LA DIALECTICA ENTRE LA VIDA Y LA POESIA EN TRES RELATOS DE ABELARDO CASTILLO

1. INTRODUCCION

Todo creador, como ha dicho, entre otros, Ernesto Sábato, realiza su obra obedeciendo a ciertos «demonios personales», oscuras obsesiones que se le imponen más allá de su voluntad o vigilancia conciente y se repiten a lo largo de su producción, hasta configurar el centro temático de aquélla. Tales «demonios», en la mayoría de los casos, no se manifiestan claramente desde el comienzo de la tarea creadora, sino que van perfilándose cada vez con mayor nitidez, hasta emerger totalmente en ciertas obras que, en virtud de ello, revisten singular importancia, ya que nos permiten acceder al núcleo a partir del cual toda la producción cobra sentido. En el caso de Abelardo Castillo, dicho lugar de privilegio le corresponde, en nuestra opinión, a los relatos que analizaremos en el presente trabajo. Nos referimos a «Los ritos» (1), «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos» (2) y «El cruce del Aqueronte» (3), en los cuales el narrador desarrolla sus ideas estético existenciales a partir del enfrentamiento de las dos realidades humanas en las que se centra su interés: la literatura —o el arte en general, ya que todo lo que el autor manifiesta sobre aquélla puede ampliarse a las demás expresiones artísticas— y la relación de pareja; vale decir, y para utilizar la terminología goetheana cara a Abelardo Castillo, vida y poesía.

Respecto de este enfrentamiento fundamental, los cuentos presentan tres perspectivas distintas y progresivamente más abarcadoras, que corresponden a las tres instancias básicas de realización humana y que podemos enunciar así: «Los ritos» enfoca vida y poesía desde una óptica inmediata y existencial, que considera al hombre en su calidad de ser-ante-los-otros; «Crear una pequeña flor...» adopta una perspectiva de tipo antropológico, que visualiza al hombre como ser-en-el-mundo, y «El cruce del Aqueronte» se ubica en un punto de vista trascendental-religioso, entendiendo al ser humano como ser-ante-Dios.

A fin de sistematizar nuestro estudio, comenzaremos por establecer ciertas pautas, comunes a los tres relatos, que hacen a nuestras consideraciones, para luego analizarlos por separado. Finalmente, expondremos las conclusiones extraídas.

---

(1) Castillo, Abelardo: «Los ritos», en *Los mundos reales*, Santiago de Chile, Cormorán. Ed. Universitaria, 1972.

(2) Castillo, Abelardo: «Crear una pequeña flor es trabajo de siglos», en *Las panteras y el templo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976.

(3) Castillo, Abelardo: «El cruce del Aqueronte». Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, marzo 1974, núm. 285.

2. ARQUETIPOS MASCULINOS Y FEMENINOS

Acerca del señalado enfrentamiento entre vida y poesía, en los tres cuentos encontramos que los elementos vitales se cristalizan en los personaje femeninos, mientras lo poético —o lo literario, más precisamente— recae sobre el personaje masculino, quien siempre es un escritor. Así, la mujer aparece como el principio engendrador físico-afectivo, identificada con los poderes conservadores de la especie y representada, fundamentalmente, en tanto que madre. El varón, por el contrario, se identifica con el poder engendrador intelectual-espiritual, y su representación es la del constructor. Pero, y es sumamente importante dejar en claro este aspecto, ya que sin él no se comprendería la dialéctica entre *ser y deber ser* que el autor plantea y de la cual emana su pesimismo ante las posibilidades de realización y trascendencia humana, tanto como en la mujer el arquetipo reviste carácter positivo, los personajes masculinos de Castillo configuran la desviación negativa del arquetipo del constructor intelectual, puesto que, mientras deberían ser el intelecto opuesto a lo afectivo pero complementario de éste, son lo intelectual que, lejos de integrarse, se erige en destructor del principio afectivo.

Las mujeres, en concordancia con el enfoque progresivo del conflicto, aparecen como cristalización de arquetipos sucesivamente más evolucionados y acordes con la perspectiva adoptada. Así, a Virginia, la mujer-niña incontaminada en su aprehensión mágica del mundo, le sucede Laura, la adolescente-mujer quien, a las propiedades de la anterior, agrega la posesión de una antigua sabiduría que le permite acceder a un conocimiento profundo de la realidad. Ambas culminan en María, la mujer madura en plenitud, quien integra a las instancias simbólicas anteriores su proyección en el plano trascendente y su carácter absoluto de mujer mediadora.

En cuanto a los personajes masculinos, se da una evolución similar a la de los femeninos, pero de signo contrario, por lo cual podríamos hablar de verdadera *involución.* Tal involución está señalada, en un primer nivel, por las causas inmediatas del fracaso de las respectivas relaciones, que van creciendo en gravedad y acumulándose progresivamente. Así, en «Los ritos», la relación fracasa por «el silencio» del protagonista —silencio cuyas implicaciones aclararemos al analizar el cuento por separado—; en «Crear una pequeña...» a aquél se suman la promiscuidad, la corrupción y la deliberada crueldad, y en «El cruce del Aqueronte» se agregan las humillaciones a la mujer querida y el definitivo hundimiento en el alcohol. Ahora bien, este proceso va acompañado de una creciente lucidez respecto de las propias con-

tradicciones —la cual, en el fondo, es una forma más sutil aún de involución, pues implica la hipertrofia de lo intelectual destructivo—, que ahonda hasta un punto casi trágico la dialéctica entre ser y deber ser.

Finalmente, cabría señalar que este ritmo de crecimiento inverso entre personajes femeninos y masculinos está subrayado por un paulatino cambio de «tono» en los relatos, el cual, desde el humor de «Los ritos», donde si bien hay ironía, fracaso y nostalgia, nos movemos aún dentro de una esfera de alegría —quizá producto de una insuficiente toma de conciencia de la verdadera gravedad de la pérdida—, avanza hacia el punzante sarcasmo pleno de amargura de «Crear una pequeña flor...», en el cual el resto de la alegría primitiva se ha transmutado en pirueta llena de odio hacia el mundo y el yo, para culminar en la total falta de verdadero humor de «El cruce del Aqueronte», cuyo tono desesperado concluye, a manera de contraste, en la siniestra carcajada que cierra el cuento ante esa última bufonada del «Destino», en la que se percibe el eco de la tradicional carcajada con que el diablo sella sus pactos.

