

## ***Los niños tontos y la significancia de objetos simbólicos***

*Los niños tontos and the Meaning of Symbolic Objects*

**Rose Ciriello**

82-345: Introduction to Hispanic Literary & Cultural Studies—*Out of the Mouth of Babes: The Individual & Society Through the Eyes of Children*

El uso de símbolos tiene el poder incontrovertible de aumentar la interpretación y la experiencia de un lector cuando leen una obra literaria. Personas, acciones, eventos, y lugares pueden simbolizar elementos importantes de una historia, pero objetos, en particular, son una forma común, sutil, y efectiva en añadir simbolismo a una trama. Según Janet Pérez, que analiza historias escritas y sus autores, Ana María Matute usa objetos como símbolos de estados emocionales en su obra *Los niños tontos*. Sus cuentos cortos “El niño que era amigo del demonio,” “El año que no llegó” y “El niño al que se le murió el amigo” incluyen una variedad de objetos diferentes, pero todos muestran el mismo concepto: que la interacción de un personaje con un objeto indica algo sobre los sentimientos y estados mentales de la persona.

“El niño que era amigo del demonio,” de Matute, es un cuento tan descriptivo de pocas oraciones. Pero a pesar de que es corto, las alusiones y los símbolos hacen que tenga mucho poder. El personaje principal es un niño pequeño que está tratando de hacer sentido del demonio como una figura en su vida. Se refiere a los libros de doctrina y lo que le han enseñado, un símbolo de la confusión que siente el niño sobre el demonio y la falta de libertad que resulta de que tantas fuentes le digan que el demonio es malo. El demonio y su fuego, cuernos, y rabo, como describe Matute, también simbolizan qué está sintiendo el niño: una mezcla de emociones complicadas y pelea interna sobre cómo debe tratar al demonio. ¿Con miedo? ¿Respeto? Cuando

por último decide que el demonio es su amigo, su madre se asusta y enciende la luz. Y la luz, un símbolo común, refleja el contento del niño, y el sentimiento de que sabe lo que es verdad. Así los objetos simbolizan partes emocionales del niño que añaden una dimensión más al cuento.

Los objetos en “El año que no llegó” crean un efecto similar. Desde la segunda línea del cuento, el simbolismo empieza a hacer pensar a los lectores. El niño en que el cuento se enfoca está en una puerta, que representa una transición en la mente o la vida de este niño. Ya saben que es el día del cumpleaños del niño, pero este símbolo propone una pregunta sobre qué significa este día especial para el personaje principal. El niño también lleva sacos de arena en sus tobillos, que simbolizan un sentimiento de estar atascado – que el niño es más o menos un esclavo a lo que pasa al mundo. Finalmente, hay pájaros, que simbolizan la libertad, en la escena. Así, a través de los objetos, saben que el niño siente o va a experimentar estados de transición, estar atascado, y estar libre. De esta manera, los símbolos funcionan un poco como presagio también – todos estos estados emocionales en conflicto tienen sentido para un niño pequeño que va a morir. Entonces, en este cuento, los símbolos escondidos como objetos reflejan lo que pasa en el cuento a través del cuento entero.

Matute usa algunos símbolos familiares y algunos nuevos en “El niño al que se le murió el amigo.” Cuando el niño principal del cuento sabe por la primera vez que su buen amigo ha muerto, se sienta en la puerta. Aquí la puerta actúa en una manera similar que en “El año que no llegó:” simboliza una transición emocional que está ocurriendo dentro del niño. Cuando el niño finalmente regresa a la casa después de su tiempo afuera, otro símbolo que Matute ha usado antes aparece. El sol representa la luz, el contento, y la verdad – de esta manera, usando el sol, Matute les dice a los lectores que el niño ha encontrado alguna forma de paz con aceptar la muerte de su amigo. Líneas después, dos objetos simbolizan el cambio de estado que había

descrito la puerta antes. El niño ya no quiere jugar con juguetes, que representan un estado de emoción más infantil. En vez de juguetes, su madre dice que el niño finalmente necesita un traje, que representa la madurez del niño como resultado de la ocurrencia desafortunada de la muerte de su amigo. En este cuento, como en “El niño que era amigo del demonio” y “El año que no llegó,” los objetos que funcionan como símbolos de las emociones y estados del personaje principal añaden a la significancia de la interpretación.

Como es posible ver a través estos tres cuentos, el uso de simbolismo en los objetos de Ana María Matute en *Los niños tontos* representa muy bien lo que le está pasando a los niños en que se enfocan los cuentos. Símbolos como la puerta proveen percepción para entender el estado de mente de los niños, mientras otros, como el libro de doctrina, describen las emociones actuales que sienten. Así los objetos como símbolos en *Los niños tontos*, además de describir los estados emocionales de los personajes, añaden contenido y perspectivas valiosas a la interpretación de cada cuento.

## **El simbolismo en *Los niños tontos* de Ana María Matute**

Symbolism in Ana María Matute's *Los niños tontos*

**Michael Jacobs**

82-345: Introduction Hispanic Literary & Cultural Studies—*Out of the Mouth of Babes:*

*The Individual & Society Through the Eyes of Children*

En los cuentos de *Los niños tontos*, Ana María Matute transmite sentimientos a través de los objetos presentes, además de sus descripciones de los entornos de los niños y sus estados mentales. Un tema que se repite varias veces en los cuentos es la tristeza de la adolescencia. A muchos de los niños les hace falta crecer rápido, dejando la infancia y la felicidad que la acompaña en el pasado.

En el cuento “El escaparate de la pastelería”, el niño se obsesiona con los dulces en el escaparate. Los dulces son una cosa de la infancia, pero el niño no los puede experimentar. La imagen que nos dan las palabras <<...apoyó la frente en el cristal... Todo estaba apagado, y nada veía>> es muy triste y frío comparada con la otra imagen que nos da el título del cuento <<El escaparate de la pastelería>>, que evoca en el lector la imagen de un escaparate brillante, lleno de dulces. Le da al lector un sentimiento de lástima, sentimos la pérdida de la infancia que ese niño nunca tuvo oportunidad de tener. El escaparate simboliza esa infancia perdida: sabe que lo quiere experimentar aunque sea oscuro, misterioso, inalcanzable.

El niño del cuento “El tiovivo” también pierde la oportunidad de tener una adolescencia. Se puede notar que la vida del niño es difícil cuando dice sobre el tiovivo <<Eso es una tontería que no lleva a ninguna parte>>, pero cuando encuentra una chapa de hojalata finge que es una moneda y lo lleva inmediatamente para dar una vuelta en el tiovivo. El tiovivo también es un símbolo de una

infancia que nunca existió. Al niño del cuento le hacía falta crecer demasiado rápido y rechaza los juegos de la feria de los otros niños, pero cuando tiene la oportunidad, lo toma y sucumbe a la tentación de jugar. La imagen que le da al lector el niño muerto bajo la lona del tiovivo es una imagen muy desagradable, y se contrasta mucho con la imagen típica que evoca un tiovivo. De nuevo, la autora utiliza un objeto asociado con los deseos de la infancia para evocar una emoción de tristeza, no solo para el niño, sino también para la sociedad entera que conduce a los niños a dejar la infancia antes de que estén listos, y lo que eso debe significar para los que sobreviven hasta la madurez, esperando la muerte y el paraíso.

Otro ejemplo de esta pérdida de infancia representada por un objeto en los cuentos de *Los Niños Tontos* son los juguetes del niño en el cuento *El niño al que se le murió el amigo*. Su madre le dice que debería olvidarse de su amigo, ya muerto, y buscar a otros amigos para jugar. Los juguetes del niño representaron una época de felicidad, pero estaban vinculados con el amigo muerto y esa amistad que tenían. El niño acaba olvidándose de su amigo, pero también se olvida de los juguetes, y con ellos, su infancia. Los juguetes olvidados son restos tristes de una infancia que se quedó corta. Transmiten un sentimiento de lástima y soledad, la pérdida de los amigos de la infancia, y las amistades que no puede hacer como adulto que el niño siente cuando pierde a su amigo.

En los tres cuentos, Ana María Matute utiliza objetos de la infancia que llevan connotaciones felices, y les da significados tristes. El escaparate que debería brillar es oscuro, el tiovivo que debería ser un sitio de felicidad y de amigos en realidad le fue para el niño un sitio frío y de soledad. Los juguetes de la infancia se convierten en un recuerdo de lo difícil que es la vida de los niños, y cómo la muerte siempre está presente en sus vidas en esa época. En cada caso la autora le asigna un significado oscuro a algo que, en principio, es un objeto que da felicidad. Cuando la autora hace eso le está enseñando al lector cómo a la sociedad de España de la época les parecía a los niños que no

tenían otro recurso que sufrir con la vida que se les dio, pero en cada caso los objetos simbolizan una emoción específica para cada niño. El escaparate simboliza a la niñez inalcanzable del niño que sabe que ha perdido alguna oportunidad, aunque no sabe exactamente cuál es. Le falta algo en la vida. El ti vivo simboliza la vida difícil del niño que le condujo a crecer demasiado rápido y, como el niño del escaparate, sabe que ha perdido algo en madurar demasiado rápido. Esa emoción también la comparte el niño al que se le murió el amigo, simbolizado por sus juguetes.

