

Espacios de la infancia y la memoria en Ana María Matute: *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*

Concepción Torres Begines¹

Recibido: 25 de abril de 2017 / Aceptado: 6 de marzo de 2018

Resumen. Este artículo analiza los diversos espacios presentes en las obras *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares* de Ana María Matute. Para ello, hemos tomado como base metodológica principal el estudio sobre el espacio de Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, estableciendo una conexión entre la interacción de los personajes con el espacio y la construcción de la casa. Demostraremos la relación existente entre el cambio de etapa vital (infancia, adolescencia y madurez), la preservación de la memoria y la mutación del espacio. Los resultados serían aplicables a otras obras de la autora.

Palabras clave: Ana María Matute; Bachelard; espacio; infancia; memoria.

[en] Childhood and memory spaces in Ana Maria Matute's: *Paraíso inhabitado* and *Demonios familiares*

Abstract. In this article, I have analysed the diverse spaces presented in the titles: *Paraíso inhabitado* and *Demonios familiares* by Ana María Matute. To this purpose, I have applied as main methodological basis the research on the space published by Gaston Bachelard, *Poetics of space*, establishing a connection between the character's interaction with the space and the house construction. I will demonstrate the existing relationship between the entry into a new stage of life (childhood, adolescence and maturity), the preservation of the memory and the transformation of the space. The results would be applicable to other works of the same author.

Keywords: Ana María Matute; Bachelard; childhood; memory; space.

Sumario: 1. Introducción: infancia y adolescencia en la obra de Ana María Matute. 2. Método: la Poética del espacio de Bachelard. 3. Desarrollo: Análisis del espacio en *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*. 3.1. La casa. 3.1.1. Lo de dentro y lo de fuera. 3.1.1.1. Lo de dentro. 3.1.1.2. Lo de fuera. 4. Conclusiones.

Cómo citar: Torres Begines, C. (2019). Espacios de la infancia y la memoria en Ana María Matute: *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37, 123-140.

¹ Universidad de Sevilla
ctorres3@us.es

1. Introducción: infancia y adolescencia en la obra de Ana María Matute

A pesar de haber ganado todos los premios importantes en España: el Nadal, el Planeta, el Cervantes, incluso sonar durante un tiempo para el Nobel, Ana María Matute ha sido una autora a la que se han dedicado escasos estudios en comparación con otros autores de la época (Centro Virtual Cervantes, 2016). Este hecho se ha achacado a su difícil encasillamiento dentro de algún grupo, de los que huyó, dedicada en exclusiva a su concepción de la literatura como una forma de protesta en sí (Moret, 1998). Aunque de muy difícil clasificación (Vassileva Kojouharova, 1994), es posible descubrir elementos recurrentes en toda su narrativa, sin importar el género (infantil, fantástico, realista...), ya que fueron varios los que cultivó. Entre ellos, podemos destacar los enunciados brevemente por ella misma en una entrevista con Alicia Redondo (Redondo Goicoechea, 1994: 23):

En primer lugar, la infancia, que es la época más importante de los seres humanos y a la que, sin embargo, se respeta muy poco; los niños son muy importantes en mis obras, así como sus relaciones familiares, casi siempre opresoras. También aparece mucho el mito de Caín y Abel, yo creo que como consecuencia de la guerra civil. Los titiriteros, los vagabundos, los que se van de su tierra son personajes frecuentes también...

Recogemos además los temas que José Mas recalca como propios de la autora y que presentaremos de manera esquemática (Mas, 1994: 93-99):

1. La muerte
2. La infancia
3. La huida, constituida por cuatro facetas:
 - a. La migración como fruto de la guerra o la miseria.
 - b. La evasión metafísica
 - c. La evasión imaginativa, con la huida a un mundo inventado en el que el personaje se refugia.
 - d. La evasión en la abulia.
4. La injusticia y el odio
5. El amor.

El lugar de la infancia es preponderante sobre todos los demás, que quedan en cierta manera supeditados a ella, pues estos serán presentados frecuentemente desde ese punto de vista. Debe ser entendida como ese tiempo/espacio de felicidad del que los personajes son arrancados (Pons Ballesteros, 2009: 220): “Su defensa incansable de la infancia, ese mundo privado de la inocencia que deja su huella indeleble en el ser adulto, queda reducida o extinta en el paso a la madurez”. Para El Saffar (1981), este paso significará además su salida del Edén, aspecto que queda representado en muchas de sus obras con la enfermedad o muerte de los niños.

En el caso de la autora, defendía haberse quedado en los doce años, lo que la dotó de una imaginación singular, al tiempo que le acarreó una difícil situación en el mundo (Gazarian-Gautier, 1997: 31):

La infancia es muy importante, para mí y para todo el mundo. Aunque algunas personas no se dan cuenta de eso, la infancia nos marca para siempre, queramos o no. Hay quie-

nes no se quieren acordar de su infancia y otros que realmente no se acuerdan. Pero también hay que admitir una cosa: hay quien nunca ha sido niño; es decir, hay niños que no son niños y hay viejos que son niños. Yo me he quedado con la mentalidad de una niña de doce años, un poco a mi pesar. Me he quedado en la infancia. Engordé, envejecí y se me cubrió el cabello de blanco, pero aún tengo doce años. Se paga muy caro por eso.

La adolescencia es considerada como un momento en el que el niño debe dejarse atrás y entrar en el mundo adulto (Gazarian-Gautier, 1997: 32):

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.

Precisamente para huir de esa realidad que se impone, los niños buscarán el refugio de la imaginación, característica señalada por Casas como propia de la generación del Mediosiglo a la que Matute, si bien no perteneció plenamente, si admiraba mucho por estar constituida por entrañables amigos (Casas, 2009: 222):

Los protagonistas de sus cuentos son, en efecto, niños solitarios y tristes, incapaces de adaptarse a su entorno, razón por la que se niegan a integrar el universo de los adultos. Consecuencia de su rechazo, encuentran amparo en la imaginación y la fantasía.

De acuerdo con Casas, los niños de Matute pasarían por tres fases en su intento de huir de la realidad que los rodea y que no comprenden (Casas, 2009: 223-224):

1. *Incorporación de elementos mágicos a su experiencia de la vida.* Los niños son capaces de ver lo que los adultos no alcanzan. Esta etapa será siempre efímera y acabará cediendo a la realidad adulta.
2. *Renuncia a la imaginación y a la fantasía.* El niño deja atrás ese periodo de evasión y se zambulle de lleno en la vida adulta.
3. *Plenitud.* Solo posible con la muerte del niño, el cual queda para siempre atrapado en ese mundo de fantasía.

