



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La muerte infantil en *Los niños tontos* de Ana María Matute

Autora

Ana Abadía Ramón

Director

Enrique Serrano Asenjo

Facultad de Filosofía y Letras / Filología Hispánica
2017

*La infancia es un cuchillo clavado en la
garganta. No se la arranca uno fácilmente.
Solamente las palabras tienen el poder de
arrancarlo y calmar así la quemadura*

Incendios, Wajdi Mouawad

RESUMEN

Los niños tontos fue el primer libro de cuentos escrito por Ana María Matute. Su publicación causó un gran desconcierto entre los lectores y la crítica debido al tratamiento del tema de la infancia y a la brevedad de las narraciones. Por un lado, el análisis del contenido revelará la conexión directa que en sus páginas se establece entre la infancia y la muerte y, por otro lado, el estudio de la forma pondrá en entredicho el género, hasta el punto de no saber si nos hallamos ante cuentos o microrrelatos. Lo relevante, en todo caso, será comprobar lo que representa la infancia para Matute y el papel que juega la muerte en ella.

PALABRAS CLAVES: Ana María Matute, *Los niños tontos*, infancia, muerte, cuento, microrrelato, pérdida.

ABSTRACT

Los niños tontos was the first book of short stories written by Ana María Matute. Its publication was a shock for readers and critics due to both the treatment of childhood as a theme and the shortness of the stories. On the one hand, the analysis of the contents will reveal the direct relationship between childhood and death and, on the other hand, the study of the form will call the genre into question, to the point of not being able to say whether the narrations we face are tales or sudden fiction. The importance will be realising what childhood represents for Matute and the role of death on her work.

KEYWORDS: Ana María Matute, *Los niños tontos*, childhood, death, tale, sudden fiction, loss.

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. Ana María Matute, la niña cuentista.....	4
3. El género «cuento » según Ana María Matute.....	7
4. <i>Los niños tontos</i> : ¿literatura para niños o literatura sobre niños?.....	9
5. La muerte infantil.....	11
5.1. La relación de la muerte y el mundo infantil: clases de muerte.....	14
5.2. Mecanismos que desencadenan la muerte.....	19
5.3. Actitudes frente a la muerte infantil.....	22
6. El nacimiento de un nuevo género.....	25
7. Conclusiones.....	29
Bibliografía consultada.....	32

1. Introducción

Multitud de lectores y críticos han peregrinado durante más de medio siglo por la obra de la escritora catalana Ana María Matute. Sus seguidores, venidos de diferentes lugares y generaciones, se han ido multiplicando en cada premio obtenido, en cada libro publicado. Ni su muerte, hace ya tres años, ha podido frenar la lectura y el estudio de una voluminosa producción que sorprende por la diversidad de géneros y temas, la riqueza de la palabra, la universalidad y la capacidad de engarzar realidad y fantasía.

El presente trabajo quiere unirse a esa peregrinación y, así, poder salir al encuentro de uno de los textos más insólitos y olvidados de la literatura hispánica contemporánea, *Los niños tontos*. Su (re)descubrimiento dejará patente que se trata de un texto único tanto en contenido como en su forma para el momento literario. Ana María Matute distará mucho de sus coetáneos por la mirada particular que tiene sobre la infancia y, también, por el uso de las características propias del formato del microrrelato, género desconocido en la década de los cincuenta, pero que ya por entonces iba abriéndose camino.

Recordemos que el tema de la infancia se implantó tímidamente en la Península con libros de tono satírico como *El Lazarillo de Tormes* o *Historia de la vida del Buscón*. Sin embargo, en el siglo XVIII con la Ilustración y, más adelante, en el XIX el tema de la infancia arraigó por completo y catapultó a la figura del niño a un espacio simbólico y reflexivo. La infancia fue acogiendo diferentes matices con el discurrir del tiempo. Por ejemplo, en las primeras décadas del siglo XX, autores del Grupo del 27 como Federico García Lorca ayudarían a configurar lo que más tarde constituiría el pensamiento matutiano al incorporar el tema del niño muerto, el niño que no se puede desquitar de la muerte («ni hay nadie que, al tocar un recién nacido, /olvide las inmóviles calaveras de caballo», citado en Soria Olmedo, 2004: 28). Esta muerte que acecha a la infancia pasará a otros escritores de la misma generación de Matute, es decir, aquellos que nacieron en plena Guerra Civil, los denominados «niños de la guerra». La muerte, para estos autores, no significará otra cosa que ser desposeídos de su propia infancia, «una edad total, una vida cerrada y entera» para la barcelonesa (Matute, 2010g: 709). Perder, en definitiva, el paraíso.