**RITOS DE PASO, RITOS DE INICIACIÓN: *LOS NIÑOS TONTOS* DE ANA MARÍA MATUTE****Petra Báder**Universidad Eötvös Loránd, Budapest  
petrazselyem@citromail.hu

**RESUMEN:** Este ensayo estudia la colección de cuentos de Ana María Matute, *Los niños tontos* (1956), poniendo énfasis especial en los ritos de iniciación, motivo central de los relatos. Para ello se presenta el fondo teórico antropológico de los ritos de paso a base de la hipótesis de Arnold van Gennep. Analizando los ritos de separación y los ritos liminales que aparecen en los cuentos del tomo se discute la posibilidad de la reintegración en la sociedad esbozada por la autora, y de esta manera, se nos dibuja la crítica social matutiana. Para poder desarrollar una interpretación válida, se considera igualmente indispensable repasar la complejidad semántica, los motivos recurrentes y la focalización de los cuentos ya que éstos, junto con las numerosas elipsis, influyen en el proceso de la lectura y de la interpretación.

**PALABRAS CLAVE:** Matute, iniciación, rito de paso, elipsis, muerte

**ABSTRACT:** The following essay aims at analyzing the short story collection *Los niños tontos* (1956) written by Ana María Matute, focusing particularly on the initiation rites as main motifs of the pieces. The theoretical basis – Arnold van Gennep’s anthropological approach to the rites of passage – will briefly be presented. By examining the preliminal and liminal rites that appear in the short stories of the volume we understand why social reintegration becomes questionable and leads to Matute’s harsh criticism. We also deal with the semantic complexity of the stories, the recurring motifs, as well as focalization which all contribute to creating numerous ellipses.

**KEYWORDS:** Matute, initiation, rites of passage, ellipsis, death

“La infancia es una isla que hay que abandonar a nado,  
en busca de un continente en el que no sabemos qué nos espera.”  
(Ana María Matute)

**RITOS DE SEPARACIÓN**

En *Los niños tontos* de Ana María Matute se nos descubren las vidas de unos niños que aparecen marginados de la sociedad, tanto del mundo de los adultos como del mundo de los mismos niños. La marginación de los niños es causada por diferentes motivos, entre ellos, defectos físicos (“El jorobado”), enfermedad (“El árbol”, “Mar”), excomunión infantil (“La niña fea”), contradicción entre las clases sociales (“El hijo de la lavandera”). La autora, perteneciente a la generación del medio siglo – también llamada “los niños de la guerra” –, es representante del neorrealismo o realismo social. Siendo fiel a las características literarias e ideologías de su época, formula su propia crítica social que expondremos más detalladamente al final de este ensayo. Además de esto, todavía podemos descubrir algunos rasgos de la tendencia tremendista anterior: tratando los cuentos como un conjunto podemos hablar sobre un protagonista colectivo: los veintiún niños se convierten en *el* niño, personaje central de la obra matutiana.

La marginación de los protagonistas es un leitmotiv que recorre todo el tomo, además, tiene que ver con los ritos de paso: según la clasificación de Arnold van Gennep, dentro de éstos y de los ritos preliminales se encuentran los llamados ritos de separación, en el curso de los cuales los futuros iniciados se separan del mundo que les rodea (Gennep, 2007: 48). Esta separación reviste gran importancia puesto que los niños del tomo se muestran segregados de los padres – o más bien, de la madre, puesto que la figura del padre está ausente en la mayoría de los cuentos – pues en el nivel simbólico se separan de su infancia, de la niñez (Eliade, 1999: 21). Por lo tanto, serán (re)integrados en el mundo de los adultos en caso de que la iniciación y el regreso al mundo “real” sea exitoso.

## RITOS DE INICIACIÓN

Los ritos de separación deben ser seguidos por los ritos de iniciación en los que abundan los cuentos; éstos son ritos liminales, en otras palabras, la iniciación es un estado intermedio que simboliza la transición del mundo profano al mundo sagrado (Gennep, 2007: 41); es equivalente con una modificación ontológica del modo de ser (Eliade, 1999: 8). En *Los niños tontos* la iniciación significará el paso de la infancia a la adultez: durante ésta la simbología de la vida y de la muerte se cambian constantemente: la muerte ritual es seguida por el renacimiento, simbolizando el final del mundo infantil y de la ignorancia, mientras la resurrección significaría el paso a un nivel más alto de la vida; para ello es indispensable experimentar cómo es la muerte (Eliade, 1999: 11-13).

Antes de nada, veamos los cuentos en los que el niño muere y los símbolos que lo denotan: en “La niña fea” la chica excomulgada por sus compañeras por tener la cara oscura (por ser negra, pues debemos notar el racismo que aparece en el texto) “se fue a su color caliente”, es decir, se entierra debajo de la tierra, mientras en “El negrito de los ojos azules” también se nos presenta un funeral en el que asiste un perro (Matute, 1975: 223 y 226-227). Aquí podemos establecer un paralelismo con los ritos de iniciación de los pueblos naturales en los cuales la tierra muchas veces significa el *regressum ad uterum*, el regreso al útero de la Tierra Madre (Eliade, 1999: 14 y 103). Pues la reunión con la naturaleza, el retorno a un estado original significaría la adquisición del saber sagrado. De los cuentos de la colección, en la mayoría de los casos el protagonista-niño supuestamente muere, y en dos cuentos el niño es el que mata algo o alguien.<sup>1</sup>

De las tragedias que aparecen en el tomo ocho pasan de noche, otra referencia a la muerte misma: en los ritos de iniciación la noche y la oscuridad desempeñan un papel simbólico (Eliade, 1999: 14). A partir de éstas también aluden a la muerte otros símbolos y arquetipos; el más frecuente entre ellos es la luna, que aparece en varios cuentos: en “Polvo de carbón” es el deseo máximo de la protagonista, mientras en “El niño del cazador” es indicador del momento de la tragedia (Matute, 1975: 225 y 244). La iniciación, siendo una dimensión particular de la vida humana, presta a la muerte una función positiva: prepara un camino hacia el nacimiento puramente espiritual, “abre una puerta” por la que podemos acceder a un nuevo modo de vivir (Eliade, 1999: 262). De esta manera, el título de la colección obtiene una doble interpretación: por una parte, el paratexto se refiere al estado mental de los niños antes de la iniciación, por otra parte, es una inversión: como veremos, en realidad, los adultos serán estos niños tontos puesto que no podrán participar en la iniciación ayudando a sus hijos, por lo tanto, el título expresa una opinión crítica de la autora.

---

<sup>1</sup> Digo “supuestamente” porque la muerte es raras veces explícita, es más bien elíptica o contada simbólicamente. Por lo tanto, podríamos aplicar la teoría del *iceberg* de Hemingway para el tomo entero, según la cual las cosas que aluden al acontecimiento central se encuentran en la superficie, mientras el acontecimiento mismo queda al fondo: lo más importante nunca se cuenta.



En los ritos de iniciación de los pueblos aborígenes existen varios tipos de actividades rituales para lograrla, y en *Los niños tontos* también se nos representa una gran variedad de ellas. El baño ritual pertenece a este grupo siendo un rito de purificación: aparece en “Polvo de carbón” donde “estrechamente abrazada a la luna, la madrugada vio a la niña en el fondo de la tina”, mientras “Mar” finaliza con el protagonista-niño entrando en el mar para ver hasta dónde le llega, hasta que el agua le recubre entero (Matute, 1975: 225 y 250). El agua también juega un papel primordial en “El hijo de la lavandera” donde la madre baña al niño antes de que pase la tragedia, como si fuera éste un baño purificador y preparatorio antes de la muerte, por la que llega limpiar el alma de su hijo, pero también es leitmotiv de “La sed y el niño” en el que, al final, el niño mismo se convierte en río y llega hasta el océano (Matute, 1975: 230 y 245-246). El elemento opósito del agua, el fuego también protagoniza los ritos de iniciación, y aparece en el tomo igualmente: en “El incendio” un niño prende fuego con sus lápices y, mientras se deleita con la vista de éste, “se desmigó sobre su cabeza, en una hermosa lluvia de ceniza, que le abrasó” (Matute, 1975: 229). “El niño de los hornos” trata de los celos del hermano mayor que, como venganza, “Prendió su hornito querido y metió dentro al conejo despellejado”, es decir, a su hermano menor (Matute, 1975: 249). Aquí el fuego no es purificador sino más bien se trata de un sacrificio, a esto alude también al nivel metafórico la figura del conejo que sustituye el nombre del hermano.

Puesto que en algunos pueblos a los iniciados futuros les tratan como bebés o recién nacidos, no es sorprendente que antes de atravesar la iniciación, los “novatos” deben guardar ayuno o se les prohíbe hablar (Eliade, 1999: 37). El ayuno es el protagonista de “El escaparate de la pastelería” donde el niño – a pesar de recibir comida de una señora caritativa – no está dispuesto a comer, pues muere de hambre: “El flaco perrillo se marchó de allí, con el corazón oprimido. Volvió, trayendo en la boca un trozo de escarcha, que brillaba al sol como un gran caramelo. El niño lo chupó durante toda la mañana, sin que se fundiera en su boca fría, con toda la nostalgia” (Matute, 1975: 237). En “El niño que encontró un violín en el granero” nuestro protagonista, Zum-Zum, no habla “pero tenía la voz hermosa”: al final del cuento encuentra un violín que empieza a tocar, emitiendo una música terrible, sin embargo, sus hermanos reconocen de esta manera la voz del niño (Matute, 1975: 233-236).