Respecto al espacio, en todas las novelas de Matute, está constituido como un cronotopo que se relacionará con los personajes representando ese doloroso cambio de etapa, lo que conllevará el cruce de una puerta y la prohibición de volver (Bórquez, 2011b: 103):

Lo que narrará cada novela, más allá del cronotopo elegido, es el proceso doloroso o el rito de pasaje de ese protagonista de su mundo al de los adultos. Las oposiciones binarias entre un espacio y el otro mantienen una estructura básica en cada novela, que siempre arribará a las mismas conclusiones: el paso inevitable de un mundo al otro, la felicidad sólo posible en el ámbito infantil, la hipocresía y crueldad del mundo adulto. La contraposición de estos ámbitos da como resultado un protagonista dislocado, refugiado en su interioridad y arrastrado por los hechos que no entiende.

Así, es posible diferenciar dos espacios en su narrativa: el de los niños, entendido como un paraíso en el que las únicas normas son las impuestas por la imaginación,

y ese otro espacio, más allá de la puerta prohibida, en el que habitan los otros, los adultos, regidos por unas normas que no se entienden a este lado de la realidad.

2. Método: la Poética del espacio de Bachelard

En 1957 se publicaba por primera vez en Francia la *Poética del espacio* de Gastón Bachelard, un estudio que analizaba la función de los diferentes espacios en los que se mueve el hombre y sus significados. Siguiendo su hilo argumental, comenzaremos analizando la casa, contenedor de los espacios que iremos desgranando en este análisis y considerada la clave del estudio fenomenológico (Bachelard, 1992: 27). Para un análisis profundo de este espacio, el autor francés parte de dos puntos clave (Bachelard, 1992: 38):

1. La casa como ser vertical, construido de abajo a arriba.
2. La casa como ser concentrado, caracterizado por su centralidad, como elemento aglutinador de los aspectos esenciales de la persona.

La construcción vertical de la casa lleva a Bachelard a señalar la importancia de las dos estancias más alejadas: el sótano, situado en la parte inferior de la construcción, y la buhardilla, en la parte superior. Ambos espacios serán representativos de una mente soñadora, deseosa de llegar alto construyendo más pisos, pero también de cavar más profundo buscando la esencia racional. Así, el espacio de la buhardilla respondería al espíritu soñador, frente al sótano, propio del racional. Un paso más allá estaría situada la torre (Bachelard, 1992: 43):

La torre, los subterráneos ultraprofundos, distienden en ambos sentidos la casa que acabamos de estudiar. Esa casa es, para nosotros, una ampliación de la verticalidad de las casas más modestas que, de todas maneras, para satisfacer nuestros ensueños, deben diferenciarse por la altura. Si fuéramos el arquitecto de la casa onírica, vacilaríamos entre la casa tercera y la casa cuarta. La primera, más sencilla respecto a la altura esencial. Tiene un sótano, una planta baja, y un desván. La segunda pone un piso entre la planta baja y el desván. Un piso más, un segundo piso, y los sueños se confunden. En la casa onírica, el topoanálisis no sabe contar más que hasta tres o cuatro.

Sea como fuere la construcción, lo que es indiscutible es que en ella reside nuestro origen (Bachelard, 1992: 28): “la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo”. La casa familiar, en la que pasamos los primeros años de nuestra infancia forma parte de nuestra historia personal, testigo de nuestros primeros sueños infantiles, lo que propiciará la identificación del espacio con la memoria de un lugar seguro. Frente a los sueños externos o posteriores, Bachelard distingue los planeados en el primer hogar (29):

Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección. Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes.

Dentro del espacio del hogar es posible distinguir dos ámbitos conformados por lo de dentro y lo de fuera, división que llevará acarreada en muchos casos la clasificación de los personajes entre nosotros y los otros, entre los que se establece una relación dialéctica (Bachelard, 1992: 186):

El más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito. Se quiere fijar el ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación de todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo, como si se tocaran fácilmente las primitividades. Se hace pasar a la categoría de absoluto la dialéctica del *aquí* y del *allá*.

3. Desarrollo: Análisis del espacio en *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*

Paraíso inhabitado (publicado en 2008) nos presenta la historia de Adri, una niña que se ve forzada a abandonar su mundo infantil para adentrarse en el mundo de los adultos. *Demonios familiares*, publicada en 2014 como novela póstuma, presenta la historia de Eva, una joven que tiene que regresar a su hogar con el estallido de la Guerra Civil. Ambas nos muestran la evolución de los personajes desde la infancia hacia la adolescencia, con esa imposible localización entre el mundo de la imaginación y el mundo real, o lo que es lo mismo, el mundo de los niños y el de los adultos. Así lo ha visto Pere Gimferrer (Gimferrer, 2014: 7):

Forma [*Demonios familiares*], y no solo por azar cronológico, un díptico con *Paraíso inhabitado* (2008): la misma prosa tensa, y al tiempo alucinada; la máxima luminosa diafanidad y transparencia del castellano, en la misma guerra civil vista por los ojos de quien viaja a la adolescencia desde el crepúsculo vespertino de la infancia sellada en la incógnita clandestinidad del “castillo interior”.

Paraíso inhabitado estaba destinado a tener una segunda parte (Matute, 2014: 173), centrada en la tía Eduarda, quien se lleva a Adri a vivir a su torre. Estando allí, hacía aparición un personaje extranjero, alguien que la madre de la protagonista y su hermana conocieron en un viaje, y que llegará para interrumpir la vida de los habitantes de la casa, aislados por el estallido de la Guerra Civil. Este ambiente opresivo en el que dos personas mantienen una difícil relación de la que no pueden huir dio lugar a *Demonios familiares*, la cual, puntualiza Ortuño (Ortuño, 2014: 174), era “una novela totalmente independiente que solo tangencialmente tenía que ver con aquella”, aunque la presencia de algunos elementos comunes crean una especie de *continuum* (Ortuño, 2014: 174): “hay también alguien surgido del pasado que trastoca, sin ser consciente de ello, la vida de todos los que le rodean, enciende sentimientos nuevos, despierta viejos rencores”.

En una de las últimas, quizás la última entrevista que concedió, la propia Matute nos da algunas claves de la novela (Salabert, 2015: 9):

Lo que en estos momentos sí me quita el sueño es terminar *Demonios familiares*; tengo el final muy claro, hasta en sus últimas frases y como de costumbre a algunos personajes, aunque no a todos, los he “visto” antes de empezar a escribirlos. Creo que se trata de una narración muy distinta a las anteriores, es una novela de amor, de amor oculto. De varios amores, en realidad, algunos no correspondidos... Está prota-

gonizada por una ex aspirante a novicia, más por aburrimiento que por verdadera vocación, que regresa a la casa de su padre, un coronel inválido, en mitad de una guerra que nunca llega a nombrarse... Se trata de la guerra civil española, por supuesto, pero al revés que en otras obras mías he preferido obviar fechas y detalles, convertirla en un telón de fondo, en una especie de coro mudo, y destacar, en cambio, en primerísimo plano a los personajes principales. Uno de ellos es un aviador herido...