Respecto de esta ironía, que marca como sello indeleble los tres relatos, resultan singularmente esclarecedoras las ideas que expresa Octavio Paz en su artículo «La nueva analogía» (4), pues confirman, a partir de dicho «tono» peculiar, la involución progresiva que señalamos en los personajes masculinos, tanto como precisan el tipo de mentalidad predominante en los femeninos, a los cuales podríamos llamar —tomando la terminología de Paz— «analógico-alegóricos», por oposición a los masculinos, que entrarían dentro de la categoría «crítico-irónicos». Al definir la alegoría como manifestación estética que alcanzó su mayor estatura en la Edad Media —de la cual considera a la «Commedia» como la muestra más acabada y perfecta—, el ensayista dice que ésta descansa en y responde a un tipo de conciencia analógica, para la cual el Universo es un tejido de relaciones, un «bosque de símbolos» —para usar la expresión de Baudelaire—, cuyo sustento último está en la divinidad. Así, existiría una perfecta correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre, creencia que presupone la fe en Dios y en la trascendencia humana, a partir de su dimensión religiosa y su carácter de criatura. Por el contrario, la ironía —que surge con la Edad Moderna y, para el crítico, está ya anunciada y representada en el *Quijote*— es consecuencia de la pérdida de dicha fe, lo cual acarrea, necesariamente, la ruptura del vínculo analógico que relacionaba el cielo y la tierra, lo divino y lo

(4) Paz, Octavio: «La nueva analogía», en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971 (pp. 251-260).

humano. Dicha ironía, entonces, lejos de «ligar» los dos mundos, subraya el abismo existente entre ellos, y así el hombre queda enfrentado con un mundo absurdo, sin fundamentos ni significación, cuyo único sostén es la subjetividad. El tipo de conciencia desacralizada a la cual corresponde la ironía como manifestación estética es la conciencia crítica, antropocéntrica e individualista.

Ahora bien, si trasladamos esta antinomia —alegoría-analogía/ironía-crítica— al plano del lenguaje y de la psique humanos, vemos que, para la conciencia analógica, el lenguaje en que cristaliza lo alegórico es la poesía, entendida ésta como puente entre dos realidades —la humana y la divina—, palabra sagrada que «religa» al hombre con la instancia trascendente. Y la poesía, vista como mediación, surge desde las zonas irracionales y oscuras de la psique. Por el contrario, para la conciencia crítica, el lenguaje es instrumento irónico y profano, prosa, en su sentido de expresión de la esfera racional de la mente humana.

Si aplicamos estos conceptos a las pautas que hasta ahora hemos señalado como propias de los personajes masculinos y femeninos, respectivamente, veremos que, en el caso de los hombres, la hiperlucidez destructiva responde a una conciencia crítica y prosaica del Universo, expresada, en el plano estético, por medio de la ironía. En las mujeres, por el contrario, y en tanto que configuraciones o proyecciones positivas de lo femenino, predomina una conciencia analógica, que las lleva a ser «poesía encarnada», convirtiéndose así, ellas mismas, en alegorías vivientes. Pero estas cualidades, que apenas esbozamos aquí, se verán con mayor detenimiento al pasar al análisis independiente de cada relato.

3. «LOS RITOS» O EL RECHAZO DE LA MAGIA

Dentro de las tres narraciones elegidas, «Los ritos» se nos presenta como la más importante para la correcta definición de la naturaleza que Castillo atribuye a los dos términos en conflicto, pues en ella encontramos la clave y el origen más profundo de los fracasos, tanto vitales como literarios, descritos en los relatos. Esquemáticamente podemos decir que tales fracasos se originan a partir de la negativa, por parte del protagonista, a asumir lo vital.

En este relato, como apuntamos antes, Virginia, la adolescente cuyas súbitas e inexplicables apariciones en la vida del protagonista están signadas por la gratuidad y el misterio de lo providencial, encierra dos dimensiones que constituyen el centro de su significación simbólica. Por un lado es «niña» y, como tal, simboliza la capacidad

de aprehensión mágica e inmediata de la realidad que caracteriza a la infancia, lo cual se manifiesta en la insistente presentación que el narrador-protagonista hace de ella en actitudes de juego. Virginia juega al ordenar las figulinas de la repisa del escritor, pero su juego es ritual y, por ende, trascendente, ya que todo rito, como dice Gusdorf (5), es sacralización de la realidad en virtud de su sentido de reactualización del cosmos mítico primordial. Al par, dicha actitud revela la conciencia analógico-mítica de la joven, característica que señalamos como propia de las mujeres creadas por Castillo. Esa trascendencia y efectividad del juego ritual está reconocida por el mismo protagonista, quien habla de aquél como de reordenamiento de su mundo. Virginia cumple dicho reordenamiento en el sentido de insuflarle amor al mundo privado de él, vinculando afectivamente los elementos que lo integran. Pero esta reinstauración mágica del amor nos lleva, por vía del erotismo, al otro polo simbólico de la muchacha: el de mujer engendradora, madre. Tal vertiente se percibe en la obsesiva referencia del protagonista a su destino de mujer que «pare hijos». Esta condición, que desde la perspectiva del narrador constituye una suerte de imperdonable monstruosidad, la eleva del nivel de simple objeto sexual, pues inscribe su sexualidad en una dimensión trascendente de perpetuación de la vida.

Además, este doble aspecto de niña-madre la convierte en verdadera «zona de pasaje» para recuperar las dos virginidades perdidas por el hombre a que su nombre alude: la de una mirada inocente y abierta a lo mágico, poética en el sentido más hondo de la palabra, y la del destino primordial de la sexualidad. Por otra parte, y desde el plano específicamente literario, el nombre refirma su contenido simbólico por corresponder a dos arquetipos de la mujer-niña: la heroína del *Pablo y Virginia,* de Saint-Pierre, y la esposa de Poe, Virginia Clemm, literariamente plasmada por Castillo con este mismo contenido simbólico en su obra teatral *Israfel* (6). Es interesante comparar ambas muchachas, pues, en el caso de la protagonista de *Israfel* está totalmente obviado —o neutralizado— el aspecto erótico. En este sentido, Virginia Clemm correspondería a la plasmación de un arquetipo psicológicamente anterior —si cabe la expresión—, despojado de connotaciones sexuales. Semejante unilateralidad del personaje concuerda con el planteo básico de la pieza teatral, en donde Castillo desarrolla sólo uno de los polos que configuran su núcleo temático central: el de la creación. Sin embargo, y en otro nivel, ya

(5) Gusdorf, Georges: *Mito y metafísica,* Buenos Aires, Nova, 1960 (p. 20).