El último motivo de iniciación que está presente en *Los niños tontos* es la ascensión al cielo; el cuento donde aparece lo más evidente y explícitamente es “El tiovivo”: en un día lluvioso de la feria, cuando el tiovivo está cubierto, el niño sube a un caballo de oro y empieza a ascender con él hasta que casi no ve la gente de la feria (Matute, 1975: 240). En “El árbol” nuestro protagonista es un niño enfermo cuya obsesión llega a ser un árbol; éste una noche viene para llevarlo: “«Madre, qué árbol tan grande», dijo el niño, perdido entre sus ramas” (Matute, 1975: 232-233). El árbol como *axis mundi* o eje del mundo en muchas culturas es considerado como el punto de unión entre el cielo y la tierra, sus tres partes – las raíces, el tronco y las ramas – simbolizarían los tres niveles del mundo: el infierno, la tierra y el cielo, respectivamente. Puesto que el niño se encuentra en las ramas, en el nivel metafórico, esto equivale con su ascensión al cielo.

Pero ¿siempre es exitosa la iniciación? Para poder responder a esta pregunta, tenemos que consultar los símbolos que aluden a la resurrección en el caso de los cuentos en los que la muerte o algún tipo de iniciación están presentes. Solamente en tres relatos encontramos imágenes y motivos que indican renacimiento o la continuación de la vida en otro estado. De éstos en dos cuentos la resurrección tiene que ver con las flores que se refieren a la posibilidad de la vida después de la muerte: en “La niña fea” el texto finaliza con las palabras “flores no nacidas y semillas de girasol”, mientras “El negrito de los ojos azules” termina de la siguiente manera: “Llegó el tiempo de los aguaceros y del aroma tibio, y florecieron dos miosotis gemelos en la tierra roja del niño tonto y negro” (Matute, 1975: 223 y 226-227). En el primer cuento solamente se menciona la posibilidad de un nuevo estado vital, mientras en el segundo

se pone en relieve el renacimiento del niño en dos miosotis que, además, simbolizan sus ojos azules que le había quitado un gato. En “La sed y el niño” el protagonista se muere de sed y se vuelve ceniza, pero el día siguiente vuelve en forma de agua, de un río que después llega hasta el océano que, en el caso de este cuento, sería el arquetipo de la vida después de la muerte (Matute, 1975: 245-246). En los otros relatos la autora deja abierto el final: en estos casos no se sabe con certeza si existe la posibilidad de la resurrección después de la muerte, pues el lector debe complementar lo leído. Sin embargo, hay algunos cuentos donde el renacimiento no es posible, por ejemplo, en “El año que no llegó”: un bebé debería cumplir un año, pero “aquel año, nuevo, verde, tembloroso, huyó. Escapó por aquel agujero, y no se pudo cumplir” (Matute, 1975: 228). Como el color verde simboliza la vida, la primavera, incluso el renacimiento, y el año que cuenta con este color no llega, podemos excluir la posibilidad de la renovación tanto espiritual como física.

En resumen, la resurrección y el paso a un nuevo estado vital no tienen lugar en la mayoría de los cuentos. También falta el tercer tipo de los ritos de paso, que serían los ritos postliminales: ritos de agregación o reintegración que deberían cerrar el círculo de la iniciación, por los cuales la comunidad admite los recién iniciados que formarán parte de la sociedad (Gennep, 2007: 48). Solamente podemos mencionar un caso, “El niño que encontró un violín en el granero”, donde al final se celebra un gran baile – elemento recurrente en los ritos de agregación de los pueblos naturales –, sin embargo, el final de este cuento también es ambiguo, puesto que un perro se lleva el niño que entre tanto se ha convertido en muñeco (Matute, 1975: 233-236).

## SÍMBOLOS RECURRENTES Y MOTIVOS COMUNES

Ya hemos mencionado varios símbolos a lo largo de nuestro análisis, por ejemplo, imágenes que tienen que ver con la simbología de la vida y de la muerte, pero debemos añadir que el mundo vegetal y los animales también juegan un papel primordial en el tomo. Dentro de la flora, viendo la significación de las flores, de las semillas y del árbol podemos constituir que la naturaleza siempre es acogedora, como si fuera un ayudante – si queremos aplicar la función de los personajes a base de la categorización proppiana.<sup>2</sup> En cuanto a los animales podemos introducir una clasificación en tres grupos según la división ya mencionada del árbol como *axis mundi*. En la zona de las raíces – que corresponde al mundo de abajo o al infierno – se encuentran animales que cuentan con una connotación negativa, por ejemplo, serpientes, ranas, hormigas o diferentes tipos de bichos. El cuento en el que la presencia de éstos se acentúa más es “El niño que no sabía jugar” (Matute, 1975: 241). Este relato también tiene una interpretación ambigua: el protagonista mata estos animales por eso podemos considerarlo como un niño cruel, sin embargo, también destruye lo malo con el que se asocia esta parte del árbol del mundo.<sup>3</sup> De los animales pertenecientes al nivel terrenal es el perro que aparece más frecuentemente: no solamente simboliza el compañero fiel del hombre, pero, utilizando las funciones proppianas, él sería el ayudante de los niños. También tiene que ver con el mundo de la muerte – basta pensar en Cerbero –, de esta manera, juntando con su papel anterior, ayuda a los niños a pasar a otro estado de la vida, siempre en un papel positivo, por ejemplo, en “El grito de los ojos azules” donde literalmente entierra al niño (Matute, 1975:

<sup>2</sup> Aquí debemos hacer una observación según la cual las funciones establecidas por Propp que aparecen en los cuentos tradicionales o populares también tienen que ver con la iniciación: el héroe se aleja de su familia o de su pueblo, pero al final vuelve y es admitido por todos. Mientras tanto, atraviesa varias aventuras donde debe salir vencedor.

<sup>3</sup> Abriendo un paréntesis, añado que la dicotomía del bien y del mal está muy presente no solamente en este tomo – véase, por ejemplo, “El niño que era amigo del demonio” (Matute, 1975: 224) – pero también en toda la obra matutiana.

226-227). En el tercer nivel están presentes los pájaros que aquí desempeñan un papel inverso: no se vinculan con el bien, con el cielo o paraíso, sino más bien con el mal: son agoreros, los mensajeros de la muerte, pero nunca ayudan a los niños, serían los oponentes de los protagonistas. Para dar algunos ejemplos, mencionamos “El año que no llegó” (los vencejos son los causantes de la tragedia), “El niño que encontró un violín en el granero” (el cuervo aparece como ave agorero que incita al niño para que cumpla la profecía), “El niño del cazador” (los diferentes pájaros son símbolos de la muerte) y “La sed y el niño” (“Los pájaros, como un presagio, se escondieron en las ramas de los árboles”) (Matute, 1975: 228, 233-236, 244 y 245-246, respectivamente).

Si ya hemos hablado sobre la función de los personajes, también debemos estudiar el papel de los padres: la figura del padre raras veces aparece en los cuentos – supuestamente es una alusión a la guerra civil – y las madres, si aparecen, son impotentes a la hora de cumplir los papeles maternos: en “El árbol” la madre no puede ayudar a su hijo enfermo, mientras en “El corderito pascual” el padre sirve para la cena el mejor amigo de su hijo (Matute, 1975: 231-232 y 242-243). La ausencia de los padres hace del mundo matutiano un mundo deshumanizado, mientras la naturaleza y la figura del perro son los que se humanizan: también se puede contemplar una inversión en el papel de los personajes. El último cuento del tomo (“Mar”) es como una síntesis de *Los niños tontos*: los padres cumplen el deseo de su hijo enfermo que quiere ver el mar y, mientras el niño se sumerge en éste, están en la orilla desamparados, impotentes: son incapaces a la hora de ayudar la iniciación del niño, por lo tanto, esta última iniciación – junto con muchas – queda fallida por culpa de los padres (Matute, 1975: 250).

## POSIBILIDAD(ES) DE INTERPRETACIÓN DEL LECTOR: CONCLUSIONES

*Los niños tontos* es como la metáfora de un juego de rompecabezas: hay que dar sentido a los símbolos y reemplazar los elementos elípticos en los que abundan los cuentos; sólo compilando éstos se llega a una interpretación propia que no es nada objetiva. “El cuento corto es una forma de narrativa que toma en serio el silencio”, dice Zapata, y luego agrega en cuanto a la colección matutiana: “El sentimiento no está *dicho* en el texto, sino está *hecho*, construido por medio de la escritura” (Zapata, 2002: 75 y 84). Las imágenes simbólicas y arquetípicas que aparecen en el tomo llegan a formar parte de los medios de comunicación de Matute: siendo referencias extratextuales ayudan la interpretación. Los elementos elípticos, a pesar de ser informaciones implícitas, también ayudan al lector para que desarrolle una interpretación propia y válida, puesto que el lenguaje del texto literario, en vez de poner en relieve las informaciones explícitas, más bien enfatiza los acontecimientos callados, dejando vía a la búsqueda de los significados.<sup>4</sup> La retórica del encubrimiento es la cumbre de la retórica de la ficción: cada texto es inagotable porque leyendo desvelamos las partes no escritas del texto (Ricoeur, 1999: 317 y 333). En el caso de *Los niños tontos* somos nosotros, los lectores que completamos los cuentos que se caracterizan por tener un final abierto; para poder hacerlo, necesitamos pasar de un nivel a otro, del nivel literal al nivel metafórico o simbólico.

