Matute, su vida se salva en la luz que encuentra entre la oscuridad. Su soledad, su silencio, su tartamudez real, su voz, alcanza su liberación en la escritura. Es ella, la escritura, su *Paraíso inhabitado*, nombre de una de sus obras.

Alicia Redondo Goicochea cuando escribe acerca de la Académica, resume la vida de esta escritora en tres etapas, esto es, tres silencios en diferentes momentos de su vida. En la infancia dejó de hablar después de pasar por una etapa de tartamudez, la adolescencia fue otra época de silencio y en la madurez, tras una profunda depresión, estuvo veinte años sin poder escribir. Después de esta larga experiencia de silencio

17.- El texto corresponde al cuento anderseniano *Los zapatos rojos* (pp. 201-209) 3ª edición de Anaya (2003).

volvería a escribir, publica entonces su “testamento literario”, como la autora lo define, es decir, su mejor obra: *Olvidado rey Gudú*.

### “Mar”

En el último poema de *Los niños tontos*, “Mar”, la semiótica del agua envuelve y rodea al niño protagonista. Colores y sonidos llenan el fondo del paisaje: “Pobre niño. Tenía las orejas muy grandes, y, cuando se ponía de espaldas a la ventana, se volvían encarnadas. Pobre niño, estaba doblado, amarillo”. [...] “Creía que el mar era alto y verde” (97). El asombro del niño que quería conocer el mar alcanza su propósito cuando desaparece dentro de él. El mar, símbolo de vida y de muerte, es representación igualmente de la madre que acoge y ofrece refugio al niño; entre la curiosidad y la necesidad va en busca de colmar sus deseos y por fin lo logra: “¡Ah, sí, por fin, el mar era verdad! Era una inmensa caracola” (*Ibid.*: 100). Antes, la voz poética señala: “El niño se figuró que el mar era como estar dentro de una caracola” (*Ibid.*: 97). Retoma de nuevo la poética de la concavidad, del encerramiento, recordando a *Barthes* en sus *Mitologías* y con él a tantos autores que proyectan esa infancia en escritura, Julio Verne se refugia en su *Nautilus* bajo el mar y desaparece en su biblioteca submarina, Rimbaud en su *Bateau ivre* se sumerge en una poética aniquiladora bajo el mar, en el infierno de sus tempestades, Vázquez Montalbán en sus *Mares del Sur* se encierra, o encierra a su personaje, en un paraíso perdido, que viene a ser, tras soñar largos viajes, una habitación en un pequeño barrio marginal de su Barcelona natal. Tras todos ellos se encuentra sumergida una infancia compleja.

Este poema en prosa, “Mar”, aunque se narra en tercera persona, utiliza también la primera persona como la voz del niño. El protagonista, está en el mar y dice: “Madre [...] quiero ver hasta dónde me llega el mar”. La atracción eterna del mar se transmite en este texto y ejerce esa función simbólica: “El mar, ¡qué cosa rara! Crecía, se volvía azul, violeta”. Se escogen colores fríos, en todo momento, para describir la fuerza mortal. Y, finalmente, dirá la voz narrativa: “entonces, le entró en las orejas el eco largo, las voces que llaman lejos. Y en los ojos todo el color”. Triste final.

El uso de las repeticiones y los paralelismos aportan ritmo poético en la prosa. En este libro de *Los niños tontos* es frecuente en todos los poemas; en este señala: “El que creyó el mar alto y verde lo veía blanco...” y finalmente: “El mar, verdaderamente era alto y verde”. Los cuentos de sirenas y la hipertextualidad infinita y latente ejercen aquí el poder de seducción, de atracción y de devoración en una poética de comprensión y de

aniquilación, como sucede en el cuento lírico, o poema en prosa, de *Ondina* (1931) del escritor aragonés Benajmín Jarnés y en tantos otros.

Como señala Túa Blesa en “Prescripciones” “el desarrollo del poema en prosa ofrece muestras que suponen un absoluto desvío de las reglas negativas que enunció Baudelaire” (2001: 228). Ocurre aquí también que se dan estructuras lingüísticas de repetición (anáfora, etc...) que dotan de ritmo al discurso poético, como señala Suzanne Bernard (1994) y Túa Blesa de manera que “dan la espalda a los preceptos fundacionales para producir un extraño y paradójico texto” (Blesa, 2001: 228). Estos textos pretenden, según afirma Blesa, la desestabilización del sistema literario puesto que conociendo la tipología textual del género de no sometimiento a las reglas de la poesía, a ese conjunto de prescripciones, se organizan precisamente incluyéndolas en su escritura. Encontramos, de esta manera, que quieren situarse en una posición de visibilidad mostrando desde dentro la marginación, el margen, el olvido, el silencio. La paradoja, la antítesis, la dualidad de seres a los que se les ha ofrecido la negación como oportunidad de vida, viene reclamando una voz en esta escritura. Y así lo confirma, igualmente Hélène Cixous, (1975) coincidiendo en una poética que rompiendo el silencio, el deseo de escritura se convierte en texto, en deseo de tomar la palabra en público.