(6) Castillo, Abelardo: *Israfel,* Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1976 (tercera edición).

está latente el futuro planteo de lo femenino en su vertiente vital-engendradora, pues el personaje de Poe —tanto en la obra como en la realidad— es un huérfano que deposita su necesidad de amor maternal en Muddie Clemm, su tía y madre de Virginia, primera configuración del sustituto materno, que aparecerá en los relatos analizados bajo la forma de la señora Magdalena, en «Los ritos», y la «Abuela mística», en «El cruce del Aqueronte», según se comprobará al avanzar en el análisis.

Por otra parte, Poe, en oposición a los personapes masculinos de los tres cuentos, era, fundamentalmente, un poeta, lo cual, como se verá, reviste singular importancia en el planteo de Castillo. En cierta medida, puede decirse que, desde el punto de vista de la creación, Poe es, para al autor argentino, el paradigma del escritor, ya que en él se integran la racionalidad —cristalizada, sobre todo, en sus cuentos-enigma— y la irracionalidad, que aflora tanto en su poesía como en su manejo narrativo del terror, el cual, según la inteligente apreciación de los críticos franceses Boileau y Narcejac (7), es el más irracional, oscuro, salvaje e instintivo de los sentimientos que el arte puede abordar.

Ahora bien, y ocupándonos nuevamente de la Virginia de «Los ritos», los otros dos apelativos que se le atribuyen —Alicia y la Sirenita— refirman sus dos características simbólicas específicas, ya que, si la referencia al personaje de Lewis Carroll nos instala en la perspectiva mágico-poética de la infancia, su denominación como «Sirenita» exalta la capacidad de amor. Sin embargo, si nos detenemos a considerar con mayor profundidad el sentido del personaje de Andersen, parecería que, tanto como alude a Virginia, se refiere, por inversión del símbolo, al protagonista masculino. Como es sabido, la Sirenita, para ganar un alma inmortal, debía ser amada por un mortal; enamorada del príncipe, se somete al dolor y la mutilación para que su cola de pez se divida en dos piernas femeninas. Dentro del contexto del cuento de Castillo, quien necesita ser salvado y dotado de un «alma inmortal» es el protagonista masculino, proceso este que implicaría la dolorosa asunción de lo poético-vital encarnado en Virginia. La muchacha, así, pasaría de Sirenita a salvadora, en virtud del amor. Asimismo, la transformación que es preciso sufrir también se halla invertida, pues el escritor no debe «separar su cola de pez», sino integrar la dualidad que lo desgarra, transformándose él en Sirena, hombre en quien las dos mitades no se oponen, sino que se interpenetran y complementan.

---

(7) Boileau-Narcejac: *La novela policial*, Buenos Aires, Letras mayúsculas, Paidós, 1968 (página 17).

Frente a Virginia, y como contrapatrida, aparece el protagonista, prototipo del creador que ha asumido el arte como una forma de muerte, a partir de su actitud parcializada ante la realidad. Este carácter letal que atribuye a la literatura se advierte, en primer término, en la referencia formulada, casi al pasar, acerca de los motivos que determinaron el fracaso de su relación con la muchacha. Cuando declara: «... un día te hartaste de mis silencios, de mis libros, de mi máquina de escribir metida en las orejas y hasta metafóricamente en la vagina...» (8), percibimos con toda claridad que la literatura, desde su óptica, es justamente la esterilidad del silencio, un instrumento de ataque a lo más vital, concretado aquí en la imagen del sexo femenino. Esta idea se reforzará más adelante, cuando confiese que, luego de la desaparición de ella, vende las «figulinas» —emblema de lo vital, según veremos— y las reemplaza por «libros anchos, sacrificiales, como lápidas» (9), expresión que, a lo letal, agrega la idea de sacrificio, contrapuesta a la de rito, que, de acuerdo con lo antes visto, está indisolublemente unido a la figura de Virginia. Por ello, y confirmando esta antinomia, escribir será «rito oficiado fríamente a máquina» (10), ceremonia de desacralización y muerte, gesto de destrucción.

En cuanto a las figulinas, interesa destacar que su valor simbólico proviene de los dos elementos significativos que convergen en ellas. Por un lado, aluden al mundo infantil y convocan el sentido del «juego» con la trascendencia ritual a que nos hemos referido; por otro, y a partir de la acción de Virginia sobre ellas, se cargan de erotismo, como lo dice —irónicamente, pero no por ello con menos valor de realidad— María Fernanda: «Era silvestre y acomodaba ritualmente sus figulinas con gran sentido erótico» (11).

En segundo lugar, el antagonismo entre vida y poesía vuelve a surgir cuando, al reflexionar sobre su amor, igualmente frustrado por María Fernanda, se declara incapaz «de contaminar de literatura mi relación con María Fernanda. Eso era la vida misma, y la vida, en su tensión más alta, no tiene nada que ver con la palabra. Y en eso se parece a la Muerte. Y ciertas mujeres, en la cama, sólo admiten el sagrado silencio o la metáfora» (12). Si bien no es preciso comentar este párrafo, en virtud de su claridad, dos cosas merecen subrayarse. Por un lado, al calificar de «sagrado» al silencio que impone la vida, el narrador hace, indirectamente, una distinción entre esa forma ab-

(8) *Op. cit.*, p. 101.
(9) *Op. cit.*, p. 105.
(10) *Op. cit.*, p. 105.
(11) *Op. cit.*, p. 107.
(12) *Op. cit.*, p. 103.