Así pues, el objetivo principal de este estudio será el de acercarse, desde *Los niños tontos*, a esa visión individual que Ana María Matute tiene de la infancia. Su pormenorizado análisis nos permitirá saltar al tema que en verdad nos compete, la muerte infantil, puesto que para la escritora ambos temas están enlazados. Es decir, el ingreso de sus personajes en esa

«edad total» no los librará del sufrimiento ni de la exclusión. Por una parte, los niños morirán físicamente en extrañas y súbitas circunstancias en las que se ven envueltos. Por otra, lo podrán hacer de una manera figurada al pasar a la edad adulta. Ambos tipos de muerte se darán cita en las páginas de este libro de cuentos.

El final desolador al que se ven abocados y la construcción de personajes infantiles caracterizados por la marginación y la crueldad nos hará preguntarnos el porqué de un mensaje tan sórdido. ¿Acaso Ana María Matute despreciaba la infancia y erigió este mundo de seres minúsculos como venganza a sus demonios infantiles? La respuesta, nada más lejos de la realidad, la hallaremos por medio de un recorrido pautado que nos dé las claves de esta y otras cuestiones relacionadas con el tema de la muerte infantil. De esta forma, iniciaremos el estudio viajando a la infancia de la autora, para analizar posibles influencias en *Los niños tontos*. Más tarde, intentaremos desvelar lo que encarna el cuento para Matute, el género más mimado de toda su producción, y que queda inaugurado por este libro. Una vez situadas las coordenadas mínimas acerca de autora y género, entraremos de lleno en el análisis del libro. La primera cuestión esencial que habrá que destapar será el destinatario al que va dirigido *Los niños tontos*, pues quizá un argumento tan árido no es recomendable para los menores. Y, luego, abordaremos lo que significa el tema de la muerte infantil, su incidencia en los veintiún relatos, cómo aparece y qué actitudes toman los personajes ante ella. Por último, trataremos las características de microrrelato que acoge este libro de cuentos.

De esta forma, la finalidad que persigue nuestro trabajo queda clara: poner de manifiesto la importancia de la obra, adentrarnos en el tema de la infancia para poder acceder al tema de la muerte infantil, desmenuzar las peculiaridades de esta última y, finalmente, comprobar qué partes actúan de acuerdo a un microrrelato. En definitiva, embarcarnos en el viaje que la propia autora anhelaba y descubrir la composición de ese mundo único:

A veces pienso cuánto me gustaría viajar a través de un cerebro infantil. Por lo que recuerdo de mi propia niñez, creo que debe de tener cierto parecido con la paleta de un pintor loco; un caótico país de abigarrados e indisciplinados colores, costas con perfil humano, oscuros acantilados donde se estrella el mar en una sinfonía siempre evocadora, nunca desacorde con la imaginación... (Matute, 2010d: 132)

Para ello, haremos uso de diferentes herramientas. En un primer momento, nos nutriremos de entrevistas y artículos que nos permitan descifrar el pensamiento referido a la infancia que tenía Ana María Matute. Estos archivos los encontraremos, por ejemplo, en los artículos recopilados en el volumen *La puerta de la luna* o en los discursos realizados por

Matute con motivo de la recogida del Premio Cervantes y la entrada en la Academia. Más tarde, recurriremos a estudios más específicos que analicen el tema de la infancia y el libro *Los niños tontos*. El primer tema, ampliamente estudiado por la crítica, cuenta con la existencia de tesis doctorales como la de Cai Xiaojie o la de Mario Acevedo y de artículos tales como los hallados en *Compás de Letras*. Sin embargo, la obra que nos atañe apenas reunirá diez referencias. Referencias no recientes que se situarán en torno al año 2000 y que no ofrecerán una visión general y extensa, sino pequeñas particularidades como la brevedad de los cuentos. Estudiosos como Fernando Valls o Itziar López abordarán esta última cuestión. Así pues, nos daremos de bruces ante un vacío de información acerca de *Los niños tontos*, que nos veremos obligados a rellenar en este estudio. Y, para concluir, utilizaremos trabajos que indaguen en la cuestión del género, como los recién mencionados u otros más completos como la *Antología* confeccionada por Irene Andrés-Suárez.

Gracias a ellos, podremos trazar nuestro propio estudio. El enfoque que seguiremos será el deductivo. Seleccionaremos este método para poder ir de lo más general (infancia de Matute y el cuento) hacia un plano más corto (desarrollo de la muerte infantil) que nos permita observar los detalles más minúsculos y relevantes.