Por su parte, Salvador Hernández Alonso aplica a la novela el esquema de: partida, iniciación y regreso, siguiendo el enunciado por Campbell (Hernández Alonso, 2015: 140):

Un esquema que creemos es reconocible en la novela que nos ocupa, si bien en *Demonios familiares* el recorrido iniciático no supone un “viaje” a un mundo exterior al que se enfrenta la protagonista, sino que dicho “viaje” tiene un carácter “interior”.

Este último aspecto, el “viaje interior”, hace referencia a que la evolución del personaje protagonista se presentará a través de su regreso al hogar, el cual constituye para Hernández Alonso la primera fase del proceso: la partida. La iniciación ocuparía la parte central del relato, momento en el que la protagonista descubre los secretos familiares y adquiere una visión completamente diferente a la que tenía cuando se marchó al convento. Finalmente, la fase del regreso sería la que quedó inconclusa.

De los dos textos con los que vamos a trabajar en este análisis, queremos recoger aquí las palabras de Pere Gimferrer, quien las considera el broche que cierra la producción de la autora (Gimferrer, 2014: 9):

Aquí está toda Ana María Matute: aunque para nosotros, prematuramente en su recorrido vital, *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares* clausuran, con nitidez de diamante, un trayecto que parte, ya desde los *Abel*, de lo esencial, para, cumplida una “peregrinación apasionada”, terminar encarada, desde la misma nervadura de la prosa, a lo esencial. Ella hablaba a veces poco; todo estaba en su voz y en las palabras de sus libros. Quien así está habitada por su mundo propio nos precipita en él, y su escritura es sortilegio.

3.1. La casa

En *Paraíso inhabitado* Adri percibe su casa como un lugar ajeno, prefiriendo siempre situarse en la zona de servicio o haciendo breves incursiones en el salón durante la noche, cuando queda vacío. Ese extrañamiento ante su propio hogar se hará especialmente patente cuando conozca a Gavrila (Matute, 2011: 173): “Pero lo decía de tal forma que al decir “casa” yo sentí que esa casa era mucho más “casa” que aquella donde yo vivía”. La casa del piso de arriba supondrá el reconocimiento del significado de hogar, presentándose ante sus ojos como algo completamente diferente a lo que hasta ahora ha conocido (Matute, 2011: 176): “Todo era muy distinto a nuestro piso —mejor dicho, al piso de los Gigantes—, pero a un tiempo, de alguna misteriosa manera, *reconocible*. Como esos mapas que algunos niños dibujan, inundados de colores y de sueños”.

En el caso de *Demonios familiares*, el traslado de Eva desde el convento hasta el hogar familiar supondrá el acatamiento de las rígidas normas impuestas por el Coronel, o por Madre, omnipresente figura cuyo espíritu impregna cada rincón. El

hogar será así un territorio desconocido en cierto modo para la protagonista, reclusa antes de marcharse en espacios concretos que se irán ampliando con su regreso y que marcarán el devenir de la historia.

Si nos centramos en la constitución de la casa, descubriremos tres categorías: 1) los espacios de la casa, incluidos dentro de ella y en los que se producirán los acontecimientos más importantes; 2) los espacios de fuera, reconocidos todavía como propios, pero que no se encuentran dentro del mismo edificio; y 3) los espacios ajenos, en los que los personajes se mueven, pero que no consideran como propios. Además, las casas están conformadas por varias plantas, las cuales tendrán distintas funciones.

Espacio de la casa	Espacios de fuera	Espacios ajenos
Azotea		
Casa de Gavrila	Las ruinas de Eduarda	
Cocina	Patio	
Casa de Adri	Parque	Colegio

Figura 1. Casa de *Paraíso inhabitado*.

Espacios de la casa	Espacios de fuera	Espacios ajenos
Buhardilla		Botica
Habitaciones		Bar
Salón / cocina	Bosque	

Figura 2. Casa de *Demonios familiares*.

En los dos hogares hay presente una polaridad entre lo de arriba, donde comienza la nueva vida, y lo de abajo, donde queda la pasada. Para que se produzca esta transición, la protagonista deberá subir. Así, la localización de las estancias en las que se mueven los personajes nos hará entender su forma de actuar y de ver la realidad.

Si comenzamos analizando la parte más baja, descubriremos que, en *Paraíso inhabitado*, la familia vive en el piso principal, lo que le permite, en escasas ocasiones, vislumbrar el mundo exterior desde las ventanas del salón (Matute, 2011: 15). Esa parte principal, más cerca de la tierra que del cielo, será donde los Gigantes adquieran mayor poder y donde la imaginación tenga más dificultades para volar, siendo para Bachelard el espacio en el que habita el ser racional.

Conforme vamos subiendo, encontramos la cocina que, aunque se encuentra al mismo nivel que la planta principal, se sitúa en un espacio intermedio, presentada como una antesala de la escalera por la que Adri subirá a visitar a Gavrila (Matute, 2011: 258). Será también en este nivel en el que se encuentre la habitación de Adri, a través

de cuya ventana podemos admirar el patio, relevante dentro de la historia porque será aquí donde conozca a Gavrila, el responsable de su ascenso hasta la azotea (10):

Cuando se corrían los visillos, se podía apreciar, en su amplitud, el patio interior que tanta importancia tuvo para mi primera infancia, y mis recuerdos. No era precisamente un jardín encantador, era un espacioso patio interior con el suelo cubierto de lositas hexagonales de color gris. Al fondo del portal de la casa había una puerta grande que sólo se abría para dar paso a ese patio y al garaje —minigarraje—, donde guardaban los dos o tres únicos coches de los vecinos de la casa. En una plaquita dorada, de otros tiempos, aún se leía: “ENTRADA DE CARRUAJES”.

Notemos en esta descripción la lucha entre la visión de la narradora, la mujer adulta que ve un patio espacioso, pero sin el encanto de un exuberante jardín, y el recuerdo de la niña para quien el patio es un lugar que aún permanece anclado en el pasado, con su cartel de entrada de carruajes, lo que lo dota de una magia que hará posible la aparición del singular Gavrila.