Pues el paso de fronteras protagoniza los cuentos: está presente en las iniciaciones mismas cuando los niños pasan de un estado espiritual a otro, pero también durante la lectura cuando debemos cambiar constantemente entre los niveles literarios. Estos cambios también están textualmente señalados con palabras que aluden a alguna modificación en el discurso, por ejemplo, en la mayoría de los cuentos, los complementos temporales “un día” y “una

<sup>4</sup> Véase László, 2005: 111. Énfasis mía a base de las palabras de Iser.

noche” anticipan los cambios en el estado vital de los niños, pero también hay algunos objetos que indican el “umbral”. En “El niño al que se le murió el amigo” las canicas, el camión, la pistola de hojalata y el reloj que no anda, los atributos del amigo muerto serán los indicadores del cambio; incluso habrá un cambio en la apreciación de estos objetos por el protagonista: primero le recuerdan a su amigo, pero después los considera inútiles (Matute, 1975: 247). A propósito del cuento debemos añadir que éste es casi el único donde la llegada a la edad adulta es explícita: el niño llega a casa y su madre nota que ha crecido mucho, pues le comprará un traje de hombre. Tirando los juguetes al pozo también hace lo mismo con su infancia.

Aunque los símbolos utilizados por la autora ayudan a la interpretación, también la hacen dificultosa puesto que muchos de ellos cuentan con múltiples referencias que a veces son ambivalentes o antagónicas – por ejemplo, el mar puede ser arquetipo de la muerte y de la vida a la vez. Además, igualmente habrá diferentes interpretaciones que también se verán influidas por el punto de vista, pues Matute utiliza un narrador omnisciente que atraviesa un cambio brusco: primero el narrador equivale con la conciencia de los niños y lo vemos todo desde la perspectiva de los protagonistas aunque, siendo omnisciente, también añade informaciones complementarias. En caso de que ocurra una tragedia con los niños, el punto de vista cambia: sigue siendo omnisciente, pero se aleja; a esta perspectiva exterior contribuyen la atemporalidad de los relatos, el hecho de que tampoco están ubicados en un lugar exacto – aunque por la cercanía de la naturaleza suponemos que es una zona rural –, la generalización – salvo dos ejemplos los niños no son llamados por su nombre – y los símbolos mismos, siendo referencias extratextuales.

Los cuentos son los episodios de una obra coherente: pueden ser interpretados uno por uno, sin embargo, juntos reciben una interpretación más compleja. En *Los niños tontos*, aunque faltan las descripciones amplias, Ana María Matute valora las circunstancias humanas sin explicitarlas: la muerte de los niños es un tipo de solución, una posibilidad de huida del mundo cruel e inhumano que se nos presenta (Birner, 2002: 136). También podríamos decir que la muerte simboliza la salvación de los protagonistas puesto que – con la excepción de unos casos – de esta manera no tienen que integrarse en la sociedad que critica la autora. Los adultos no entienden a los niños, falta la comunicación con el mundo infantil – incluso está ausente entre los niños mismos –, a lo que apunta también la escasez de los diálogos. Hemos visto que la unión con la naturaleza, la presencia de los animales, las metáforas del alma humana, las metamorfosis, los arquetipos y todas las tragedias que pasan, en casi todos los cuentos de la colección siguen la simbología de los ritos de iniciación. Sin embargo, por la pobreza de los símbolos relacionados con la vida y por falta de reintegración en la sociedad, en mi interpretación *Los niños tontos* trata de una iniciación fallida: los padres pierden sus papeles tradicionales, es decir, son incapaces de ayudar en la iniciación de los niños, mientras la naturaleza y el perro ocupan su lugar. El absurdo que aparece en el nivel literal enviará la interpretación al nivel alegórico metafórico o simbólico, y raras veces deja un solo modo de interpretación asequible para una lectura mimética.

## BIBLIOGRAFÍA

BIRNER, Angela (2007): “Lo extraño e intemporal de la figura infantil en la colección *Los niños tontos* de Ana María Matute”, en *La presencia del niño en las literaturas en lengua española. La niñez como dimensión, objeto y perspectiva del discurso literario. V Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos*. Eds. Gabriella Menczel y László Scholz. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, pp. 135-143.

- ELIADE, Mircea (1999): *Misztikus születések. Tanulmányok néhány beavatástípusról* [*Nacimientos Místicos. Estudios sobre unos tipos de iniciación*]. Budapest: Európa Kiadó
- FRYE, Northrop (1998): *A kritika anatómiája* [*Anatomía de la crítica*]. Budapest: Helikon Kiadó
- GENNEP, Arnold van (2007): *Átmeneti rítusok* [*Los ritos de paso*]. Budapest: L'Harmattan Kiadó
- LÁSZLÓ, János (2005): *Történetek tudománya. Bevezetés a narratív pszichológiába* [*Ciencia de las historias. Introducción a la psicología narrativa*]. Budapest: Új Mandátum Kiadó
- MATUTE, Ana María (1975): *Los niños tontos*, en *Obra completa III*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 221-250.
- PROPP, Vladímir (2006): *La morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos
- RICOEUR, Paul (1999): "A szöveg és az olvasó világa" [Mundo del texto y mundo del lector], en *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* [*Estudios seleccionados de teoría literaria*]. Budapest: Osiris Kiadó, pp. 310-352.
- ZAPATA, Ángel (2002): "El vacío y el centro. Análisis de «El niño al que se le murió el amigo» de Ana María Matute", en *El vacío y el centro. Tres lecturas en torno al cuento breve*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, pp. 71-219.

© Petra Báder



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C



# Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli | ISSN 2316-1663 | V.2, N.1 | Jan. Jun. 2013

## OBJETOS SIMBÓLICOS NA NARRATIVA DE ANA MARÍA MATUTE



## OBJETOS SIMBÓLICOS EN LA NARRATIVA DE ANA MARÍA MATUTE

XIAOJIE CAI

CAPITAL NORMAL UNIVERSITY, CHINA.

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, ESPAÑA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 16/07/2013 • APROVADO EM 08/08/2013

---

### Abstract

---

En este artículo se reseña el simbolismo personal que elabora Ana María Matute sobre objetos cotidianos y materiales. Por medio del análisis de la caracterización que transmiten imágenes como la isla, el muñeco, el teatro de marionetas, el fuego, la torre y la piedra azul, se realiza una sistematización del simbolismo en la narrativa de Matute y se revela una faceta fundamental y novedosa de la poética de la escritora.

---

### Resumo

---

Neste artigo, está esboçado o simbolismo pessoal que faz Ana Maria Matute em objetos cotidianos e materiais. Através de análise da caracterização que transmitem imagens como a ilha, o boneco, o teatro de bonecos, o fogo, a torre e a pedra azul, está realizada uma sistematização de simbolismo na narrativa de Matute e revela uma faceta fundamental e novel da poética da escritora.

---

## Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Ana María Matute, Simbolismo, Metáforas, Alegorías, Objetos Materiales.

**PALAVRAS CHAVE:** Ana María Matute, Simbolismo, Metáforas, Alegorías, Objetos Materiais.

---

## Texto integral

---

El lenguaje narrativo que utiliza Ana María Matute es rico en metáforas, alegorías y símbolos. En su obra, las alusiones a objetos cotidianos y materiales transmiten un carácter simbólico personalizado y poco común, que no sólo sirve para formar parte de la construcción del mundo literario sensorialmente importante, sino que también cumple funciones estratégicas. En el presente ensayo pretendemos hacer un análisis completo de los objetos simbólicos más representativos en la narrativa de la escritora.

Entre los muchos objetos simbólicos que inventa Matute, algunas imágenes aparecen en toda la narrativa como las de la isla y el fuego; otras se ven principalmente en la primera etapa, pero lo hacen de forma recurrente, por ejemplo el muñeco y el teatro de marionetas; otras no son tan notables en la primera fase, pero logran un significado nuevo y desempeñan una función clave en la estructuración novelesca de ciertas obras fantásticas de la segunda etapa, como sucede con la torre en *La torre vigía* y con la piedra azul en *Olvidado Rey Gudú*.

### 1 LA ISLA

La isla es una imagen muy recurrente en toda la narrativa de Matute. Aparte del sentido metafórico de soledad y de aislamiento individual, como sucede en *Primera memoria*, cuando el narrador se refiere a la situación marginada de la familia de Manuel Taronjé—«Ellos eran como otra isla, sí, en la tierra de mi abuela» (Matute, 1999: 43)—; o en *La trampa*, donde simboliza la soledad de casi todos los personajes de la novela, observamos que en la mayoría de los casos, la isla está descrita como un objeto simbólico que representa las mismas cualidades de la infancia. Es decir, la isla en sí misma es un símbolo materializado del periodo infantil, como ha señalado la autora en una entrevista:

Puede permanecer en cierta manera algo que lo que fue aquel niño, pero el niño deja de existir, desaparece. La infancia es como una isla. Yo me pregunto: «¿Dónde estarán esos niños?» Siempre he dicho que los adolescentes tienen la mirada perdida, que no es más que el reflejo de lo que queda de su niñez. No saben cómo emprender el viaje hacia el continente desconocido que es el mundo de los adultos; no saben hacia dónde han de dirigirse (Gazarian-Gautier, 1997: 32).

La imagen de la isla transmite principalmente dos características de la infancia, que son, en cierto sentido, contradictorias. Primero, con su naturaleza apartada e independiente, la isla es considerada como una especie de paraíso o refugio donde se abrigan las fantasías e imaginaciones infantiles. Por ejemplo, la isla de Santa Catalina en *Primera memoria* es el lugar secreto donde Borja y Matia depositan sus «tesoros» de la infancia, y también el lugar donde los niños se refugian de la vida aburrida y asfixiante de los adultos.