solutamente respetuosa y vital del silencio y aquella otra que lo separó de Virginia: el estéril silencio de su literatura. Por otro lado, y en aparente contradicción con lo dicho antes, propone como alternativa del «silencio sagrado», a la metáfora, figura poética por excelencia. Lo que ocurre es que el protagonista percibe, en su fuero íntimo, que su literatura nada tiene que ver con la poesía, pues ésta no mata, sino que vivifica, es palabra total y palpitante, por estar teñida de afectividad y rebasarse a sí misma en su mera y restringida frialdad conceptual, religando al ser con lo divino, a partir de la mentalidad analógica e integradora de la cual surge y que presupone, como establecimos, la fe en una instancia trascendente. Pero él, al darle la espalda a Virginia, afectividad y vida, ha optado por esa «literatura» muerta a que aludía Verlaine en su *Art poétique*, sin franquear la «zona sagrada» que la muchacha representa, y que hace de la muerte vida y poesía. Así, se ha quedado detenido en la intrascendencia del intelectualismo y la razón librados a sí mismos, encallado en su actitud irónico-crítica y antirreligiosa, en tanto y en cuanto niega la fe en Dios. A este respecto, es interesante señalar la conciencia que Castillo tiene de su incapacidad para alcanzar el plano poético de una manera directa, según lo confiesa en el postfacio de la edición citada de *Israfel*, donde dice, hablando del valor no biográfico, sino artístico, de su recreación de Poe: «Y si para mi desventura fuera sólo una biografía, que no se me perdone haber usurpado un género —el teatro—, quizá el único lenguaje humano que se arrima a *la poesía (cuya alta fiesta a mí me está vedada)*, para rebajarlo al más subalterno ejercicio de la prosa: la crónica, la retórica de fichero» (13). (El subrayado es nuestro.)

Similar confesión de básica «huida de» o imposibilidad de acceder a lo poético, se manifiesta en su prólogo al último libro de la poeta Edna Pozzi (14), donde simula un desdoblamiento —un Castillo frío y manifiesto juega al ajedrez, mientras el otro, oculto y estremecido, escribe acerca de la poesía y su sentido—, como demostración extrema de esa negación personal ante la instancia poética. De él recogemos los siguientes fragmentos, ilustrativos en grado sumo del conflicto del autor: «Y probablemente todavía esté ahí (el Castillo cerebral y antipoético), a espaldas de mí mismo, en algún laberinto de la variante Panov del Caro Kann, sonriendo con astucia porque la frialdad, el rigor, lo han salvado una vez más de la poesía» (15). «No importa si no me explico con lógica, no importa si una metáfora

(13) *Op. cit.*, p. 92.
(14) Pozzi, Edna: *Palabras que me salven de la muerte*, Buenos Aires, La rosa de oro, 1977.
(15) *Op. cit.*, p. 11.

del silencio es buena para evocar un rumor de música. Yo oígo esas cosas y sé lo que significan. Castillo también, no crea, sólo que le dan una especie de miedo» (16).

Ahora bien, a pesar de que estas citas nos permitirían ahondar mucho más el problema, a partir de la propia personalidad del autor, preferimos evitar dicho ahondamiento, ya que hacerlo sería invadir zonas muy íntimas de aquél, actitud que un mínimo de ética (y un máximo de amistad y respeto) nos lo impide.

De lo establecido hasta ahora podemos sacar como primera conclusión que, para Castillo, vida y poesía están indisolublemente unidas; son, o más bien, «deberían ser», *conditio sine qua non* una de la otra. Por eso, cuando se le cierra la puerta a la vida, la poesía se convierte en «literatura», o sea, fracaso de la poesía; cuando no se puede acceder a la poesía, la vida es muerte, su propio fracaso. Pero si esto *debe ser,* lo que realmente *es* está en las antípodas: *es* fracaso, *es* literatura y muerte.

Como puede apreciarse, si bien en «Los ritos» el conflicto está planteado en su extensión total, el autor hace hincapié, sobre todo, en el fracaso existencial e inmediato, subrayando el aspecto de ser-ante-los-otros propio del hombre. Así, lo que revestirá importancia en este relato es la pérdida de la posibilidad de intentar un vínculo sentimental, produciéndose una clausura del orbe afectivo.

Por el contrario, en «Crear una pequeña flor...» el acento intencionalmente caerá en el fracaso dentro de la poesía, como lo indica su primera frase: «Soy un escritor fracasado», aunque, en el fondo, este canto obedece a una cuestión de perspectiva por parte del narrador, y así, lo que realmente nos narrará, mezclándolo y superponiéndolo al fracaso literario, es el afectivo.

Pero, antes de pasar al análisis del siguiente relato, cabe señalar un elemento que, dentro de «Los ritos», aparece como causa psicológica inmediata del rechazo, por parte del narrador-personaje, de la vida representada en Virginia, sobre todo en su vertiente materna. Durante su primera noche con María Fernanda, el protagonista confiesa: «Mi madre me abandonó a los ocho años, y eso, ideológicamente, me quebró.» (17), confesión que, excluido el adverbio —evidente producto de un profundo pudor—, señala un complejo afectivo no resuelto, cuya seriedad está ilustrada por los sucesivos fracasos de aquél. A este respecto, Jung ha explicado a lo largo de su obra, con profundidad y clarividencia ejemplares, la repercusión de la figura materna en las relaciones afectivas del hombre adulto, y, si bien

(16) *Op. cit.*, pp. 12-13.
(17) *Op. cit.*, p. 96.

no pretendemos hacer un análisis jungiano de los relatos abordados, no podemos dejar de citar dicha relación, tan magistralmente analizada por el psicólogo suizo. Y esta inhibición afectiva a partir del «complejo materno» nos da la segunda clave del fracaso que signa a los protagonistas de Castillo, pues funciona, en el aspecto vital, de manera similar a la falta de fe en el plano de la creación. En consecuencia, tanto como el impedimento para la poesía es la ausencia de una fe trascendente, el abandono materno obstaculiza la realización vital. Y aquí no podemos menos que relacionar ambas carencias desde una perspectiva más abarcadora, considerándolas como determinantes de un estado de *orfandad total,* ya que, si en el plano vital se carece de madre, en el creativo-trascendente no se tiene un «padre». Semejante soledad, pues, sólo puede llevar a la muerte, en un sentido más inmediato y amplio a la vez. Por ello, se justifica la recurrencia, en los tres relatos, del motivo del suicidio, ya aludido directamente, ya presentado bajo la forma de dipsomanía, manera menos inmediata, pero igualmente segura de autoaniquilarse.

En otro sentido, y volviendo al tema del abandono materno y el consecuente desgarramiento afectivo, éste aparece ilustrado con singular claridad en varios cuentos de Castillo, entre los cuales merecen citarse, fundamentalmente, «La madre de Ernesto» y «Conejo», ambos incluidos en *Las otras puertas* (18).