### Referencias bibliográficas

- ADELL, A. (1982): Introducción a *Andersen. La sombra y otros cuentos*. Madrid, Alianza, 2ª edic. pp. 23-29, [1973].
- ANDERSEN, H.C. (2003): *Cuentos de Andersen*. Vizcaya, Anaya, 3ª edic.  
— (2003): “El cuento de mi vida sin literatura. Autobiografía parcial” en Andersen (2003) pp. 241-269.
- BALLESTEROS, I. (1994): *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Nueva York: American University Studies, Peter Lang.
- BAUDELAIRE, Ch. (1986): *Pequeños Poemas en Prosa. Petits Poèmes en Prose o Le Spleen de Paris*. Edición y traducción por José Antonio Milán Alba. Madrid, Cátedra.
- BERNARD, S. (1978): *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris. Nizet.
- BLESA, T. (2001): “Prescripciones” en *Estado de la cuestión 2: métrica. Prescripciones*. Túa Blesa y Domingo Caparrós (ed.) *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10 (2001), Madrid, Centro

- de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 216-232.
- BORDONS, T. (1993): *Género sexual, literatura e historia: España de finales de siglo a la II República*, tesis doctoral, San Diego, University of California.
- CASTILLO MARTÍN, M. (2001): *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.
- CIXOUS, H. (1975): "Le Rire de la Méduse", *L'Arc*, 61, pp. 39-54. Traducción española *La risa de la Medusa*. Barcelona, Anthropos, [1995].
- FREIXAS, L. (2006): *Madres e hijas*. Barcelona, Anagrama.
- GAZARIAN-GAUTER, M.-L. (1997): *Ana María Matute. La voz del silencio*. Madrid, Espasa.
- KIRKPATRICK, S. (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid, Cátedra Feminismos.
- LÓPEZ ALONSO, C. (2009): "La memoria intradescriptiva: *El río*" en *Compás de Letras*, pp. 205-214, en Alicia Redondo (2009).
- LUENGO GASCÓN, E. (2012): "Laberinto y autoficción en *La Reina de las Nieves*: del cuento de Andersen a la novela de Carmen Martín Gaité" en *Pensamiento literario español del siglo XX*, 6, eds. Túa Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullà. Zaragoza. Colección Trópica. Anexos de Tropelías, 17, pp. 57-84.
- MANGINI, Sh. (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- MARTÍN GARZO, G. (2003): "Introducción. Lo que guarda un guisante" en Hans Christian Andersen (2003), pp.5-13.
- MATUTE, A. M. (2007): *Primera memoria*. Barcelona, Ediciones Destino, Colección Destino libro. [1959].
- (2000): *Los niños tontos*. Ilust. Javier Olivares. Valencia, Media Vaca [1956].
- (1996): *Cuaderno para cuentas* en Laura Freixas (1996), pp. 45-63.
- (1982): "Aquel hombre que tantos cuentos sabe". Prólogo a *La sombra y otros cuentos de Andersen*. Traducción de Alberto Adell, Madrid, Alianza, 2ª edic., pp., [1973].

- (1998): *En el bosque*. Discurso leído el día 18 de enero de 1998, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Ana María Matute y contestación de Excmo. Sr. Don Francisco Rico, Real Academia Española.
- MARTÍNEZ, P. y LARA, A. (1994): "Dolorido vivir" entrevista a Ana María Matute en "Contrapás", *Compás de letras*, núm. 4, pp. 287-295.
- NAVAS OCAÑA, I. (2009): *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid. Fundamentos.
- NICHOLS, G. (1992): *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo XXI.
- ORDÓÑEZ, E. J. (1991): *Voices of Their Own. Contemporary Spanish Narrative by Women*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- QUANCE, R. (1998): "Hago versos, señores..." *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana)*. Iris M. Zavala (coord.), Barcelona, Anthropos, V, pp. 185-210
- REDONDO GOICOECHEA, A. (2009): *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Madrid. Siglo XXI.
- (1994): "Un dolorido vivir", entrevista a Ana María Matute, en Alicia Redondo Goicochea (2009) pp. 144-152.