De forma contradictoria, la misma imagen también transmite las ideas de inaccesibilidad, incomunicación e irreconciliación del periodo infantil, en contraposición con el orden de los adultos. En el cuento «La isla» de *Tres y un sueño* se observa una buena manifestación de esta característica, donde la isla de Perico, símbolo fantástico de la eternidad infantil, tiene un carácter flotante, –un estado inestable que dificulta el acceso de los demás–, y no puede ser comprendido desde el criterio general de los adultos: «Vamos, Aya, ven pronto, no seas pesada: mi isla no tiene mucha paciencia. Fui navegando por todas las costas y quise invitar a mucha gente; [...] Pero ellos no entendían, y decían sólo: <Hay temporal>» (Matute, 1999: 70-71).

En este sentido, la isla como un espacio simbólico que materializa el periodo infantil, representa su carácter cerrado en contraposición con el «continente», que es la expresión metafórica que hace referencia a la vida o al mundo de los adultos. Según el criterio de Matute, la pérdida de la infancia convierte a sus personajes en «náufragos» porque, situados en la transición de la adolescencia a la madurez, experimentan sentimientos de carencia, confusión, o incluso repugnancia hacia el futuro, como náufragos arrojados de la isla de la infancia: «[Los adolescentes] Tienen mirada de náufrago. Les han arrojado de la isla, de la infancia. Van hacia el continente. Van nadando, ven una playa con una selva. No saben... ¡Qué miedo! ¡A lo mejor hay caníbales...!» (Farrington, 2000: 77).

Algunas alusiones a la isla en *Olvidado Rey Gudú* también son representativas de este aspecto. La isla de Leonia, símbolo de «los sueños, lo imposible y la mentira» (Matute, 1996: 55), se describe al principio, –desde el punto de vista de la niña Ardid–, como un lugar de singular hermosura: «una isla de un verde esmeralda y giraba sobre sí misma, lentamente» (p. 106), que supone una ilusión idealizada en contraste con la miserable realidad en la que se encuentra la niña, y un tinte fantástico y poético se percibe en la narración.

Sin embargo, el brusco viraje del tono narrativo tiene lugar cuando Ardid, –ya adulta–, pisa ese espacio personalmente, y el mensaje simbólico cambia de lo positivo a lo negativo. La isla deja de ser la representación del encuentro, el sueño y la perfección, y pasa a revelar la pérdida y la carencia con la manifestación de la parte oculta y oscura del lugar:

Allí no había ancladas naves, suntuosas y doradas, ni vestigios de fiestas ni placer. Un espectáculo desolado, desierto y reseco se ofrecía a sus ojos. Y el sol naciente únicamente arrancaba destellos a un suelo recoso, sembrado de cascotes; trozos de loza o



mosaicos que algún día fueron hermosos; trozos de espejo roto, que a los primeros rayos del día semejaban estrellas efímeras, fugaces (p. 555).

Y la predicción por parte de la Reina Leonia sobre la inevitable desaparición de la isla añade el tinte apocalíptico. La alegría efímera y falsa es sustituida por la tristeza y el pesimismo. El verdadero aspecto desolado y abandonado de la isla representa la destrucción del paraíso imaginario, así como la fragilidad y la falsedad del recuerdo infantil frente a la realidad y el irreversible transcurso del tiempo.

En la misma novela, otra referencia a la isla con motivo simbólico de la infancia como círculo cerrado se asocia con la muerte del hijo primogénito de Gudú –el Príncipe-oscuro: Gudulín–. El niño, tras la muerte, se convierte en una isla flotante por encima del mar: «Y lo llevó con él, y lo hizo isla: pero isla sin raíces, flotante como una nave que surca, sin parar, todos los mares del mundo» (p. 724), en lo que es un obvio símbolo de la soledad infantil y su imposibilidad de incorporación al orden normal: «Y desde entonces, Gudulín-isla navega y navega, tan solitario como fuera en su vida de niño» (ibídem).

## 2 EL MUÑECO

El muñeco es una imagen frecuentemente mencionada en la primera etapa literaria de Ana María Matute. En algunas de las primeras novelas, la autora alude a ello como una metáfora de la impotencia del hombre ante el destino incontrolado de la vida. En *Pequeño teatro*, este tipo de referencias son abundantes, e incluso excesivas. En *Los Abel* también se pueden encontrar alusiones semejantes, pero desde *Primera memoria* el muñeco empieza a presentarse como una imagen estrechamente vinculada a la infancia.

En *Primera memoria* el muñeco Gorogó es una presencia de carácter autobiográfico, ya que el padre de la autora le compró a ésta un muñeco con el mismo nombre cuando todavía era una niña. En la novela la niña Matia se identifica con el muñeco Gorogó, lo lleva a todas partes, y lo considera una especie de apoyo espiritual. Bajo la presión asfixiante de un orden externo desagradable, la niña imagina al muñeco como un interlocutor ideal a quien contarle secretamente sus opiniones sobre la angustia y la injusticia del mundo de los adultos: «No es eso, ya no duermo abrazada a Gorogó –en realidad no dormí nunca con él, sólo con un oso que se llamaba Celín–. Éste es para otras cosas; para viajar y contarle injusticias. No es un muñeco para quererle, estúpida» (Matute, 1999: 129).

En este sentido, el muñeco Gorogó transmite un mensaje simbólico importante, relativo a la descripción del mundo interior de la niña. La protagonista infantil sufre en el entorno adulto que le resulta desagradable, mientras observa y reflexiona sobre los acontecimientos que le toca experimentar. Gorogó es una manifestación materializada de este juicio infantil, caracterizado por lo parcial, lo singular y lo rebelde.

De igual manera, la pérdida del muñeco al final de la novela es paralela a la desilusión y al fracaso infantil, y simboliza el sometimiento de la protagonista a un pesimismo absoluto.

En el cuento «La rama seca», «Pipa» –el muñeco rústicamente fabricado por la niña protagonista – tiene una función semejante. La niña también inventa diálogos con el muñeco, lo toma como dialogante imaginario, y se revela así la sutileza y la melancolía interiores.

Otro ejemplo imprescindible es el muñeco Tombuctú en «La oveja negra». Confeccionada también por la protagonista, Tombuctú es como un eje estructural que enlaza los episodios fantásticos de la niña, así como el medio por el que se realiza la incursión de lo fantástico en la realidad.

El tema central es indudablemente la búsqueda del muñeco perdido, cuya imagen se mantiene inaccesible en todo el texto. ¿Qué simbolismo transmite por medio de las incesantes alucinaciones sobre la reaparición y la inaccesibilidad final?

Indudablemente, Tombuctú tiene un simbolismo vinculado con la infancia, o el «no abandono de la niñez», de acuerdo con Raquel Gutiérrez Estupiñán (2000: 293). Según la lógica percibida en este cuento, sólo a través del juicio infantil se puede percibir la verdadera felicidad –la confección y disfrute del muñeco–, pero una vez pasado ese periodo –simbolizado por la destrucción de Tombuctú–, a pesar de los esfuerzos, sigue siendo algo irreversible e imposible de recuperar –manifestado por las repetidas alucinaciones de Tombuctú y el fracaso de la heroína de alcanzarlo.

Sobre la imagen del muñeco, es interesante mencionar el cuento «El niño que encontró un violín en el granero» de *Los niños tontos*. Es un relato corto con argumento muy sencillo: cuando el niño Zum-Zum encuentra un día en el granero un violín y lo toca un hermano suyo, él se convierte en un muñeco.

A pesar del argumento aparentemente absurdo y disparatado, lo que nos llama la atención es la reacción de la gente frente a la transformación del niño:

Todos miraron al niño tonto. Estaba en el centro del patio, con sus pequeños labios duros y rosados, totalmente cerrados. El niño levantó los brazos y cada uno de sus dedos brillaba bajo el pálido sol. Luego se curvó, se dobló de rodillas y cayó al suelo. [...] –¡Oh! –dijeron todos, con desilusión–. ¡Sí no era un niño! ¡Si sólo era un muñeco! Y lo abandonaron. El perro lo cogió entre los dientes, y se lo llevó, lejos de la música y del tonto baile de la granja (Matute, 1992: 40-41).

La reacción de los familiares ante la transformación del niño hace recordar a la novela de Kafka *La metamorfosis*. Ante el fenómeno sobrenatural del cambio físico del hijo, la gente lo acepta con una actitud curiosamente tranquila. En vez de experimentar asombro sienten «desilusión», y precisamente por medio de esta actitud percibimos la intención metafórica de revelar la indiferencia del ser

humano y la completa ignorancia de los adultos sobre el mundo de los niños. De manera que a través de la figuración de un muñeco metamorfoseado, la escritora logra descifrar un fenómeno ético y moral de una forma visual y expresionista.

### 3 EL FUEGO

En una entrevista realizada por Alicia Goicoechea Redondo (1994: 22), Ana María Matute señala que uno de los propósitos de sus obras consiste en despertar la inquietud: «Yo no escribo para divertir, escribo para inquietar y con la literatura que me siento afín es con la que me inquieta, con la que rompe el conformismo». Efectivamente, a la escritora le interesa más la exteriorización de la parte oscura, deformada pero potencial del mundo psicológico de sus personajes, y en muchas de sus obras suele establecer un ambiente, o crear unos escenarios de carácter bien tremendista, bien sonámbulo, bien surrealista, que despiertan una sensación inquietante en el lector. La imagen del fuego constituye un elemento importante en los textos destinados a producir este efecto. Se puede entender como un símbolo siempre asociado con el mal, ya que por medio de la referencia al fuego se realiza la descripción vívida de las emociones humanas más negativas –la inquietud, la irracionalidad o la insensatez–, mientras esta misma imagen también se relaciona con episodios destructivos como el incendio y la muerte.