Por otra parte, como ya lo adelantamos al hablar de Muddie Clemm en *Israfel,* esta orfandad materna también explica la aparición, en el presente cuento, de la señora Magdalena, como luego en «El cruce del Aqueronte», de la «abuela guardiana, Hada de los Poetas», quienes son el sustituto de la madre ausente y están nimbadas por un aura benéfica y protectora, en la que cristaliza la carencia del protagonista.

4. «CREAR UNA PEQUEÑA FLOR ES TRABAJO DE SIGLOS» O LA VOLUPTUOSIDAD DEL ANIQUILAMIENTO

Como ya señalamos, si bien el acento intencional del relato está puesto en el fracaso dentro del plano de la realización poética, lo que se narra es la frustración de la pareja formada por Laura y el protagonista. Porque aquí, aún más que en el cuento anterior, la dependencia entre vida y poesía es casi total y no será posible establecer una aparente relación de causa-efecto entre ambas instancias; estamos —y valga la expresión— ante la disyuntiva de qué fue primero: el huevo

(18) Castillo, Abelardo: «Las otras puertas», en *Los mundos reales,* Santiago de Chile, Cormorán, Ed. Universitaria, 1972.

o la gallina. Por ello, podemos hablar de «coincidencia» absoluta entre los dos términos en conflicto, con lo cual, desde una perspectiva exterior a la del protagonista, tal conflicto desaparece para reducirse a un pretexto o excusa que oculta el problema fundamental: la actitud hiperintelectualizada del escritor a partir de la cual disocia lo naturalmente conjugado y justifica sus respectivos fracasos, remitiéndolos uno al otro. Por este proceso de creciente identificación entre pareja y actividad literaria, se produce un ahondamiento de la simbología poética del personaje femenino, el cual, a sus vertientes vitales, suma una significación que alude de manera más directa a lo poético. En efecto, Laura agrega a los dos contenidos simbólicos de Virginia —los cuales, como veremos, se dan potenciados y en un estudio superior de elaboración—, la connotación de «vía imaginativa, mágica e intuitiva de conocimiento», aspectos que analizaremos a continuacón y que, tomando en cuenta el plano desde el cual se enfoca la dialéctica entre vida y poesía, ser y deber ser, inscriben el conflicto en una dimensión ontológica.

Al igual que Virginia, Laura presenta dos vertientes simbólicas que constituyen su centro significativo en el sentido de arquetipo vital. Tanto como aquélla era la adolescente «niña-madre», ella es la mujer «adolescente-madre». La adolescencia, según la presenta el narrador, es la instancia que permite a Laura, a partir de la previa aprehensión mágico-infantil de la realidad, permanecer —en esta segunda etapa de desarrollo— incontaminada respecto del corruptor paso del tiempo, en lo que éste conlleva de «comercio con la realidad». Laura, al comenzar el relato, tiene quince años y cuando finaliza, a pesar de tener veintisiete, mantiene «exactamente la misma mirada que le recuerdo desde los quince años» (19), afirmación que demuestra que ha pasado indemne la prueba temporal. Ahora bien, cabe preguntarse qué se entiende por salir indemne de esa prueba, qué zona se ha mantenido pura. Al respecto, creemos que, si bien la incontaminación alude, en general, al plano axiológico femenino —recordemos que el narrador la llama «animal único e irracionalmente monoándrico» (20)—, apunta, más precisamente, a la capacidad de la muchacha para enfrentar el amor con toda la inocencia, la pureza, la entrega y la apelación a lo absoluto que caracteriza a la adolescencia. Para esta afirmación nos apoyamos en el segundo nombre que se le atribuye a Laura: Julieta. Porque la heroína shakespeariana, es ocioso recordarlo, es arquetipo de la entrega amorosa sin reservas, la vigencia plena del amor, al cual no pueden destruir las corrupciones «temporales» simbolizadas

(19) *Op. cit.*, p. 48
(20) *Op. cit*, p. 39.

en el ancestral odio que separa a Montescos y Capuletos. Por otra parte, este valor de incontaminación se acentúa más por contraste con el mundo femenino que el escritor describe breve, pero eficazmente, el de las «muchachas como juncos que aspiraban a recibirse de Simone de Beauvoir. Tenían generalmente pómulos altos, pelo negro, desarreglos ováricos y aire egipcio» (21), muchachas que «iban pareciéndose cada día más a tapas de revistas» (22). Mundo de la sofisticación, de lo no vital —las «tapas de revistas» no pueden ser más sugestivas al respecto—, de la negación de lo femenino en su vertiente de transmisión de la vida, como lo denotan los «desarreglos ováricos» y la referencia a la escritora francesa, cuyas ideas respecto de la mujer —o, más bien, de la «antimujer»— son por todos conocidas. Pero esto último ya apunta al otro aspecto de Laura: su calidad de madre; maternidad que no sólo se da en un estadio más pleno respecto de Virginia, ya que ella llega a tener un hijo, sino que todas sus actitudes hacia el protagonista están teñidas de ella. Porque Laura, tanto en su gesto característico hacia él —«una mezcla de ¿no eres tú Romeo y Montesco? y tomarme la fiebre» (23)— como en su serenidad ante los desplantes poético-tremendistas de aquél, demuestra un algo protector, maternal.

Ahora bien, como dijimos, Laura alude sobre todo a la instancia del conocimiento poético. Esto lo connota su relación, reiterada a lo largo del texto, con lo lunar —la «carita de luna» de la muchacha, sus encuentros en lugares donde la luz es infaliblemente lunar; el sueño, al que nos referiremos más adelante y que transcurre en la luna—, relación que, en la última escena de amor sexual entre ambos, llega a ser identificación: «su inocente manera de jugar a ser ella la luna y yo el sol...» (24). Y la luna, más allá de su tradicional relación con lo femenino, es, en tanto que decimoctavo arcano del Tarot, vía imaginativa, mágica e intuitiva de conocimiento de la realidad, por oposición al sol, que configura la vía racional, reflexiva y objetiva (25). Así considerada, la cita transcrita adquiere una singular resonancia, pues esquematiza de modo ejemplar las actitudes respectivas de la pareja central.