2. Ana María Matute, la niña cuentista

Sería desafortunado e, incluso, absurdo destinar las primeras páginas de este estudio a la presentación de Ana María Matute. Su nombre resulta familiar para nuestros oídos y, sólo un segundo o, tal vez menos, es necesario para que salte a nuestra mente la imagen de la mujer de blancos cabellos que estrenaba telediaris y portadas de periódicos hace tres años por el vacío que dejaba tras su muerte.

Múltiples aproximaciones a su vida se realizaron tras su pérdida intentando esbozar una biografía en momentos aciaga, su voluminosa obra y premios y galardones cosechados durante ochenta y ocho años. Dado el cuantioso número de artículos y reseñas que cualquier lector puede encontrar tanto en español como en otros idiomas, no nos parece oportuno ahondar en este aspecto. Sí que nos parece importante, por el contrario, desenterrar los capítulos acerca de su infancia que, muchas veces desordenados, han sido relatados en entrevistas por la propia autora.

Así pues, estas líneas servirán para dar la bienvenida a la Ana María Matute más desconocida, la Ana María niña de ojos grandes y pelo negro. A través de este recorrido nos

será posible acercarnos de manera más certera al estudio del tema que nos compete: la muerte infantil. Porque será la edad temprana la que nos dé las claves de su funcionamiento. La soledad, el descubrimiento mágico hallado en la escritura, la visión del bosque o la guerra y sus consecuencias serán ejemplos de las piezas que formen el engranaje.

Empecemos, pues, por el inicio. Ana María Matute nació en el verano barcelonés de 1925, en el seno de una familia burguesa. Su padre era propietario, junto con dos hermanos, de una fábrica de paraguas y su madre se dedicaba a las labores del hogar y a la crianza de los cinco hijos del matrimonio.

Las comodidades de la familia auguraban una infancia feliz para nuestra escritora. Sin embargo, esas mismas circunstancias familiares salpicaron, de manera prematura, la infancia de Ana María Matute. Por una parte, estaba la rígida educación y el desigual vínculo con los padres. Matute gustaba decir que su padre pudiera haber sido amigo de Ulises por su carácter mediterráneo, como ella, y su madre, del Cid Campeador por la impronta manchega (Drake, 2014). Estos dos caracteres tan dispares originaron que Matute prefiriera el regazo del padre, que se aventuraba más tierno y reconfortante para la niña que había empezado a escribir, antes que el de la madre, mucho más frío y duro.

Por otra parte, el trabajo del padre exigía la mudanza continua entre Madrid y Barcelona de la familia y ello imprimió en la autora un temprano sentimiento de desarraigo.

Vivíamos seis meses en cada ciudad. Esto llegó a ser para nosotros algo desastroso porque nos partían por la mitad las tímidas e incipientes amistades e interrumpían el colegio. Siempre éramos los niños de ninguna parte. En Madrid éramos los catalanes, y en Barcelona, los madrileños. (Citada en Xiaojie, 2012: 20)

Y, de este modo, Ana María Matute conoció el desabrigo que producía la soledad desde muy pequeña. Desde entonces, esta sensación, que por momentos se hacía más palpable, acompañó siempre a nuestra escritora. Por ejemplo, en el colegio religioso las Damas Negras ubicado en Madrid, el sentimiento alcanzó su cénit. Ahí, las niñas se reían de ella y no la incluían en sus juegos, Ana María Matute era como «La niña fea» de nuestro libro. En este momento irrumpió en ella la tartamudez, «más por miedo que por defecto físico» (Matute, 2010a: 2) y se convirtió en una niña retraída, isleña, una refugiada que buscaba asilo en el mundo literario.

Fue la literatura la que la acogió con los brazos abiertos y la que, según la autora, la salvó: «Si yo no me morí a los cinco, seis y siete años fue por la literatura, por los cuentos que me contaban y por los que me inventaba yo» (citada en Pérez, 2011: 80). Este abrazo salvador hizo que su actividad literaria se iniciara de manera muy precoz: a los cinco años ya escribió e ilustró su primer cuento y, más adelante, a los diez, «dirigió» su propia revista infantil, *Shibil*. Matute era la directora, editora, escritora, ilustradora y, también, quien la repartía entre sus propios familiares.

Esta temprana incursión en la literatura, que comienza por pura intuición y necesidad de la escritora, terminó de fraguarse durante las estancias en el «cuarto oscuro». En este espacio de castigo, temido por los demás hermanos, pero anhelado por Matute fue donde acabó de forjar su interés y su amor a la literatura.