Las alusiones al fuego en la obra matutiana suelen asociarse con un tinte tremendista y expresionista. En el cuento «Algunos muchachos», el fuego forma parte de lo inconsciente del niño, que perturba el sueño del protagonista. El fuego que «ardía y mugía siempre, debajo de la tierra» (Matute, 1994: 35) simboliza indudablemente la inquietud potencial de la mente infantil, y la imagen del caballo que arde, moribundo, es como una manifestación del sufrimiento del espíritu infantil, oprimido y ahogado, y el estallido irracional de rebeldía:

[y] fue entonces cuando lo vio, para no olvidarlo nunca, al caballo, saltando la cerca, enteramente encendido, la crin con todas sus llamas al cielo. Huía a favor del viento, y el viento acrecía el fuego, y allí, bajo su ventana de persianas azules le vio abrasarse, las pezuñas en alto, el relincho partiendo la noche (p. 35-36).

Escenarios semejantes del fuego como exteriorización de la inquietud juvenil se ven en otros cuentos, como «El incendio» de *Los niños tontos*, «Muy contento» de *Algunos muchachos* y «El incendio» de *Historias de la Artámila*. Entre ellos, «El incendio» de *Los niños tontos* es un cuento surrealista bastante especial. Percibida una belleza extraordinaria, impresionista, aunque tal vez de forma extraña, la escritora presenta un dibujo impresionista del fuego y de la muerte con pocas palabras:

El niño tenía los ojos irritados de tanto blanco, de tanto sol cortando su mirada con filos de cuchillo. Los lápices del niño eran naranja, rojo, amarillo y azul. El niño prendió fuego a la esquina

con sus colores. Sus lápices –sobre todo aquel de color amarillo, tan largo– se prendieron de los postigos y las contraventanas, verdes, y todo crujía, brillaba, se trenzaba. Se desmigó sobre su cabeza, en una hermosa lluvia de ceniza, que le abrasó (Matute, 1992: 25).

La mezcla de diversos colores constituye la imagen principal que transmiten las palabras, como si formaran parte de una pintura en la que el fuego interviene para añadir un color más fuerte, el rojo, y agudizar el tinte más grotesco, ya que trae consigo la muerte.

Tal manifestación destructiva y negativa del fuego –el incendio– se ve en muchos textos matutianos. La descripción de un desorden caótico causado por el incendio se encuentran en *Los Abel*, «Cuaderno para cuentas», «El incendio» de *Historias de la Artámila*, y «Algunos muchachos», por mencionar los más representativos.

Hay que señalar que las obras matutianas arriba mencionadas están escritas mayoritariamente en los años sesenta del siglo XX, época en que la preocupación por el dolor del pueblo, que se encuentra en momentos difíciles como consecuencia de la Guerra Civil, sigue siendo uno de los temas más importantes en la literatura española del momento. En este contexto, es natural deducir que la repetida mención al desorden colectivo, producido por el incendio, transmite un mensaje profundo: más que su significado literal, el incendio es un símbolo de la fuerza negativa y destructiva de forma abstracta. Lo que realmente intenta revelar la autora es la fragilidad, la desorientación y el caos de una colectividad ante los sucesos desastrosos, que implican las consecuencias de la Guerra Civil española. En este sentido, la focalización en la situación caótica del incendio supone una revelación análoga del sufrimiento colectivo, al tiempo que una protesta anti-bélica se deja percibir de forma no obvia.

Si observamos las técnicas utilizadas, encontramos que Matute siempre trata de revelar algo más profundo por debajo del caos superficial. Por ejemplo, en «El incendio» de *Historias de la Artámila* se destaca el problema de la pobreza y la miseria de los habitantes por medio de la descripción del escenario del fuego:

El incendio se alzó rozando las primeras luces del alba. Salieron todos gritando, como locos. Iban medio vestidos, con la ceniza del alba en las caras aún sin despintar, porque el cansancio y la miseria son enemigos de la higiene (Matute, 1999: 14).

Y en *Los Abel*, la autora centra la narración en mostrar la indiferencia y la pérdida de juicio del ser humano ante el terror producido por los sucesos: «Se empujaban, y se pisoteaban, y no hacían caso de sus hijos pequeños» (Matute, 1998: 199).

Además, cabe mencionar que la escritora no sólo se preocupa de mostrar el efecto visual del incendio, sino que también añade un efecto sonoro en la

referencia a las campanadas de la iglesia, como sucede en «Algunos muchachos»: «En sueños, recordaba la campana que estallaba por el cielo, los gritos y las gentes corriendo hacia los pozos» (p. 35); en «El incendio»: «La campana del pueblo, allá, sonaba, sonaba» (p. 14); así como en *Los Abel*: «Se quedó la noche herida por el sonido angustiado y palpitante de aquellas voces» (p. 117); «A medida que nos aproximábamos a él, íbamos conociendo más y más aquel rumor extraño que escapaba de la aldea. Habían callado, en cambio, las campanas» (pp. 117-118). Indudablemente, esta referencia acústica contribuye a enfatizar la inquietud colectiva, al tiempo que subraya el efecto trágico y apocalíptico.

Con respecto a la descripción del fuego, hay otro escenario insoslayable que es el episodio de quemar vivo a un hombre. Como una de las ideas más habituales y básicas de la literatura apocalíptica, la referencia a esta forma de condena aparece en «El rey de los zennos», *La torre vigía*, *Aranmanoth* y *Olvidado Rey Gudú*. Un tinte terrorífico y grotesco así como un lenguaje expresionista son compartidos en las descripciones alusivas.

En «El rey de los zennos», el fuego simboliza la represión hostil y asfixiante de la sociedad, y la resurrección reiterada del protagonista en el fuego afirma la identidad divina y sobrenatural del personaje Ferbe, símbolo de la figura divina y conecedor de la existencia de un orden primitivo y sobrenatural superior, ya que según los estudios simbólicos, «atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana» (Cirlot 2001: 216).

El cruel escenario de la condenación se revela de forma gótica:

Hacia las once de la mañana Ferbe ardía. Su cuerpo prendió con gran esplendor, un brillo blanco le consumió antes que a sus compañeros, y no dio muestras de dolor ni espanto. A las dos de la tarde un olor a carne quemada invadía toda la ciudad, una especie de niebla, negra y grasa, se pegaba a las paredes de las casas, a los árboles y a las ropas de las gentes (p. 121).

Aparte del protagonista Ferbe, la muerte de la novia también está asociada con el fuego: ha sido quemada viva. La anécdota enfatiza el simbolismo destructivo del fuego, y agudiza el tinte misterioso del ambiente novelesco:

La víspera de la boda, Ferbe apiló un alto montó de leña, en la playa. Neila le miraba, pensativa. Ferbe prendió una hermosa hoguera: pero el humo que brotaba era negro, espeso y grasoso. La vista de aquel humo llenó de temor a Neila. Ferbe fue acercándose a ella, con las manos extendidas. Entonces Neila se apercibió de que las manos de Ferbe resplandecían, como si tendiera hacia ella dos antorchas. Neila enmudeció de terror, pero más fuerte que su voluntad era el deseo de abrazarle, y prendieron sus ropas, y ardió viva, gritando, hacia el mar (p. 129).

En *La torre vigía y Aranmanoth*, el fuego se presenta de forma semejante. El «árbol del fuego» que presencia el protagonista anónimo de *La torre vigía* y la visión onírica de quemar viva a una muchacha ante el Árbol Señor del Bosque –el Árbol de la Vida en *Aranmanoth*, coinciden en exteriorizar analógicamente la parte cruel y perversa de la naturaleza humana.

En *Olvidado Rey Gudú* el incendio es un símbolo tanto de renovación como de destrucción. La memoria de Sikrosio sobre el torreón ardiente, como manifestación del deseo de conquista del personaje, sirve como indicio de una nueva era, mientras la muerte de la reina Ardid –que también es quemada viva en la torre donde está encerrada– es el episodio que sirve de profecía de la inevitable destrucción del Reino o, como señala Anne Elizabeth Hardcastle (1999: 109), simboliza «the loss of the last possibility for salvation».

#### 4 EL TEATRO DE MARIONETAS

Otro objeto imprescindible, aunque ya ha sido bastante comentado, es el teatro de marionetas o el carro del titiritero, imagen inspirada en la propia experiencia de Ana María Matute. Aunque el mensaje simbólico que transmite este objeto ha llamado la atención de varios críticos durante los años sesenta y setenta del siglo pasado –en los ensayos de Raquel Flores-Jenkins y Janet Díaz por ejemplo–, hacemos de él un breve resumen para complementar la sistematización.

Por medio del tema del carro de titiriteros se pueden percibir huellas de los elementos autobiográficos de la escritora, ya que el teatro supone una de las diversiones más importantes en el recuerdo matutiano de la infancia, algo que la fascinó profundamente. La propia Ana María Matute alude a esta fascinación en la entrevista que le hizo Claude Couffon en el año 1961:

Siempre pensé en que sería escritora, pero confieso que durante un tiempo mi gran ilusión hubiera sido poder llegar a ser payaso. ¡Cómo influyeron para esto los carros de titiriteros que llegaban al pueblo! Cada vez que oigo la trompeta y el tambor, tal como se anunciaban ellos, siento en la espalda el mismo cosquilleo de entonces. Todos los seres que salen a un escenario que cuentan historias que representan algo, me han fascinado (Winecoff Díaz, 1968: 143).