Ahora bien, este conocimiento profundo, intuitivo, está varias veces señalado directamente en el texto, a través de las frecuentes referencias a la «sabiduría muy antigua» (26) que desde siempre emana de

(21) *Op. cit.*, p. 28.
(22) *Op. cit.*, p. 31.
(23) *Op. cit.*, p. 41.
(24) *Op. cit.*, p. 47.
(25) Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969 (segunda edición), p. 297.
(26) *Op. cit.*, p. 48.

la muchacha y que desconcierta al protagonista, quien atribuye a esa sapiencia la causa de su fracaso afectivo. Ocurre que para su mente «solar», vida y poesía son antagónicas y el hecho de que se reúnan en un ser, Laura, lo intranquiliza y desarma. No en vano, él mismo declara que, a causa de la «ambigüedad» de Laura, se produce el fracaso: «Y ahí está el nudo de la historia, su ambigüedad. La de su mirada» (27). A partir de la filiación con lo lunar y de esta ambigüedad, se comprenden dos frases centrales del relato, en apariencia oscuras, pero cargadas de un hondo simbolismo: «Ahora he cumplido treinta y dos y, hará más o menos cinco horas, volvió a mirarme (Laura) desde esa puerta por última vez. Oblicuamente el sol daba en el vidrio y, en realidad, ahí está *toda* la historia» (28). «Desde esa puerta, me miró. El sol daba en uno de los vidrios y le alumbró la cara» (29). En efecto, ese reflejo solar, fría y oblicuamente solar, sobre el rostro de Laura, implica su aniquilación, el triste triunfo de la racionalidad letal, simbolizada en el sol, sobre la oscura raíz de la vida y la poesía. Triunfo que, como adelantamos, es el peor de los fracasos, pues cierra la puerta de realización para el protagonista.

Ese falso antagonismo entre las dos instancias o dimensiones reunidas en Laura que tan intolerable resulta para el narrador-personaje, se advierte con singular claridad en el sueño que éste cuenta. Allí vemos que pretexta como causa del desencuentro con Laura, que la muchacha no confíe en su capacidad poética —representada dentro del sueño, como el Albatros que él lleva en la mano—, cuando, en realidad, lo que determina su irritado rechazo por la joven es que ésta no sólo encarne a una adolescente-mujer-madre, sino que, en determinado momento, sea capaz de despojarse de su apariencia materna —claramente connotada por el vestido que Laura se quita luego de salir de las profundidades de la tierra, cuyo color verde alude a la fecundidad— y, sin dejar de ser sustancialmente una mujer, secundarlo en su camino creativo. Porque para el protagonista la mujer es, o un mero «vientre», un puro instinto de procreación, o un ser asexuado e intelectual, frío y «solar» hasta la masculinidad en su forma más negativa. Lo que causa su furia es que Laura integre las dos valencias en su grado más positivo y elevado, impidiéndole así rechazarla por carencia o inferioridad de una. Ante esa mujer total, en la cual vida y poesía coexisten, su única salida es atrincherarse en una casuística incoherente, defendiendo lo que ella no ataca, para no verse en el compromiso de enfrentar su propia incapacidad, tanto para lo vital como

(27) *Op. cit.*, p. 28.
(28) *Op. cit.* p. 31.
(29) *Op. cit.*, p. 48

para lo poético. Sin embargo, y en otro sentido, ese Albatros que aparece en el sueño —de obvia filiación baudelairiana, y al cual el protagonista, cuando interpreta el lenguaje onírico, es incapaz de reconocer como lo poético— es, ante todo, *su* Albatros, su concepción errónea y letal de la literatura, según lo connota, claramente, que lo considere un arma de defensa y, en tanto que tal, sí se opone a la vida-poesía cristalizada en Laura.

Por fin, antes de dejar el personaje femenino, cabe señalar que nuevamente su nombre, por tradición literaria, refirma su contenido simbólico, ya que corresponde al de la amada de Petrarca, quien es emblema de la vía poético-amorosa de ascensión espiritual.

En cuanto al protagonista, cuya actitud hemos definido en lo fundamental, su involución respecto del de «Los ritos» es peculiarmente trágica. Mientras aquél no pone en duda su capacidad para escribir, éste ha asumido su fracaso con una amargura y una furia que lo convierten en prototipo de un resentimiento que se destila en ironía implacable tanto respecto de sí como de los otros, lo cual marca una mayor caída en la conciencia crítica. Porque, en un gesto último de autodefensa ante la aniquilación elegida, proyecta su corrupción y fracaso en lo que llama «su generación» —la monstruosidad compartida duele menos. Por otra parte, las caulidades letales de su literatura, apuntadas en el cuento anterior, se ahondan aún más, ya que no sólo alcanzan a Laura, sino que se extienden hacia quienes intentan hacer poesía en su sentido más alto. A este respecto, el siguiente párrafo no puede ser más significativo: «Le he quitado las ganas de volver a escribir (la inocencia) a más de un adolescente inspirado y profético. Hay que ver el daño que le puede hacer la lucidez a la Poesía. (...) Yo les expliqué por qué, y cómo, hacían versos a malones de jovencitos talentosos tipo Demián. Y me curé. Y los curé. Los volví tan inteligentes que hoy trabajan en Vialidad Nacional» (30).

Así, será el «no creador», el que hace teorías, críticas, el que —paralelamente con el abandono de Laura— ha dejado «en la cloaca (...) la bolsa con los restos de la Descuartizada, mi Alma Inmortal» (31); el que tiene la «voluptuosidad de lo feo», pero no, como pretende, por una suerte de deformación congénita psíquico-espiritual, sino por haber elegido aquella «vía solar» antipoética de conocimiento; la muerte del arte.

Y aquí cabe preguntarse, como antes en «Los ritos», qué determina semejante pasión por la muerte, y la respuesta es la misma, aludida en este relato por ese «síndrome abandónico» para el cual el casa-

---

(30) *Op. cit.*, pp. 38-39.
(31) *Op. cit.* p. 43.

miento de Laura es el tiro de gracia. Abandono materno que llevará al rechazo de lo femenino-vital. Esta actitud acarrea la desnaturalización de lo poético por pérdida de la «alegría» necesaria para crear y vivir, a la que alude, tanto en «Crear una pequeña flor...», como en «El cruce del Aqueronte». Muerte de la vida y muerte de la poesía. Y si en «Los ritos» se clausuraba lo afectivo y el hombre quedaba aislado ante los otros, aquí, al fracasar en lo vital y lo poético, el ser y el hacer, el hombre, como dice la última frase del cuento, «ya no tendrá nunca un lugar en el mundo» (32).