Cuando me metían en el cuarto oscuro para castigarme, en la niñez, yo veía cosas; ahí supe que era escritora... Me comunicaba con una pequeña luz interior. Fue cuando me saqué del bolsillo un terrón de azúcar, lo partí y de dentro salió una chispita de color azul. Me dije: soy maga. Todos los escritores son magos. Y brujos también. (Citada en Cruz, 2014)

Sin embargo, esta tierna felicidad de la autodenominada «niña rarita» que descubrió lo que amaba y se comprometió con ello se vio interrumpida por la grave enfermedad que la golpeó por segunda vez cuando tenía nueve años. Sus padres decidieron mandarla a Mansilla, al campo con los abuelos, para que mejorara. Es ahí donde Ana María Matute descubrió una realidad muy distinta a la que conocía y donde aparece otro de los temas capitales de su literatura: el bosque. En *Los niños tontos*, muchos de los infantes morirán entre las arboledas.

Matute escapaba al bosque en su niñez y adolescencia, tal y como señaló en su discurso de ingreso en la Academia. En ese paraje presentía «la existencia de innumerables vidas invisibles, el rumor de sus secretos comunicándose de hoja en hoja, de tallo en tallo, de gota en gota de rocío» (Matute, 1998: 17) y la posibilidad de que cualquier cosa podía tener lugar ahí, incluso la mezcla entre lo cruel y lo delicado. Esa vivencia se transformó en metáfora en su obra literaria.

Aparte de su enfermedad, otro suceso desgraciado deformó la infancia de nuestra autora. Nueve días antes de cumplir los once años, estalló la Guerra Civil Española. Matute se sentía engañada y un continuo pensamiento asaltaba en su cabeza: «El mundo no es como nos

han contado. El mundo es otra cosa»¹. Un mundo que de la noche a la mañana se había vuelto del revés, como ella contaba en la recogida del premio Cervantes.

El palacio de cristal en el que había vivido hasta entonces se rompió en mil añicos. La autora fue arrojada a la intemperie de los bombardeos, de las largas colas para conseguir comida, de los bandos de «buenos y malos», de la muerte en los portales, etc. Ana María Matute ya no fue nunca más la misma, pasó a ser, como llamarían más tarde Umbral y Josefina Aldecoa a los niños de su generación, una «niña de la guerra» (Fernández, 2007: 61).

Pero todo el terror sufrido, lo que más penetró en ella fue la visión de un muerto. Este hecho lo cambió todo: «Por primera vez vi la muerte, cara a cara, en toda su devastadora magnitud; no condensada, como hasta aquel momento, en unas palabras – “el abuelito se ha ido y no volverá”-, sino a través de la visión, en un descampado de un hombre asesinado» (Matute, 2010a: 6). Ese hombre, como ha contado en algunas ocasiones, llevaba en la mano un trozo de chocolate que no se había podido comer. El que no hubiera podido echarse el trozo a la boca perturbó sobremanera a la joven escritora.

La soledad infantil, la relación con los padres, el descubrimiento de la literatura, el hallazgo del bosque y la guerra moldearon a nuestra autora. Todos estos sucesos arraigados en el tiempo infantil pasaron a formar parte de ese «mundo matutiano» visible en muchas de sus obras. También, por supuesto, en *Los niños tontos*. Porque, como bien sabemos, «tal vez, la infancia dura más que la vida» (citada en A. López, 2008).

3. El género «cuento» según Ana María Matute

Como hemos comprobado en el capítulo anterior, la infancia matutiana está marcada por la aparición del cuento. Este género se manifiesta en Ana María Matute en sucesivas etapas. Penetra en ella a los dos o tres años con los cuentos de Andersen que la tata Anastasia le contaba y con los cuentos terribles de su cocinera Isabel, la cual no sabía leer ni escribir pero era capaz de enmudecer a nuestra autora con cuentos populares. Más adelante, aprende a leer y se embebe, dada la sequía nacional, de los cuentos de autores extranjeros como Perrault, los hermanos Grimm o Lewis Carroll. El contacto con todos ellos y algunas experiencias infantiles como la del cuarto oscuro o la del bosque, por poner algunos ejemplos, despiertan en Matute el deseo de ser cuentista.

¹ *La niña de los cabellos blancos. Imprescindibles*, La 2, 4 de enero de 2013.

Será a los cinco años, un año después de casi morir por una grave infección de riñón, cuando escriba su primer cuento ilustrado. Desde entonces, ya nunca dejará de cultivar el género. La escritora catalana dejará patente en él desde el inicio una visión del mundo custodiada por el terror de la guerra y la posguerra, una inocencia fracturada, una búsqueda de evasión a través del elemento maravilloso, etc. Y, además, incorporará en la base del relato la figura del niño.