Si seguimos subiendo, descubrimos la casa de Gavrila, que, si bien en estructura es igual a la de Adri, a ella le parece completamente diferente. Esto se hará patente en la utilización que se hace de los espacios. Tomemos como ejemplo el cuarto de juegos, convertido en cuarto de estudio para los gemelos en la casa de abajo, pero repleto de todo tipo de juegos y libros. Será precisamente esta afición a la lectura la que unirá a los dos niños creando un espacio delimitado por su imaginación (Matute, 2011: 196):

Con los días, llegó a ser un territorio propio, una especie de refugio cabaña en algún bosque, donde se entraba para trasladarnos a espacios solo visibles a través de sus palabras, de donde se salía para reincorporarse al mundo exterior. Yo veía aquel trocito de alfombra como puerta, cerradura y llave de un país solo nuestro. Se abría al entrar, se cerraba al salir.

Subamos todavía un poco más, hasta la azotea, el lugar donde Gavrila enseña a Adri a volar y donde se inicia el paso de la protagonista hacia la etapa de la adolescencia. La azotea será en *Paraíso inhabitado* el equivalente urbanita a la buhardilla de *Demonios familiares*, espacio propio del soñador para Bachelard. Para Adri, el piso bajo la terraza constituye una realidad en sí misma, hasta el punto de que se siente tentada de bautizarla como “país” (Matute, 2011: 194).

Por su parte, la casa de *Demonios familiares* está un poco alejada del pueblo, al lado del bosque, en lo alto de una colina (Matute, 2014: 21): “Al fin, ya rozando el lindero de los bosques, sobre la colina, apareció la casa. La gente del pueblo la llamaba el Palacio. ‘Pero no es ningún palacio... solo porque tiene dos escudos en la fachada...’”. Descubrimos aquí el choque entre la consideración de la edificación por parte de la gente del pueblo y de la propia Eva. No pasa desapercibido que tampoco ella considera la casa como un hogar, al menos no hasta el momento en el que transcurre en la novela (21-22):

Echaba de menos —y ahora me daba cuenta de hasta qué punto— mi habitación, por vieja y anticuada que fuera, por más que no tuviera nada que ver con las habitaciones de otras chicas, como veía en las revistas. Echaba de menos, sobre todo, el gran espejo de mi armario ropero. En realidad —quien iba a decirlo— echaba

de menos toda la casa, desde el desván con mi ventana predilecta frente al árbol hasta a la vieja Magdalena, cocinera y ama de llaves, [...], y a Yago, al que secretamente llamaba “la Sombra”, [...]; todo cuanto me había parecido gris, monótono e insoportable, incluido el Coronel.

De nuevo el ascenso, en este caso por unas escaleras, nos lleva a la primera planta, en la que se localizan las habitaciones del Coronel y de Eva. Desde allí nos dirigiremos hacia el desván, descrito como el lugar preferido de la protagonista, la cual tiene una necesidad irracional de acudir a él (Matute, 2014: 35):

Ya estaba alto el sol cuando me desperté. “No he subido aún al desván”, fue lo primero que me vino a la mente. Y un acuciante deseo de subir, como si allí fuera a recuperar algo que estaba en peligro de desaparecer. No se trataba de nada material, era un sentimiento sin nombre que persistía desde antes el convento, el convencimiento de que allí habitaba algo, algo, absolutamente mío, secreto. [...] Cuando recordaba el desván desde mi celda, creía recuperar un estado de ánimo, raro y privilegiado, que me alejaba del tedio o la tristeza habituales.

El desván es el espacio descrito por Bachelard como el lugar en el que se esconden los más íntimos secretos. Así, el ascenso se realiza por una estrecha escalera a la que (Matute, 2014: 35): “no llegaba apenas la luz y ni siquiera había una bombilla que iluminara los peldaños”. Esta falta de luz nos remitirá a la nula necesidad que tienen los demás habitantes de la casa de acceder a él, a excepción de Yago, como descubriremos más adelante. La escalera que sube al desván se presenta como la puerta de entrada, la frontera que hay que cruzar para encontrarse con el espacio de la memoria. El avance inexorable del tiempo hará que los personajes estén cada vez más alejados de la infancia, lo que se traduce también en la imposibilidad de Magdalena de subir las escaleras (121).

Unas líneas más adelante se nos dan además algunas claves de ese paso que se produce antes de marcharse definitivamente al convento y que nos parecen especialmente significativos (Matute, 2014: 36):

Ya había pasado un año sin entrar allí; quizá más, porque en los meses anteriores a mi ingreso del convento tampoco lo hice, ensimismada y como temerosa de la rara, idealizada obsesión por el desván que se había apoderado de mí. Ahora, también deseaba y temía —no sé por qué temía, ni qué temía— subir. Como si, entre el polvo y la caótica aglomeración de objetos y muebles desechados que lo atiboraban, fuera a encontrar el fantasma de una pálida niña encerrada, o una adolescente incómoda por no ser capaz de huir.

El lugar donde se guardan los recuerdos más íntimos, el de la irracionalidad, el espacio del soñador es también el lugar donde nuestra protagonista teme encontrarse a la niña o a la adolescente que fue antes de marcharse, tras lo que regresa como una persona distinta, dispuesta a entrar en la etapa de la madurez.

Este inevitable choque se hará patente al descubrir de nuevo la ventana secreta, la cual conecta los dos mundos: el de dentro y el de fuera, el de la infancia y el real (Matute, 2014: 36):

Pero lo más recordado era la que yo llamaba “mi ventana secreta”. Se abría —como todo el desván— a la parte trasera de la casa, y mirando desde fuera parecía tapada por

un abedul gigantesco que, según oí a Madre, mi tío Fermín —el hermanito muerto de mi padre— había plantado de pequeño, sin consultarlo con nadie. Desde aquella ventana, no se veía más que el grueso tronco del árbol y el color cambiante de sus ramas.

El desván es el lugar donde se amontonan los recuerdos familiares, como el omnipresente cuadro de Madre, presencia constante a lo largo de toda la obra, nexo entre el mundo de los muertos y el de los vivos y guía de Eva por su propia historia familiar, la cual descubre a través de los objetos presentes en esta habitación. Aquí será donde escondan a Berni, hecho que la obligará a abrir el cuarto oculto, vedado a la niña que fue, pero disponible para la adulta en la que se convierte. Berni será, con ayuda de Yago, el responsable de su entrada forzada en este mundo con la usurpación del espacio de la infancia al incluir un elemento ajeno.