5. «EL CRUCE DEL AQUERONTE» O EL SUICIDIO TRASCENDENTE

Después de un planteo tan pesimista como el presentado en «Crear una pequeña flor...», no es desatinado suponer que nada o casi nada puede ya perderse; resulta casi impensable una nueva ocasión de fracaso. Sin embargo, quien ha perdido su lugar en el mundo puede aún contar con la posibilidad de un «lugar en el cielo»; el hombre aniquilado en su dimensión ontológica guarda, como última reserva esencial, la trascendencia religiosa. Y justamente ella se pondrá en juego en el último relato.

Esta narración presenta, respecto de las dos anteriores, una diferencia básica que se justifica precisamente en virtud del plano trascendente desde el cual se enfoca el conflicto entre vida y poesía. Mientras en aquéllas se describían los fracasos sucesivos e interdependientes en la esfera vital y literaria y, por ende, el énfasis recaía en la actitud letal de los protagonistas masculinos, su afán de autoaniquilamiento; en «El cruce del Aqueronte», por el contrario, tales frustraciones se dan por supuestas y lo que presenciamos es el fracaso de Esteban Espósito en su único intento de rescatar y revertir dichas frustraciones anteriores. No nos encontramos ya ante el empecinado destructor de sí y los otros, sino frente a un hombre que, a partir de la revelación del monstruoso equívoco que ha sido su vida hasta el momento, lucha —o cree luchar— desesperadamente por salvarse y salvar a quien ha mutilado. Vale decir que, en «El cruce del Aqueronte», el acento recae sobre la actitud reparadora de Esteban. Y esta actitud de reacción se manifiesta durante un viaje en el cual se ve casi involuntariamente embarcado —ha subido al ómnibus en plena borrachera— y que, a sus ojos, reviste un carácter escatológico. Y no se equivoca en su intuición, ya que ese viaje es la última oportunidad que le da el destino para rectificarse o sucumbir. Itinerario

(32) *Op. cit.*, p. 48.

emprendido, en el nivel anecdótico, para dar una conferencia en algún lugar del litoral —luego sabremos que es Concordia, nombre, sin duda, significativo—, está presentado con las características del clásico viaje simbólico del héroe y con la consecuente connotación de trayecto espiritual purgativo, cuya meta sería, luego de pasar la prueba del «descenso a los infiernos», el «ascenso a los cielos», donde se producirá la transformación interior del viajero. Ahora bien, en el caso de Esteban, la etapa de ascenso no se cumple, pues el protagonista no sale victorioso de la prueba infernal, cuyas peculiaridades pasaremos a explicar y que, como es de suponer, se relaciona con el conflicto entre vida y poesía.

Según se dijo, Esteban, al intuir el carácter escatológico de su periplo y desplegarse ante sus ojos la suma de fracasos de su vida —revelación que, dentro del esquema tradicional del viaje simbólico, configuraría su «Noche oscura del alma»—, intenta una reparación de aquéllos escribiéndole una carta a María. Dicha carta es una especie de confesión-testamento, cuya funcionalidad sería recapitular al «hombre viejo» para abrir la posibilidad de un «hombre nuevo». Y «hombre nuevo» significa, según los términos que hasta ahora hemos manejado, asumir la literatura como poesía y la relación de pareja como una realización vital, no usar más «la cama para justificar la impotencia de lo que en una época le gustaba llamar su alma, ni usar su alma para justificar la sordidez de su cuerpo» (33), vale decir, en el plano más hondo de significación, superar su orfandad, ejemplarmente connotada por su nombre, Esteban Espósito, religándose a la instancia paterno-divina por la creación poética, y a la materno-vital por la concreción de una pareja madura con una mujer. Insistimos en el sentido transformador del acto que realiza Esteban porque, aunque él mismo diga que, en el fondo, después de esta carta nada cambiará, y que ese viaje no es el periplo dantesco, sino un Rito de Pasaje hacia el infierno (34), el empeño con que cumple tal purificación, asume ese «cáliz» o «sacrificio», según llama a la carta, demuestra lo contrario. Esta dualidad —escribir para salvarse y, al par, negar todo sentido purgativo y transformador a dicho acto— ilustra la lucha de sus dos aspectos espirituales: el vital, que anhela salvarse, y al que por primera vez vemos aflorar, y el intelectual, fiel a su instinto de muerte. Lo expuesto se ve con toda claridad cuando el protagonista dice que, para atreverse a escribir, no puede permitirse pensar —léase, racionalizar—, ya que en cuanto lo haga, y finalmente lo hace, se precipitará en el infierno. En efecto, al llegar el momento de la prueba suprema

(33) *Op. cit.*, p. 10.
(34) *Op. cit.*, p. 9.

—darle un sentido a su confesión enviándosela a María— su racionalidad demoníaca se impone, y se «olvida» de poner los datos de la mujer en el sobre, perdiendo para siempre ese «lugar en el cielo» que configuraría la unión de vida y poesía.

Pero si el planteo de la situación es diferente respecto de los cuentos anteriores, en los personajes de este relato encontramos una progresión arquetípica similar a la registrada en los otros.

Esteban, como ya se ha advertido, es el tercer avatar de ese único personaje masculino negativo, cuyas instancias menos destructivas vimos desarrollarse en los otros dos protagonistas, la mentalidad «solar-intelectual-crítica», llevada a su extrema manifestación. Esta tensión suprema del arquetipo negativo del constructor espiritual se ve reforzada en el relato por la contraposición simbólica con dos arquetipos ejemplares del constructor positivo: Cristo y Dante, Esteban será ambos, pero invertidos.