Esta figura del niño no solo está presente en Matute. Los niños van a protagonizar asimismo las historias de otros autores coetáneos. Como, por ejemplo, las de los autores denominados por la crítica bajo el nombre de «Generación de Medio Siglo». En este conglomerado de escritores encontramos a Miguel Delibes, Camilo José Cela, Carmen Laforet, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité... Nuestra autora apunta al primero de ellos, a Delibes, como el introductor del tema de la infancia en la literatura española coetánea. Asimismo, Matute señala:

Es una cosa bastante curiosa: toda mi generación empezó a hablar del niño, y yo creo que el origen está ahí, en que a los diez, a los doce, a los ocho años vivimos esta gran convulsión que fue la guerra de España [...]. Claro fue un choque muy violento y nuestra infancia nos quedó grabada. Por eso hemos traído el niño en la literatura española, porque antes no existe. (Citada en I. López, 2008: 332)

Pero la incorporación del tema no sólo responde a las infancias escindidas de los autores pertenecientes al grupo, sino, también, a la oportunidad que el niño le brinda al autor de verter en su mirada la verdad cruda del momento. Muchos de los autores usarán esta figura como contrapunto a la realidad socio-política. Sin embargo, en Ana María Matute hay mucho más. El niño, en su obra, no era utilizado como una mera excusa o como una soflama para atacar al poder, porque la literatura, en su opinión, es algo más: «es, en realidad, una protesta y una gran pregunta sobre la vida» (citada en Goicoechea, 1994: 21).

De esta forma, nuestra autora se aleja de este grupo en el que predomina la estética del llamado «realismo social». Matute decide, por el contrario, explorar otras vías que le permitan empapar sus relatos de imaginación, de complejidad o de lirismo. El lirismo sería uno de los rasgos definidores de su literatura y, por ende, de su cuentística. Ella lo dejó claro: «lo que más me gusta, lo que más me atrae, lo que más me fascina de la literatura, es la poesía. Pero yo nunca he sido capaz de escribir ni un poema. En prosa lo que más se aproxima a la poesía es el cuento» (citada en Ayuso, 2007: 3). Y para asemejarse a la poesía, el cuento debe ser, en sus palabras, «breve, redondo y jugoso como una naranja» (citada en Ingeborg, 1985: 119).

Así pues, el cuento es un resorte para aproximarse al género poético, uno de los tres grandes géneros. Una categoría de la que no gozaba (ni todavía hoy) el cuento, este era relegado al cajón de los géneros menores. Sin embargo, los prejuicios contra el cuento no le importaron a nuestra escritora, como tampoco le importó luchar para entrar y formar parte de un espacio de hombres.

4. *Los niños tontos*: ¿literatura para niños o literatura sobre niños?

Uno de los primeros logros que Ana María Matute consiguió para el cuento fue cuando situó en las librerías del país su primer libro de relatos breves *Los niños tontos*. Este libro inauguraba un nuevo tiempo para el género y una nueva manera de narrar. Atrás quedaban los cuentos moralizantes y de final feliz destinados para los niños. Matute se había arriesgado mucho: su cuento reivindicaba la importancia del miedo, a los marginados, el lenguaje lírico, la forma breve, la muerte...

Esta compilación, anunciada desde 1953, fue publicada el 15 de diciembre de 1956 estrenando así una nueva colección llamada La realidad y el Sueño de la editorial Arión. *Los niños tontos* conjugaba una veintena de narraciones breves e independientes las unas de las otras con las ilustraciones de Miguel Lluch. Todas ellas hilvanadas por medio del lenguaje, la forma, la temática y, sobre todo, por la figura del niño teñida, siempre, de soledad y dolor. Estos cuentos tan bellos en su lenguaje, pero tan crudos en su contenido, fueron escritos durante las esperas a su marido en una cafetería.

Realmente este libro es algo que podría definirse como una isla, o quizá un refugio en mi obra. Mentiría si dijese que conozco el motivo por el cual lo escribí. [...] Fue mi marido quien reunió estos pequeños fragmentos – no sé cómo titularlos- y formó con ellos un volumen. [...] Y ahora es uno de los libros más queridos por mí. (Citada en Xiaojie, 2012: 194)

La novedad que aportaba este libro, no sólo a la cuentística sino también a la literatura del momento, no fue valorada en los primeros años cosechando muy pocas críticas. Eso sí, algunas muy elogiosas, como la de Camilo José Cela:

Los niños tontos [...] [es] el libro más importante, en cualquier género, que una mujer haya publicado en España, desde doña Emilia Pardo Bazán. Y una de las más atezadoras y sintomáticas páginas de nuestra literatura [...] marcará un impacto firmísimo en las letras hispánicas. (Citado en Madrenas, 2016: 21)

Sin embargo, el impacto augurado por Cela no llegó a darse en realidad. Quizá el libro desconcertara al lector medio por la línea temática de los relatos (la marginación, el

desamparo y la muerte infantil) y por no cumplir los preceptos del cuento hasta el momento y crear, así, la duda sobre si eran cuentos destinados a niños o sobre niños.