El ascenso nos lleva también a la imagen de la torre, espacio extremo de la idea del soñador, representado por la tía Eduarda en *Paraíso inhabitado*, personaje exótico que sirve de nexo entre el mundo de los adultos y el de los niños, y que le permite a Adri imaginar un lugar en el que ser feliz. El no conocer su aspecto real facilitará su localización en el plano de la imaginación (Matute, 2011: 73): “Creo que nadie ha soñado con unas ruinas como yo soñaba entonces con ellas. Sin siquiera saber de qué se componían, ni cuál era su aspecto”.

3.1.1. *Lo de dentro y lo de fuera*

En la obra de Ana María Matute, hay una constante dialéctica entre el mundo de los adultos y el de los niños, presentados de una manera maniqueísta necesaria para mantener el equilibrio (Sanz Villanueva, 2008):

Como siempre en la escritora, el mundo adquiere una dimensión dual, el bien y el mal, la felicidad y la desgracia o tristeza, aunque con elementos en ambos sectores que equilibran la polarización maniquea. El bien y la felicidad residen en la infancia, sin que sea una experiencia por completo gozosa.

Así lo ha visto también Bórquez, quien afirma (Bórquez, 2011b: 169):

En esta novela estarán bien diferenciadas las esferas del mundo de los adultos y la de los niños. Y si bien la historia estaría centrada en esta última, las repercusiones de la primera van socavando paulatinamente la inocencia inicial de los niños en su despertar a la adolescencia.

El cambio de etapa se representará con la evolución en la relación de las protagonistas con el espacio de los adultos. Esto es lo que ocurre con el Salón de la casa familiar en *Paraíso inhabitado* (Matute, 2011: 11):

Eran precisamente los balcones del llamado Salón —nombrado así, con cierto deleite en boca de Tata María y la cocinera Isabel— allí a donde yo acudía, noctámbula y rodeada de una niebla cálida que solo transparentaba cuanto yo he deseado ver, y jamás he vuelto a recuperar. Ahora la niebla solo es niebla, conocida y húmeda, fría y casi desprovista de misterio. Pero no entonces.

Esta transformación se percibe incluso en los objetos situados dentro de esos espacios. Es lo que ocurre con el teatro de marionetas que hay en el cuarto de juegos de Gavrila (Matute, 2011: 272):

Sobre la mesa, el Teatro de los Niños. Y de pronto, aquel teatrillo de cartón me mostró todas sus magulladuras, incluso un pequeño agujero sobre el telar número cuatro. El telón estaba echado. Había acabado una función, un episodio. O una historia.

Para Eva, el elemento desestabilizador será el espejo, símbolo de la dualidad entre el espacio habitado por el Coronel y el fantasma de Madre y su espacio hasta entonces: el convento. Frente al espejo inclinado del salón en el que el padre se mira, la hija se da cuenta de la ausencia de espejos en el convento justo en el momento en el que las monjas la evacúan (Matute, 2014: 20): “Ni un solo espejo en todo el convento. Ni un solo espejo en mi celda: había estado un año sin verme”. Esta imposibilidad de verse evitará que la muchacha sea consciente de su propia evolución, descubierta al verse reflejada en el espejo de su casa (23):

Me encaré al espejo, y empecé a quitarme la ropa a tirones, esparciéndola a mi alrededor, hasta que estuve desnuda, me vi de cuerpo entero. Y ya no vi una niña. Contemplaba —me contemplaba— por primera vez: una mujer joven, blanca. Una criatura a la que apenas de daba el sol, y en aquel momento descubrí que tenía sed de sol, de viento. El contraste de la blancura de mi piel con el negro intenso de mi cabello casi me sorprendió, como si no me perteneciera, como si fuese de otra persona.

El espejo estará presente también tras la puerta de la habitación cerrada que hay en el desván. Sin embargo, este no está inclinado, como los demás de la casa, lo que nos impedirá ver más allá (Matute, 2014: 116).

Precisamente el desván, el lugar de los recuerdos, se opondrá al bosque, identificado en *Demonios familiares* como el espacio de seguridad de la protagonista (González, 2014: 24):

Eva cuenta con su estrategia de escapatoria desdoblada en dos frentes: el desván, que podría guardar el fantasma de la niña encerrada —la Ana María de su infancia que terminó por adorar el supuesto castigo del desván— o la adolescente que no supo huir más que de la mano de las monjas, y el bosque, espacio de calma y refugio, a pesar de los siniestros ruidos de guerra que amenazan a lo lejos.

La subida al desván y la recuperación de sus recuerdos infantiles la reencontrarán con el bosque, espacio imaginario que construyó siendo una niña (Matute, 2014: 100):

El desván. Mi mundo. Hasta aquel momento, mi mundo secreto. Me pareció ver volar a la pareja de halcones, casi a ras de suelo. Pero solo era el viento, otra vez, empujando las hojas, convirtiéndolas en maravillosas criaturas vivas. ¿Así era como volvía a recuperar el bosque? De pronto descubrí que había estado a punto de perderlo para siempre. Perder el bosque inventado, tan inventado que jamás conocí otro más real. Recuperándolo paso a paso, minuto a minuto, hollando altas

hierbas desconocidas, descubriendo detrás de cada tallo la realidad de un sueño incompartido, como esperando el día de su resurrección. “Creo que va a suceder algo que deseo sin saberlo.” Aún no me había dicho a mí misma que a menudo cuando un deseo se cumple, todo un mundo muere.

El deseo de entrar en ese otro mundo, de dejar a otros entrar en su espacio, conllevará la pérdida definitiva del espacio de la infancia (Matute, 2014: 109):

Así, pensando asustadamente en el desván y en la súbita invasión por extraños de mi único hogar íntimo y secreto, sentí ganas de gritar. Pero no me permití ni una lágrima. Solo parecía que alguien sepultaba mi corazón bajo un montoncito de piedras.

Los espacios están impregnados del espíritu de las personas que los habitan, dotándolos de una personalidad que se traduce en la distribución de los objetos y en su utilidad. Así, el mundo que crean Adri y Gavrila no tiene nada que ver con el de los otros, los adultos (Matute, 2011: 143): “Pero Gavrila es aparte... Gavrila no tiene nada que ver con estas cosas... Gavrila es como tú, que tampoco tienes nada que ver en las cosas de esta casa... Bueno, sí y no...”.

Nuestras protagonistas quieren ser como todo el mundo, aunque existe un rechazo que las lleva a encerrarse en un mundo propio. Así, la invitación a entrar en el mundo de otros iguales ampliará el espacio en el que se mueven, como cuando aparece Gavrila y Adriana descubre matices dentro de su propio mundo, como la nieve en el patio (Matute, 2011: 183). También Eva, quien, al sentirse parte del secreto de Jovita descubre nuevos espacios dentro de los ya conocidos, como el cuarto del desván. Esto se materializa en su consideración como parte integrante del conjunto (63): “Al decir de Yago, allí se había congregado “todo el mundo”. De modo que yo sería también como “todo el mundo”.