Alusiones a este objeto se encuentra principalmente en la primera etapa matutiana, en novelas como *Pequeño teatro*, *Fiesta al Noroeste*, y en los cuentos «La oveja negra» de *Tres y un sueño* y «Envidia» de *Historias de la Artámila*, que transmiten, al menos, tres mensajes distintos.

En primer lugar, el teatro de marionetas aparece como una analogía de la vida humana, interpretada satíricamente como un escenario de farsa, barnizado de un tinte fatalista. Éste es el tema fundamental de la novela *Pequeño teatro*, y en *Primera memoria* también encontramos una alusión semejante en la narración de Matia, que compara el control que Borja ejerce sobre ella con la maniobra de un

titiritero: « [...] Sabía que estuve soñando que Borja me tenía sujeta con una cadena y me llevaba tras él, como un fantástico titiritero» (p. 28).

En segundo lugar, la imagen del carro de titiriteros es uno de los símbolos más habituales que exterioriza el mundo psicológico de los protagonistas matutianos. Raquel Flores-Jenkins lo relaciona con el típico tema de la huida que plantean psicológica o físicamente algunos personajes: «La necesidad de evasión se resuelve a veces en el tema tan típico en nuestra autora, de las máscaras, el titiritero o el circo» (Flores-Jenkins, 1975: 186). Y «El tema del circo constituye la evasión de aquellos que no pueden evadirse físicamente» (*op.cit.*, pág. 187). El ejemplo más representativo de este significado simbólico es la novela *Fiesta al Noroeste*, donde Dingo es el «personaje arquetípico» (Mas, 1983: 64) que representa el tema de la evasión.

Por último, la referencia al teatro de marionetas constituye uno de los medios más habituales de establecer un ambiente falsa e irracionalmente feliz en la obra de Matute, como se observa en *Pequeño teatro*: «Un enjambre de muchachos subían por la callejuela, corriendo, charlando. Todos acudían al teatrillo de Anderea. Ilé Eroriak miraban a Marco. La luna iluminaba su cabeza, plateándola con vívidos destellos» (p. 94).

En el prólogo general que escribe Matute a su *Obra completa*, la autora aclara el propósito creativo de esta imagen: «El falso lujo de los titiriteros representantes de un fasto en crisis, careta de una mísera realidad que inútilmente oculta el rostro, se agita entre los harapos de un oro antiguo: plumas y plumajes barridos por el viento» (Matute, 1971: 24).

## 5 LA TORRE

A diferencia del teatro de marionetas, la torre es, a su vez, un objeto que se ve con mayor frecuencia en los textos de la segunda etapa de la escritora.

Se trata de un objeto que contiene diferentes significados. De acuerdo con las alusiones de los análisis simbólicos, una de las características más representativas de la torre es su carácter de «recinto cerrado». Basada en esta naturaleza, la imagen de la torre matutiana aparece como un objeto asociado con la alienación y la enajenación, y así en *La torre vigía* hay un párrafo en el que se presenta como un lugar poco visitado: «El puesto de vigía solía encomendarse a la gente de más baja y mísera condición: y la verdad es que a tal lugar no solían llegar, sin motivo fundado, los jóvenes nobles, ni gente alguna» (Matute, 2001: 154). Por consiguiente, la torre sirve generalmente en el plano «real» novelesco para representar los episodios de encierro y alienación tanto físico como espiritual, o revelar el tema del olvido.

La referencia a la torre como encierro se ve en *Olvidado Rey Gudú*, donde los reyes encierran a las reinas o concubinas a modo de castigo. Tanto la primera esposa de Volodoso como la siguiente reina –la propia protagonista Ardid– fueron condenadas a ser encerradas en «La Torre Este».

Además, la naturaleza solitaria y apartada de la torre exterioriza el estado emocional de los personajes matutianos, ya que la propia imagen de ese espacio puede entenderse como una analogía del hombre solitario (Ciriot, *op.cit.*, pág. 450). Por ejemplo, en «Algunos muchachos» la descripción de carácter gótico de la vivienda umbría y oscura de Juan, ubicada en una torre, simboliza la alienación y la singularidad espiritual de la familia y del protagonista adolescente:

La Casa era la de Juan, siempre, no había otra Casa, era la de Juan, con su torre vigía, como decía Don Angelito, y sus oscuras puertas; con los candados verdes de orín en las entradas, y el umbrío y ya salvaje huerto donde antaño enterraban, como abono, niños nacidos de mujer soltera, de los malditos chupasangres, de los hermosos y altivos Señores, seguía diciendo Don Angelito. Y Madre repetía, día tras día: Que no te vea con el Juan, el de la Casa, ese no es amigo para ti, que se vaya con su ralea, ¿qué has de hacer tú con esa gente? (pp. 13-14)

En *La torre vigía*, la subida a la torre del protagonista no sólo representa su repulsión psicológica del orden inhumano de la sociedad caballeresca, sino que también sirve como una revelación de la incorregible soledad de otros personajes, según el punto de vista del mismo personaje adolescente:

En lo alto de la torre vigía, el alba iluminó los ensartados e irreconocibles despojos de aquel que a tan noble, ponderado y orgulloso caballero como el barón Mohl puso en trance de mostrar, ante ojos indiscretos, la soledad de su corazón (p. 119).

En *Aranmanoth*, la torre está asociada con el tema del olvido. Descrita como una gloria bélica ya pasada, esta imagen transmite consecuentemente un tinte triste: «Y así fue como alegremente –porque la tristeza se había agazapado en algún lugar de la torre, tal vez entre las almenas vejadas por el tiempo» (Matute, 2000: 115), que nace del grito del narrador ante el transcurso del tiempo y la presencia del olvido:

Guiados por un mismo deseo, treparon nuevamente escaleras arriba hasta lo más alto de la torre desde donde se avistaban los confines de sus tierras. La torre no era más que la memoria ruinososa de un tiempo en que los de Lines se sabían amenazados y en peligro, una época en la que peleaban por mantener una libertad que, con el paso de los años, dejó paso al vasallaje y a la protección del Conde (p. 114).

En el plano fantástico, el motivo simbólico de la torre es aún más evidente. Constituye, en primer lugar, el punto de convergencia que enlaza el mundo real y el



fantástico. En *La torre vigía*, la torre es el lugar donde el protagonista contrae amistad con la figura misteriosa del mendigo-vigía, que es un personaje de carácter superior y fantástico; y en *Aranmanoth* Orso recibe a su hijo Aranmanoth que tiene doble naturaleza –medio humana y medio fantástica–, también de manos de un viejo con evidente naturaleza fantástica, precisamente en «el último escalón de la torre» (p. 29).

Por otra parte, la imagen de la torre tiene su mensaje simbólico en estos contextos fantásticos como elevación espiritual del individuo, que es uno de los significados simbólicos más apuntados del objeto, según los análisis simbólicos ya existentes (Pérez Rioja, 1997:339; Cirlot, 2001: 449-450). El reflejo más representativo se ve en *La torre vigía*, donde la torre divinizada puede interpretarse como la convergencia de la visión humana y la divina, o la integración de lo consciente y lo inconsciente del individuo, o el descubrimiento de un bien primitivo o una verdad mítica y esencial: «Y con mayor ansia que nunca, corrí hacia la torre vigía, acuciado por una súbita pregunta, cuya respuesta eso esperaba, al menos –podría desvelarme el verdadero sentido de mi vida» (p. 166).

Por medio de la narración se percibe un tinte divinizado de la torre: el narrador menciona la luz que emana de la propia torre, escenario fantástico que transmite alegóricamente la implicación de iluminación que conlleva ese espacio elevado:

Levanté los ojos, para ver de dónde provenía tan poderoso sol: y distinguí un resplandor poco frecuente sobre las almenas de la torre vigía. Aunque muchas veces miré hacia aquella torre, nunca la vi de tal modo encendida. [...] Lo cierto es que la torre parecía emanar de sí misma la luz, en lugar de recibirla (p. 153).

Además, la torre presenta cierta similitud con el Edén o paraíso, porque hay muchas referencias en las que se alude al alejamiento del protagonista de los sufrimientos humanos en este espacio fantástico: «Una vez en lo alto de la torre, me sentía liberado de toda la angustia, recelo y aun mezquindad en que me sabía atrapado de día en día» (*ibídem*).

## 6 LA PIEDRA AZUL

La última imagen a la que vamos a aludir es la piedra azul, un símbolo de importancia fundamental en *Olvidado Rey Gudú*. El significado simbólico que comprende esa imagen, sencillo pero muy personal y poco común, contribuye a la interpretación poética, sutil y fantástica de algunos temas fundamentales de la novela.

Sin embargo, la piedra azul de *Olvidado Rey Gudú* no es un objeto inicialmente inventado. En *Primera memoria* también encontramos ciertas referencias en lo que supone el estreno de esta imagen. Se trata de un objeto que Manuel «siempre llevaba en el bolsillo» (p. 223), y el juego con la piedra azul entre

Manuel y Matia es como una comunicación de algo más precioso e íntimo: «Él ponía la piedrecilla azul, bruñida de tanto acariciarla, entre las dos manos, y así la manteníamos los dos, apretada en nuestra palma. Era como compartir un secreto» (p. 225).