Esta última cuestión, el destinatario de la obra, es una de las más importantes de cualquier estudio sobre su obra. Pues, sin duda, configura la forma de escribir de la autora catalana. Ana María Matute se pronunció en una entrevista sobre esta importante cuestión (Goicoechea, 1994: 18). Sin embargo, en este caso, preferimos abordar el tema del destinatario sin tener en cuenta sus palabras y trazar nuestro propio proceso de reflexión.

Vayamos, pues, con la primera tesis. Si optáramos por decantar la balanza hacia el receptor infantil, podríamos apoyarnos en varias cuestiones. Un argumento a favor, por ejemplo, sería que el propio niño copa tanto el título del libro como el protagonismo en cada uno de los veintiún relatos. Esto nos haría pensar en un sabio mecanismo de identificación y de complicidad de la autora con el destinatario. Otro argumento lo tendríamos en la ausencia de un fin moralizante en los relatos. Ana María Matute no cree oportuno manchar las historias infantiles con la idea del bien y del mal, porque el niño, que es «rebelde por naturaleza y por obligación, no lo va a aceptar y no le va a gustar y, además, se va a aburrir profundamente. Por lo cual, toda la eficacia de la literatura queda anulada, pero *ipso facto*» (citada en Acevedo, 1979: 218). Y, por último, destacaríamos que todos los cuentos de *Los niños tontos* están oscurecidos por el miedo y la tristeza, cualidades que Ana María Matute considera necesarias dentro de la infancia pero, también, dentro de la literatura leída por niños. Para ella, no hay mayor delito que privar a los menores del miedo, como sucede con la mutilación de finales en *La bella durmiente*² o *Caperucita Roja*. Porque extirpando este aspecto estamos condenando a los niños a una ceguera parcial, a creer que la vida es lo que no es: «Los cuentos no siempre deben acabar bien, porque la vida no siempre acaba bien. Y si me apuro mucho, diré que casi nunca» (citada en Acevedo, 1979: 218). En el mismo caso se halla la tristeza, que para Matute es igual de necesaria para los menores (Matute, 2010f: 690).

La lectura de estos argumentos nos arrastra hacia el terreno en pro de un destinatario infantil. Sin embargo, si hacemos un alto en el camino y comparamos otros cuentos matutianos con los de *Los niños tontos*, observamos que hay una diferencia fundamental: el final. En los relatos para niños de Matute, de acuerdo con María del Mar Menéndez Lorente,

² La autora tiene un trabajo acerca de este cuento y con un final propio. Véase: MATUTE, Ana María, *El verdadero final de La bella durmiente*, Barcelona, Destino, 1995.

se presenta «la infancia como fuerza transformadora de una realidad injusta y triste» (Menéndez, 1994: 272); y en los cuentos para adultos no hay transformación positiva, sino desenlace trágico pues el niño muere. He aquí la razón de peso que hace caer la balanza en la otra dirección.

Por consiguiente, *Los niños tontos* sería el primer libro de cuentos de la Premio Cervantes destinado a adultos. Y, más adelante, lo acompañarían otras obras como *El tiempo* o *Libro de juegos para los niños de los otros* y cuentos tan famosos en su producción como *El saltamontes verde* o *Carnavalito*. En la categoría opuesta, encontraríamos, en la que el niño sale victorioso, tendríamos, por ejemplo, *Paulina*, *El país de la pizarra* o *Caballito loco*, según la estudiosa citada (Menéndez, 1994: 272).

Ana María Matute, aunque no guste de crear una brecha entre ambas literaturas, la de niños y la de adultos, considera que hay relatos que no son aptos para todos los públicos, ya que pueden llegar a trastornar o confundir al niño. En nuestro libro tenemos el ejemplo que nos provoca formularnos algunas cuestiones: ¿cómo reaccionaría un niño que lee cuentos donde la muerte se lleva a los seres de su edad de forma tan abrupta y cruel?, ¿qué bien sacaría tal lector con cuentos donde se quiere abrir cabezas, se mata animales y hermanos o donde se narra cómo se extirpan los ojos como hechos sin importancia? Está claro que el miedo y la tristeza no tienen límite de edad y deben estar presentes, sí, pero la graduación de los mismos establecerá una barrera. Para que el niño pueda tomar un libro, este debe garantizarle un mínimo de goce, aunque sea a través del miedo, y una evasión a lugares que comprenda y en los que se vea.