Dentro del dentro y del fuera, podemos distinguir varios espacios:

	Lo de dentro	Lo de fuera
<i>Paraíso inhabitado</i>	<ul style="list-style-type: none"> • La biblioteca • El cuarto de juegos • El parque • El patio • La azotea • El cuarto de la plancha • La casa de Gavrila • El cuarto oscuro 	<ul style="list-style-type: none"> • La parte noble • Los dormitorios • El tocador de la madre. • La Peña
<i>Demonios familiares</i>	<ul style="list-style-type: none"> • El bosque • El desván • La cocina • Los bares 	<ul style="list-style-type: none"> • La habitación del coronel • El salón • El casino • La botica

Figura 3. Lo de dentro y lo de fuera.

El paso de uno a otro estará siempre marcado por la presencia de una puerta que hay que cruzar. Así ocurre con el mundo de fantasía que Adriana crea en el salón de su casa (Matute, 2011: 12):

Hasta llegar al otro lado de la puerta en vaivén, como las de las películas de vaqueros, pero de cristal. Y empezaba mi noche, con el salón y las llamas que había encendido mi amigo el farolero y teñían los visillos de un tenue resplandor.

Especialmente importante será la Puerta de Servicio, separación entre la parte noble y la “innoble”, en palabras de la propia Adri, quien distingue entre la zona del parqué encerado y la del parqué sin encerar. Esta puerta será la frontera entre lo de fuera y lo de dentro y dará entrada a diferentes personajes adultos que la protagonista admite (Matute, 2011: 91): “En aquella zona se encontraba también la llamada Puerta de Servicio, que era la puerta por donde llegaban Mario, el pescadero, Fermín, el panadero, y Luquitas, el lechero”.

Esta puerta “de atrás” dará en *Demonios familiares* paso al bosque (Matute, 2014: 94): “Cuando al fin la cocina quedó sin la presencia de Magdalena y su confidente Yago, pude abrir la puerta “de atrás”, como la llamaban ellos, y dirigir mis pasos hacia el huerto y los bosques”. A diferencia de la puerta de la cocina, “la nuestra” en el mundo de Adri, aquí el umbral debe ser atravesado en soledad, sin que nadie, ni siquiera la cocinera, la vea; tan solo la omnipresente Madre (95).

Destaquemos aquí un detalle importante y es que en la casa de *Demonios familiares* las puertas son viejas, pesadas y crujen, pero en *Paraíso inhabitado* son puertas que se abren con facilidad, engrasadas y que se mueven batiéndose. Esto podría deberse a que en el espacio de la casa urbana conviven la infancia, la adolescencia y la madurez; frente al de la casa rural, la cual parece detenida en el tiempo y donde solo hay madurez, incluso vejez, hasta que llega Eva abriendo esas puertas que tanto chirrían y pesan. Tan solo la puerta de la cocina “era engrasada diariamente por Yago” (Matute, 2014: 112).

Otro elemento revelador que conectará el mundo de dentro y el de fuera será en *Demonios familiares* el teléfono, situado en una de las zonas definidas como propia de los adultos, pero a la que Eva accede en el momento en el que regresa, ya madura. Este hecho la dotará de la opción de salir también ella a ese mundo de los otros (Matute, 2014: 44):

Fui a la sala, donde estaba el único teléfono de la casa. Había memorizado el número de la farmacia y lo marqué. Mi dedo temblaba en el dial, y me dije: “¿De qué tengo miedo?” Sabía que no era del Coronel. Era más bien la conciencia de que estaba abandonando —más aún: rechazando— una parte de mi vida mientras abría la puerta a otra, desconocida. Pero estaba decidida a cruzarla, y nada me haría volver atrás.

3.1.1.1. *Lo de dentro*

Dentro de los espacios de la infancia destaca la biblioteca, identificada con el espacio en el que germinan los sueños y se fomenta la imaginación. Así, en *Paraíso inhabitado*, este será uno de los refugios favoritos de Adri, quien encontrará un libro mágico que la guiará por la casa y la transportará a un viaje que la une aún más con

su padre. Cuando este se marcha, la biblioteca queda vacía en una suerte de identificación entre ambos elementos. De igual manera, el cuarto de juegos de Gavrila está lleno de libros de cuentos, por lo que, aunque originalmente no era esta su función, se convertirá en una suerte de biblioteca en la que los niños leen e imaginan mundos e historias. Conforme vaya cambiando la relación entre ellos, irá cambiando a su vez la función del espacio que ocupan.

La parte destinada al servicio forma también parte de lo de dentro. En *Paraíso inhabitado* será precisamente la prohibición de entrar en ese espacio formado por la cocina, el cuarto de la plancha, el cuarto de estudio de los gemelos y la habitación en la que duermen Isabel y Tata María una de las representaciones del paso a la adolescencia.

El cuarto de la plancha es uno de los espacios preferidos de Adri porque es allí, debajo de la tabla de planchar, donde va descubriendo poco a poco, por las conversaciones entre la Tata María e Isabel, el mundo que hay fuera. Antes de la llegada de Gavrila, ellas serán la única conexión con el mundo de los adultos y es precisamente en este espacio en el que se instala el guñol que le regala Eduarda.

Por su parte, la cocina constituye el espacio donde se fragua la memoria colectiva, siendo aquí donde se esconden los más íntimos secretos familiares. En *Demonios familiares*, será uno de los primeros espacios en los que Eva entre, en compañía de Magdalena, aunque esos mismos espacios fueran en otro tiempo aborrecidos (Matute, 2014: 28):

De pronto todo, hasta las cosas más sencillas, habían adquirido una importancia y una calidad que antes no tenía, o yo no sabía ver. [...] Todo aparecía mezclado a una demoledora y persistente melancolía que cubría la casa de un polvo invisible y ecos de voces desaparecidas. Cualquier mueble, cualquier objeto antiguo, se convertía a mis ojos en viejo, gastado, casi muerto.

Un papel fundamental juegan los cajones donde los soñadores guardan sus más preciadas pertenencias, como Eva, quien se deleita sacando sus prendas íntimas antes de enfrentarse a su vida fuera del convento (Matute, 2014: 25). Así ocurre también en *Paraíso inhabitado*, donde Adriana afirma (Matute, 2011: 7):

A veces los recuerdos se parecen a algunos objetos, aparentemente inútiles, por lo que se siente un confuso apego. Sin saber muy bien por qué razón, no nos decidimos a tirarlos y acaban amontonándose al fondo de ese cajón que evitamos abrir, como si allí fuéramos a encontrar alguna cosa que no se desea, o incluso se tome vagamente.