Al igual que el del poeta toscano, su viaje simbólico comienza en una desconocida selva y «en medio del camino de mi vida» (35) y lo guía el recuerdo de una mujer emblemática, María. La identificación respecto de este último elemento se aumenta, además, cuando, al depositar la carta en el buzón de un pueblo perdido —que, no gratuitamente dice «correspondencias», aludiendo al tipo de lectura analógica que requiere el relato—, lea «que Betty era bombachuda. Incrédulo, no porque lo dudara, sino porque abajo firmaba Dante. Betty Bombachuda. Dante.» (36). Asimismo, y como ya lo consignamos, su lugar de destino es Concordia —transmutación del Empíreo dantesco— y para llegar a él ha de internarse en el infierno, cuya configuración sigue, a grandes rasgos y con las inversiones pertinentes, la del descripto por Dante. Mientras en la «Commedia», el Aqueronte se atraviesa en la barca que conduce Caronte, cuya característica fundamental es la irascibilidad y la rudeza, en el relato, el mozo de la confitería del ferry —que cumpliría la función del barquero infernal—, se nos presenta como propicio y comprensivo cómplice, al punto que contribuye a «guíar» a Esteban, proporcinándole los *whiskies* y el agua tónica con *gin* que lo mantendrán lúcido para cumplir con su Rito de Purificación. A este respecto, cabe señalar la sutil inversión que se registra en la figura del guía por los reinos subterráneos, que de Virgilio pasa a concretarse —o, mejor dicho, a licuarse— en el alcohol, elemento que permite al protagonista internarse sin desmayar en su infierno personal. Asimismo, el monstruoso Cerbero que Dante presenta en el tercer círculo del infierno, aparece aquí como un perrito aterrador aunque

(35) *Op. cit.*, p. 11.
(36) *Op. cit.*, p. 15.

por ser simbólicamente todo, es sólo camino. Por eso, en el plano de la narración, casi no se la caracteriza, apenas se la nombra lo necesario para destacar su peso definitivo dentro de la situación. Por eso también se llama María, diáfana referencia a la Virgen en su carácter de «Sedes sapientae» y «Janua coeli».

Y si en «El cruce del Aqueronte» los arquetipos femeninos y masculinos alcanzan su máxima configuración, también se plasma simbólicamente de forma ejemplar el elemento que señalamos como uno de los que originan el conflicto entre vida y poesía: el abandono materno. La figura de la anciana benéfica —progresivamente más idealizada a lo largo del texto, según se advierte por las formas en que la va denominando: «encantadora anciana», «bella mujer antigua», «Hada de los Poetas», «Abuela Mística», aparece como concreción de la carencia afectivo-materna del protagonista, pero sólo cumple con la primera instancia de su papel protector —custodiar el alma del escritor bajo la forma de su «ópera magna»—, pues abandona a Esteban en el momento más crítico: cuando ha de cruzar su simbólico Aqueronte infernal. Y ese «hijo» con que la Abuela Mística se despide del protagonista, y que para él suena «como una música», parece reactualizar la nostalgia de lo no tenido; es la fugaz visión del «cielo» previa al hundimiento en la perdición definitiva.

Luego de este intento de interpretación de los tres relatos de Castillo, cuya riqueza simbólica no queda en absoluto agotada por nuestro enfoque, creemos llegado el momento de sistematizar las conclusiones fundamentales que hemos extraído a lo largo del estudio respecto de la dialéctica entre vida y poesía.

En el plano del *deber ser* las ideas estético-existenciales de Castillo revelan una raíz profundamente religiosa, respondiendo a una concepción analógica del Universo, en el sentido que Paz le da a dicha expresión. Así, la palabra poética aparece como instancia mediadora entre la realidad humana y la divina y, en consecuencia, abrirse a ella es trascender el limitado mundo humano para acceder a lo sagrado. En este sentido, se puede decir que el autor argentino comparte la concepción de la línea de poetas que, ya a partir de Diderot y Rousseau, se tiende todo a lo largo del siglo XIX —y cuyos hitos fundamentales son los prerrománticos alemanes, Edgar Allan Poe y los simbolistas franceses— y alcanza el siglo XX con algunas vertientes del surrealismo. En cuanto a la vida, ésta se presenta esencialmente como camino de perfección espiritual, ordenado y guiado por el amor, a través del cual se supera la propia individualidad como manera de participar en la sustancia divina. Y estas dos instancias —vida y poesía— por hallar su fundamento último en el plano trascendente, se identifican hasta

conformar las dos caras de una única realidad: ser; ya que ser es amar y amar es crear. Poesía, acto de amor vital; amor, acto poético por excelencia, son dos afirmaciones que, en nuestra opinión, configuran un postulado en el que se pueden resumir las convicciones del narrador.

Sin embargo, esta concepción, intuida como verdadera en el plano espiritual, en la esfera ética, al trasladarse al plano real, al pasar del *deber ser* al *ser*, se desmorona sin remedio. Porque, nos dice Castillo, si el hombre es capaz de reconocer el camino de su propia trascendencia y vivirlo paradigmáticamente dentro de sí, es absolutamente incapaz de transformarlo en acto, vivirlo en los hechos. Situado ante la realidad, el amor se le hace vacío y ausencia; la fe, duda sistemática y desesperación; el paradigma poético-vital, nostalgia del reino perdido; el Reino, ese infierno al que Marlowe llamó con increíble justeza «el lugar sin límites».—*CRISTINA PIÑA (Maza, 1511. BUENOS AIRES. Argentina).*

LA LITERATURA INFANTIL DE ANA MARIA MATUTE

Si es difícil escribir para los niños, es de igual modo frustrante tratar de explicar en qué consiste un género frecuentemente subvalorizado e imposibilitado como entidad analizable por los críticos. O no vale la pena estudiarse o no deben tocarse estas creaciones frágiles y encaminadas únicamente al alma infantil. Quizá por esas razones se ha estudiado muy poco la ficción matutiana escrita para los niños (1), y, sin embargo, constituye una aportación valiosa a la historia de la literatura infantil española (2). Pero, ¿desde qué enfoque debe enjuiciarse la obra de Matute? Si uno se limita a ver y a situar sus libros para niños dentro de la corriente española del género, se estrella no sólo contra la historia relativamente tardía de la literatura infatil dentro de España, sino también contra la disparidad de la misma respecto a su temática y su forma. A lo más,

(1) Que yo sepa, sólo existen dos tesis que tratan, en parte, de la literatura infantil de Matute: Gilberte Cristine, «Essai sur Ana María Matute» (Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Grenoble, s. f.), y Gérard Lavergne, «El mundo de la infancia y de la adolescencia en la obra de Ana María Matute» (Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar, Senegal, 1965).

(2) Carmen Kurtz ha escrito que Matute tiene «una importantísima obra dedicada a los niños» («Sobre literatura infantil, *La Estafeta Literaria*, núm. 464, 15 marzo 1971, p. 10). Véase también José Luis Guarner, «Las dudas de Ana María Matute», *Destino*, núm. 1.676, 15 noviembre 1969, 61-2, donde la autora distingue entre los libros escritos *para* niños y los libros *sobre* niños, y habla de la importancia y dificultad de escribir para niños.