5. La muerte infantil

En este libro sobre niños, *Los niños tontos*, tenemos los pilares fundamentales de la literatura matutiana: la infancia arrebatada, la soledad de los personajes, la tristeza, el escapismo al mundo de la imaginación, la muerte... Sólo se requiere paciencia para extraer cada una de esas piezas que aparecen de manera constante, casi obsesiva, en la producción de la autora y que tienen que ver, quizá, con todo lo acontecido en su infancia. Es decir, la obra de Matute se nos puede presentar como una rememoración de todas las heridas y alegrías vividas en los primeros años, ya expuestas en el primer punto de nuestro trabajo.

Lo que ahora nos compete es analizar el entramado sobre el que se articula nuestro libro: la muerte infantil. El estudio de este tema pende entre dos ejes: por una parte, el de la

muerte y, por otro lado, el de la infancia. Por ello, debemos proceder a averiguar qué significa cada una de las palabras de este sintagma nominal en Ana María Matute para, después, enfrentarnos a la incidencia que tiene la conexión (muerte infantil) en los relatos. Y dicha repercusión la analizaremos desde diferentes ángulos: las clases de muerte, actitudes hacia la misma, mecanismos que la desencadenan, simbología, etc.

El primer eje, por lo tanto, que debemos tener en cuenta es el de la muerte. Esta aparece por todos los cuentos de *Los niños tontos* como si de un personaje más se tratara. Su llegada no puede pasar desapercibida para los niños protagonistas de las historias, puesto que comprenden al verla, que un cambio de ciclo se avecina. Y así será, pues se llevará a los niños para liberarlos de un tormento infantil, como puede ser el de la soledad; para arrasar la etapa infantil y marcar el inicio de una época menos inocente como la adolescencia; para desenterrar los instintos más crueles del ser humano que se cueban ya en los primeros años, o en otras muchas circunstancias. La aparición de la muerte, de este modo, se proyectará con distintos significados en cada una de las narraciones. Y algunos de ellos podrán tener correlación con aspectos de la vida de la autora como la marginación, la posguerra o el cobijo del bosque, por poner tan solo tres ejemplos esenciales.

De este modo, la muerte invade el mundo infantil tanto de forma positiva (liberación) como de forma negativa (destrucción) y su resolución marcará el devenir de los protagonistas y de los cuentos. Sin embargo, su irrupción dejará desconcertados a los menores, ya que no serán conscientes de la magnitud de la muerte, de lo que conlleva. La relación que tendrán con ella será difusa. Y así lo explica la misma Ana María Matute en uno de sus artículos recogidos en *La puerta de la luna*, edición en la que aparecen la mayoría de cuentos y artículos escritos por la autora hasta su muerte:

Los niños no entienden la muerte, pero se dejan bañar por esa niebla de vapor –dulce y agria mezcla- que la rodea. Los niños tienen miedo de los muertos, y, a un tiempo, se sienten atraídos por ellos. Al anochecer, pasan deprisa por el cementerio, y buscan bajo un sol achicharrado, en un rincón del muro de la iglesia, entre dos pivotes, el botín fabuloso y estremecedor de los osarios. Los niños asesinan pájaros, ahorcan perros, aplastan sapos, martirizan saltamontes y murciélagos, por una sola razón: palpar, contemplar, crear la muerte. Eso que les turba y fascina, eso de lo cual quieren huir. (Matute, 2010e: 749)

Tal desconocimiento tendrán de la muerte, compuesta de una mezcla de fascinación y miedo, que el propio sustantivo no se asomará en ninguno de los relatos. De hecho, los niños

no van a saber que están falleciendo. Una circunstancia extraña e inesperada eclosionará en un mundo que luce blindado, hermético, y los hará desaparecer.

En cuanto al segundo eje, el de la infancia, es el máspreciado y amado por nuestra escritora. Ha consumido toda su producción literaria en recrear lo que es para ella «una edad total, una vida cerrada y entera» y que cuando se es arrancado de ella, «se sobrenace más que se continúa» (Matute, 2010g: 709). Matute afirma que todo lo que viene después, «no es más que una monstruosa y sangrienta repetición de todo lo que hemos vivido de niños» (citada en Acevedo, 1979: 194).

Así pues, la muerte ataca no un mundo cualquiera, sino el único mundo que realmente habita el ser humano en toda su existencia. La muerte es caprichosa y transporta a los niños a otro espacio, bien con el objetivo de ingresarlos en el otro mundo donde la esperanza y la inocencia están extinguidas, el adulto; o bien para ayudarlos a cumplir sus deseos infantiles o liberarlos de la crueldad, también presente en la infancia.