El mismo papel jugará la alacena, donde se guardan los objetos que ya no se usan, pero que para la niña tienen vida propia (Matute, 2011: 18): “Andersen me había dicho que las tazas, las teteras, los tenedores y hasta las sartenes tienen también su vida nocturna”. También el Cuarto Oscuro o cuarto de los armarios, el reducido espacio considerado por los otros como un lugar de castigo, pero reconvertido por la imaginación de Adriana.

Gran importancia tiene el bosque, si bien en *Paraíso inhabitado* será sustituido por su equivalente urbanita: el parque. A él acude Adriana con su padre (Matute, 2011: 115): “Nunca había estado en un lugar semejante —nada que ver con los

Jardines del Museo, a donde me llevaba la Tata cuando aún no iba a Saint Maur—, y por primera vez me acerqué al gran misterio de los árboles”. Esta fascinación aparecerá también en *Demonios familiares*, donde se erige como un espacio clave en el desarrollo de la historia, acompañando a Eva en su entrada en la edad adulta. Así se lo hace saber nada más llegar, cuando la lluvia entra por la ventana para empaparse de la esencia de los árboles (Matute, 2014: 25):

Pero íntimamente también me alegraba del reencuentro con el olor a tierra y árboles que entraba por la ventana, que me estrechaba y rodeaba como una misteriosa música, solo audible en mi interior. Y entonces, bruscamente, llegó la tormenta. Una descarga de lluvia se desplomó, fuerte y sonora, entró en la habitación mojando el suelo y a nosotras dos.

Sin embargo, el bosque será considerado como un espacio prohibido al que Eva solo tendrá acceso cuando alcance la madurez definitiva, aunque no puede evitar sentir la llamada (Matute, 2014: 88): “la atracción que el bosque ejerció sobre mí, desde mis primeros años, me empujaba hacia él con más fuerza que nunca. O eso me parecía...”. La entrada en el bosque supondrá la entrada en el mundo de los adultos, identificado con Yago, quien es presentado como un gran conocedor de cada uno de sus rincones. Esa pasión por el bosque los unirá irremediabilmente, ya que, para ellos, el bosque no es ese espacio en el que transcurren las historias de terror, sino el espacio ocupado por la imaginación (Matute, 2014: 93): “Para mí nunca sería peligroso. Pese a las advertencias recibidas, el bosque seguía siendo en mi imaginación y en mis sentimientos el único mundo habitable”. Finalmente, Eva se atreverá a adentrarse en él, lo que supondrá su definitiva entrada en la edad adulta (95):

Me detuve justo en la linde del bosque. Inesperadamente, pareció hacerse transparente. Algunos pájaros grandes y sombríos batían las alas entre la enramada. Ya había desaparecido, o casi, el último verdor que protegía el corazón del otoño. Y entre las hojas doradas y brillantes resaltaban los troncos negros de los árboles. El bosque parecía desamparado, porque el invierno no había entrado en él todavía. Y temblaba entre la duda, el temor y la soledad.

No pasa desapercibido que en ese preciso momento en el que la protagonista se decide, se produce su plena identificación con la naturaleza. Así, los pajarillos que antes revoloteaban alegres se convierten en “pájaros grandes y sombríos”; el verdor de la adolescencia deja paso al ocre otoño, aunque todavía no ha llegado el invierno, la etapa de la vejez, en la que se puede disfrutar en la tranquilidad de haber vivido. Aún estamos en la madurez, una etapa donde reinan “la duda, el temor y la soledad”. El hecho de que al dar unos pasos Eva se encuentre con un árbol marcado con un corazón en el que hay grabados dos nombres, ya gastados y olvidados, enfatiza esta idea del olvido de la primera memoria (Matute, 2014: 95):

Por las trazas, aquella marca, aquella memoria, aquel deseo de continuidad había sido grabado hacía bastante tiempo. “Quizá ya no quede nada de este deseo... Lo más seguro es que haya desaparecido”. Y sentí una cruel, al principio injustificada, satisfacción, pensando en la caducidad de los sentimientos. [...] Yo no sentía ninguna tristeza. Tan solo, acaso, la sensación de haber superado algo que no deseaba.

3.1.1.2. *Lo de fuera*

El lugar ocupado por la habitación adulta se identifica con un espacio opresivo, siendo espacios situados en la llamada parte noble de la casa y en los que se desarrollan tramas aparentemente ajenas. La invitación a habitar esa otra parte supondrá el paso de una etapa vital a otra. Así, Eva es invitada por el coronel a entrar en ese mundo cuando regresa del convento (Matute, 2014: 55): “Incluso, a veces, me decía: “¿Quieres acompañarme al casino...?”, y yo le acompañaba. Algo había quedado muy claro entre los dos: ya no era una niña sumisa”.

En *Paraíso inhabitado* será la madre la que llame a Adri a su tocador, espacio en el que la niña no es capaz de ver lo que ella identifica como propio, lo que nos lleva de nuevo a la diferenciación entre lo de dentro y lo de fuera (Matute, 2011: 22):

En alguna ocasión me había llamado a su gabinete, donde había un tocador lleno de frasquitos de cristal y espejos que también retenían y lanzaban destellos, aunque no tenían significado para mí. Solo eran reflejos, no mensajes, no palabras de luz, tenues, estallantes, diminutas estrellas, como en las noches del salón debajo del sofá.

El gabinete está situado dentro del dormitorio principal y es el espacio privado de la madre, quien frecuentemente acude a él como refugio, igual que Adri se esconde en el cuarto de la plancha o en el cuarto oscuro. Así lo ve la niña, quien cree vislumbrar en su madre algo de la niña que fue (Matute, 2011: 35): “Creo que en aquellas ocasiones ella sentía lo que yo ante los Gigantes. ¿También mamá tendría que enfrentarse a ellos como lo hacía yo?”.

Sanz Villanueva llega incluso a identificar el mundo de los adultos con el mundo corrompido por el mal, elemento del que se vale Matute para presentar la parte más crítica de la novela (Sanz Villanueva, 2008):

El mal habita en el dominio de los Gigantes, donde Matute encierra esa dosis de crítica social o de notación testimonial que nunca falta en sus libros. El argumento deja ver las costuras del traje que viste a la burguesía acomodada: mentalidad conservadora, comportamientos egoístas, soberbia clasista, hipocresía...