El azul es un color fantástico y simbólico que se relaciona generalmente con cualidades como la hermosura, la pureza, la nobleza y la dulzura, por lo que la piedra azul en esta novela transmite un mensaje semejante; aunque no aludido con claridad, se puede percibir una implicación del objeto en relación con la pureza y la ternura de la naturaleza infantil: tan hermoso que parece discordante e inarmónico al estar situado en un entorno caracterizado por la hostilidad y la depresión. Así se destaca de nuevo la enorme diferencia entre el mundo infantil y el de los adultos, y consecuentemente la imposibilidad de comunicación entre ellos. Esto se evidencia también en la reacción de Matia ante la amenaza de Borja a propósito de los supuestos pecados cometidos entre Matia y Manuel; la pureza infantil se presenta como algo débil y fácil de destruir ante la represión que proviene del orden social:

Balbuocé: –¡No es verdad! Estábamos allí, sí, en el suelo...pero sólo nos dábamos la mano, y nunca... ¿Cómo hablarle de la piedrecilla azul, cómo decirle que todo aquello de que me acusaba ni siquiera lo entendía? (p. 242)

En *Olvidado Rey Gudú* la piedra azul hereda la misma imagen aparecida en *Primera memoria*; es «tan reluciente y pulida por el agua que semejaba un objeto de metal» (p. 106), pero esta vez partida en dos mitades, y como imagen simbólica desempeña un papel más importante en la interpretación de la temática novelesca.

En primer lugar, la piedra azul ofrece simbólicamente la representación de una lógica infantil alternativa. En la obra encontramos varias alusiones dispersas que narran una misma acción desempeñada por distintos protagonistas: ver el mundo por medio del orificio de la piedra azul:

Llevaba por un desconocido impulso, Ardid la acercó a su ojo derecho y a través de su agujero miró hacia el mar. Estremecida, pensó que jamás el mar, el cielo y la tierra le habían parecido tan hermosos (p. 106).

La piedra azul es un medio fantástico por el que se obtiene una visión de la parte hermosa y bondadosa del mundo, y a lo largo de la novela, esta visión fantástica reaparece en numerosas ocasiones en el recuerdo de la protagonista Ardid, lo que supone un espejismo de naturaleza antitética en contraposición con el mundo «real» novelesco.

Cabe mencionar que la obtención de esta visión positiva lograda a través de la piedra azul, siempre está asociada a los protagonistas infantiles –la pequeña

Ardid y Tontina-. Esta imagen representa simbólicamente la propuesta implícita de un criterio ideológico sobre el mundo, o la expresión de una creencia en los elementos positivos del mundo: si se observa el mundo desde una perspectiva sencilla, pura e inocente, se estará más cerca de conseguir la felicidad en la vida. Consecuentemente, la visión de la piedra azul también supone una alabanza de la inocencia y la pureza, entre otras cualidades de la naturaleza infantil.

El segundo mensaje simbólico que conlleva la piedra azul es su representación del amor entre Tontina y Predilecto. El hecho de que cada uno posea una mitad de la misma piedra añade el tinte fatalista a la historia amorosa, y las repetidas descripciones de cómo la piedra se clavó en el pecho de cada miembro de la pareja simboliza el amor como una espada de dos filos. Aparte de la dulzura, el amor también puede suponer un dolor agudo producido por la añoranza y la separación:

Sabed, eso sí, que la piedra que arrancasteis del pecho al Príncipe no era otra cosa que la honda y grave herida del deseo, el sueño y el amor. [...] Porque la piedra no es su amor, sino el vehículo o arma de que el amor se valió para marcarle. Y únicamente el amor fue quien la empujó y hundió en su carne (p. 433).

Por último, después de la muerte de ambos personajes, se añade un final fantástico y «feliz» a la historia amorosa –la unión de los enamorados–, que se asimila con el modelo de los cuentos de hadas tradicionales. En ese proceso, la piedra azul se convierte en un objeto mágico y simboliza la integración y la totalidad:

Pero no así Tontina y Predilecto: pues en el espeso lamento del mar, se agitaron cada una de las dos mitades de una sola piedra, horadada y azul; y así, como se cierran las dos hojas de la concha, se ajustaron una sobre otra, tan herméticas como el nácar de las perlas, sobre aquel orificio único, por donde el mundo, acaso, pudiera atisbarse, un día, hermoso. Ya cada una de las dos mitades iba indestructiblemente atada al cuello de ambos muchachos (pp. 497-498).

## 7 CONCLUSIÓN

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hemos realizado una sistematización de los objetos simbólicos en la obra matutiana. Aparte de las funciones estratégicas como la exteriorización del desenvolvimiento interno de los protagonistas, interpretación visualizada de conceptos abstractos, o hilo de enlace del desarrollo dramático, según aparecen en sus casos respectivos, en el aspecto estético el simbolismo personalizado constituye, sin duda, uno de los factores más importantes que caracteriza una narrativa tan sensorial, subjetiva y poética como la de Ana María Matute.

- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. 4ªed. Madrid: Siruela, 2001.
- FARRINGTON, Pat. **Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera**. *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 6/1, p. 75-89,2000.
- FLORES-JENKINS, Raquel. **El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute. Explicación de textos literarios**. 3/2, p. 185-190, 1975.
- GAZARIAN-GAUTIER, Marie-Lise. Ana María Matute. **La voz del silencio**. 1ªed. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, 32 p.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. **La creación de discontinuidades (Nota sobre dos relatos de Ana María Matute)**. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje*. XXI, p. 293-294, 2000.
- HARDCASTLE, Anne Elizabeth. **Writing on the Edge: Fantasy and Fantastic in the Fiction of Contemporary Spanish Women Authors**. Texas: tesis doctoral no publicada de University of Virginia, 1999, 109 p.
- MAS, José. Introducción. In: MATUTE, Ana María. **Fiesta al Noroeste**. 2ªed. Madrid: Cátedra, 1983, p. 11-76.
- MATUTE, Ana María. **Algunos muchachos**. 4ªed.Barcelona: Destino, 1981.
- MATUTE, Ana María. **Aranmanoth**. 1ªed.Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- MATUTE, Ana María. **Fiesta al Noroeste**. 2ªed. Madrid: Cátedra, 1983.
- MATUTE, Ana María. **Historias de la Artámila**. 1ªed.Barcelona: Plaza&Janés, 1999.
- MATUTE, Ana María. **La torre vigía**. 1ªed.Barcelona: Bibliotex, 2001.
- MATUTE, Ana María. **Los Abel**. 4ªed. Barcelona: Destino, 1948.
- MATUTE, Ana María. **Los niños tontos**. 1ªed. Barcelona: Destino, 1956.
- MATUTE, Ana María. **Olvidado Rey Gudú**. 3ªed.Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- MATUTE, Ana María. **Pequeño teatro**. 18ªed.Barcelona: Planeta, 1954.
- MATUTE, Ana María. **Primera memoria**. 1ªed. Barcelona: Plaza&Janés, 1960.
- MATUTE, Ana María. **La obra completa de Ana María Matute, Tomo I**. Barcelona: Destino, 1971, p. 15-24.
- MATUTE, Ana María. **Tres y un sueño**. 1ªed.Barcelona: Plaza&Janés, 1999.
- PÉREZ RIOJA, José Antonio. **Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada**. 3ªed. Madrid: Tecnos, 1997.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. **Entrevista a Ana María Matute**. *Compás de letras. Monografías de literatura española*. 4, p. 15-23, 1994.
- WINECOFF DÍAZ, Janet. **The Autobiographical Element in the Works of Ana María Matute**. *Kentucky Romance Quarterly*. 15/2, p. 139-148, 1968.

---

**Para citar este artigo**

---

CAI, Xiaojie. HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 2., n. 1., Jun. 2013, p. 159-174.

---

Xiaojie Cai é profesora de la Universidad Normal de la Capital, Pekín, China. Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca.

Ascensión Rivas Hernández é profesora Titular de Universidad, Universidad de Salamanca, España. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca

---

<sup>i1</sup> Tales expresiones se encuentran en la narración omnisciente: «Miren era una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja» (Matute, 1980: 72); «Ilé Eroriak se incorporó y miró a Marco. La brisa levantaba el rubio cabello de su amigo, y, despeinado, tenía cierto parecido con la cabeza de cierto Arlequín que fabricó el anciano Anderea. Un muñeco de cabellos de color de paja, que yacía olvidado en el estante» (p. 127); o en el mundo interno de los personajes: «Zazu miraba a Miren, y pensó: «Es una gran muñeca muerta»» (p. 71); «Y diré: <No es un horrible pedazo de carne, es un corazón>. Y te lo habré arrancado a ti, Zazu. Pero mi alegría considera en que tu corazón me amará, a pesar de saberme un pobre muñeco, con los ojos llenos de veleros falsos» (p. 160), etc.

<sup>2</sup> Indudablemente, es un objeto que ejerce una influencia especial en la vida de Matute, y por eso lo introduce en algunas de sus creaciones literarias. En el discurso pronunciado en la entrega del Premio Cervantes de 2010, dedica gran parte del mismo al muñeco Gorogó, refiriéndose a él con tono cariñoso, como compañero y testigo de toda su trayectoria literaria.

<sup>3</sup> En realidad, el muñeco fabricado por los mismos protagonistas infantiles es bastante recurrente en la obra matutiana. Además de «La rama seca», en Olvidado Rey Gudú, la pequeña Ardid también tiene un soldado fabricado por su hermano menor como único juguete de su triste infancia.