Para entrar en el mundo de los otros hace falta invitación, aunque el paso definitivo será dado por un elemento externo y no premeditado. En el caso de Adri, la muerte de Gavrila servirá para abandonar ese mundo imaginario en el que ambos habitaban. Por su parte, Eva se ve convertida en mujer cuando llega a su casa y se ve en el espejo, hecho que se verá reforzado por el reencuentro con Jovita (Matute, 2014: 54) y en que a partir de ese momento acompañará al General al Casino y a todos los espacios habitados por los adultos (55), entre los que se incluyen el bar en el que el general tiene su tertulia de la Bandera.

Frente a todos ellos aparecen, sin embargo, dos personajes que se mueven entre mundos, funcionando como personaje bisagra. En *Paraíso inhabitado* este rol lo juega la tía Eduarda, única adulta capaz de entenderla. Tiene elementos que la hacen especial: su forma de vestir, el coche, Sagrario, sus amigos, los lugares que frecuenta y a lo que lleva a la niña, de la que dice que tiene un lenguaje propio. En *Demonios familiares*, el encargado de introducir a Eva en el mundo adulto será

Yago. En ambos casos se trata de personajes marginados por la gran mayoría de los adultos.

El final de la historia presenta la maduración definitiva de Adriana, lo que conlleva su traslado a una habitación en la parte noble de la casa (Matute, 2011: 297): “Mi cama era ahora más grande, la lámpara de la mesilla también más grande, con su pantalla de cristales de colores, y me habían colocado un reloj despertador”. Esa entrada en una etapa diferente marcará el final de la historia. En palabras de Sanz Villanueva (Sanz Villanueva, 2008):

El argumento se detiene en el momento en que la niña pasa a formar parte de los Gigantes y alcanza una maduración dolorosa que implica el reconocimiento de un “paraíso inhabitado”, el que Adri supone en el horizonte añorado que vislumbra desde la ventana de su habitación.

4. Conclusiones

Una vez realizado el análisis de las dos obras, pasaremos a establecer brevemente una serie de conclusiones que serían también aplicables a otras obras de la autora y que esperamos contribuyan a una revalorización de una producción tan original como inclasificable.

Siguiendo la descripción del hogar de Bachelard (1992: 38) como “un ser vertical”, descubrimos en primer lugar que el espacio queda definido por la dualidad constante entre el arriba y el abajo, marcando irremediamente la naturaleza de los personajes. Así, los soñadores habitan las estancias más altas, como Gavrila, mientras que las más bajas serán el lugar donde se encuentran los otros, como la familia burguesa de Adri o el Coronel. De ahí la importancia del desván y de la torre como elementos extremos, habitados por seres casi irreales como la tía Eduarda o Yago. Llegar hasta el punto más alto supondrá además el descenso directo hacia el mundo de los adultos, de los otros, el paso del fuera al dentro, otra de las dualidades espaciales presentadas por Bachelard (1992: 185-200) y que en la obra de Ana María Matute queda además matizada con la identificación de los espacios como nuestros o de ellos.

En este sentido, debemos recalcar la importancia de las puertas y de todo elemento de frontera. Especial interés tienen los personajes bisagra, como la tía Eduarda, habitante de una torre, o las personas dedicadas al servicio, como Yago. Estos personajes, aparentemente marginales, adquieren una relevancia especial porque son, a ojos de las protagonistas, sus adyuvantes para entrar en el mundo de los otros.

Por otro lado, debemos llamar la atención sobre la transformación que sufren los diferentes espacios, paralela siempre a la relación con sus moradores. Siguiendo la concepción de Bachelard (1992: 38) de la casa como ser concentrado, caracterizado por su centralidad, como elemento aglutinador de los aspectos esenciales de la persona, es lógico pensar que, si la casa presenta la esencia de la persona, al cambiar esta se producirá una transformación. Así, el teatro de los niños de Gavrila cambia ante la mirada adolescente de Adri, igual que Eva descubre espacios desconocidos dentro de su propia casa cuando regresa del convento.

Obras citadas

- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bórquez, Néstor, “Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute”, en Federico Gerhardt (ed.), *Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra*, vol. II, La Plata, FAHCE-UNLP, 2011a, pp. 101-107.
- , “Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute”, *Olivar*, 12.16 (2011b), pp. 159-177.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1980.
- Centro Virtual Cervantes, *Bibliografía de Ana María Matute*. En línea: http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/matute_ana_maria_bibliografia_2016.pdf. Fecha de consulta: 30/01/2018.
- Casas, Ana, “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la Hegemonía realista: las formas no miméticas en los cuentistas del Mediosiglo (años 50 y 60)”, *Rilce*, 25.2 (2009), pp. 220-235.
- El Saffar, Ruth, “En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *Revista Iberoamericana*, 47 (1981), pp. 223-231.
- Gazarian - Gautier, Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Gimferrer, Pere, “Prólogo”, en Ana María Matute, *Demonios familiares*, Barcelona, Destino, 2014.
- González, Alicia, “Matute, entre el bosque y el desván”, *Leer*, 256 (2014), pp. 24-25.
- Hernández Alonso, Salvador, “Ana María Matute. *Demonios familiares*”, *Campo de Agramante. Revista de literatura*, 22 (2015), pp. 138-142.
- Mas, José, “La sombra incendiada: *Fiesta al noroeste* de Ana María Matute”, *Compás de letras*, 4 (1994), pp. 89-109.
- Matute, Ana María, *Paraíso inhabitado*, Barcelona, Destino, 2011.
- , *Demonios familiares*, Barcelona, Destino, 2014.
- Moret, Xavier, “Siempre he sido una francotiradora” (Entrevista a Ana María Matute), *El País*, 17/1/1998. En línea: https://elpais.com/diario/1998/01/17/cultura/884991601_850215.html. Fecha de consulta: 25/01/2018.
- Ortuño, María Paz, “Epílogo”, en Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*, Barcelona, Destino, 2011, pp. 173-182.
- Pons Ballesteros, María Mercedes, “El paraíso inhabitado de Ana María Matute”, *Tavira*, 25 (2009), pp. 209-223.
- Redondo Goicoechea, Alicia, “Entrevista a Ana María Matute”, *Compás de letras*, 4 (1994), pp. 15-26.
- Salabert, Juana, “Ana María Matute, a este lado del paraíso”, *Campo de Agramante. Revista de literatura*, 22 (2015), pp. 5-17.
- Sanz Villanueva, Santos, “*Paraíso inhabitado*”, *El cultural*, 18 diciembre 2008. En línea: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Paraíso-inhabitado/24474>. Fecha de consulta: 01/04/2018.
- Vassileva Kojouharova, Stefka, “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra”, *Compás de letras*, 4 (1994), pp. 39-56.