Porque, recordemos, los niños, según Ana María Matute, son los seres más solos de toda la creación y ellos, asimismo, pueden verse sacudidos por los infortunios de la vida, los originados por los adultos. Esa esfera blindada puede ser destruida, en cualquier momento, y una forma es a través de la muerte. Aunque esta pueda desencadenar, también, una manifestación de vida para los infantes. Muerte y vida estarán interconectadas en *Los niños tontos*.

Toda esta visión de la infancia y de sus actores principales la vamos a tener en el libro que nos atañe. En cualquier caso, resulta peculiar que los niños sean calificados en el mismo como «tontos». Lo que nos hace preguntarnos por qué Ana María Matute ha elegido este adjetivo para los seres más mimados de toda su obra. Quizá, este calificativo no responda a su significado original sino a otro como «distinto». Matute habría querido hacer de ellos, en la obra, seres marginales y la condición de tonto nacería de esa marginalidad. Marginalidad que se crearía respecto del resto de niños pero, sobre todo, del mundo de los adultos. En esta línea, Fernando Valls señala: «Son niños, en suma, heterodoxos, que se sienten rechazados por unos adultos que no los entienden, quizá por no ser y pensar lo que se espera de ellos, por lo que son observados con inquietud y preocupación» (Valls, 2002: 26).

El calificativo de «tonto» aparece, por primera vez, en el segundo relato «El niño que era amigo del demonio» y en cuatro más de los veintidós cuentos: «El negrito de los ojos

azules», «El niño que encontró un violín en el granero», «El niño del cazador» y «La sed y el niño». En estos cuatro relatos, el adjetivo irá modificándose: en el primero se referirá a un niño especial y, por lo tanto, diferente; pero, en los demás, sí que puede tener una consideración de «estúpido», puesto que el personaje comete un error que lo lleva a la muerte. Aunque, en suma, «tonto» equivaldrá a «ajeno». Tendremos, asimismo, otros calificativos aplicados a los niños como «fea» o «gordo» que tienen que ver con su significado original y no otro.

Así pues, la muerte inundará el terreno completo de la infancia y a su paso ahogará a los niños, con el objetivo de llevarlos a un fin trágico o de salvarlos. Niños que pecan de ingenuidad y de marginalidad. Su mundo los encierra en una realidad particular donde la imaginación, la fantasía y la esperanza tienen cabida pero, también, la crueldad y la soledad.

5.1. La relación de la muerte y el mundo infantil: clases de muerte

Como hemos comprobado, hay una relación directa entre la muerte y el mundo de la infancia. La conexión entre ambas esferas, sin embargo, no siempre tiene las mismas causas ni las mismas consecuencias. La muerte penetrará en el mundo de los niños con distintos propósitos y, dependiendo de estos últimos, los desenlaces de cada uno de los relatos del libro diferirán los unos de los otros. Veamos, entonces, los tipos de muerte y cómo repercuten en los protagonistas.

Aunque, antes de proceder a establecer la tipología, hay que destacar que la muerte no se manifiesta, ni literal ni simbólicamente, en tres de los veintiún relatos: «El jorobado», «El otro niño» y «El escaparate de la pastelería». Pese a ello, sí que responden a las características de ser «niños tontos», de ser niños distintos, niños que no son acogidos por la sociedad debido a que presentan alguna tara que los expulsa al espacio de la marginalidad. Y ello provocará en los menores tristeza y sufrimiento. Por ejemplo, en «El jorobado», nos hallamos ante un niño que «estaba siempre muy triste»³, porque su padre «lo escondía dentro de la lona y le traía juguetes y comida cara» (p. 85), este último no le dejaba subir al escenario donde el niño podría aprovechar su joroba y divertir al público. En «El escaparate de la pastelería», la tristeza es ocasionada en «el niño pequeño, de los pies descalzos y sucios [...] [que] iba siempre seguido de un perro descolorido, delgado» (p. 67), debido a que no puede cumplir el

³ Ana María Matute, *Los niños tontos*, ed. Dolors Madrenas, Barcelona, Destino, 2016, p. 85. A partir de aquí las páginas tras las citas remitirán a esta edición.

sueño que se repite todas las noches. El niño sueña con saborear los dulces que contempla en el escaparate de la pastelería. Sin embargo, no lo logra ni en sus sueños ni en la vida real, dada la pobreza en la que se encuentra. Lo único que saboreará el infante será «el trozo de escarcha, que brillaba al sol como un gran caramelo» (p. 67) que le lleva su inseparable amigo el perro para consolarle.

Dejando a un lado estas excepciones, vamos a establecer una tipología referente a los tipos de muertes que podemos hallar en *Los niños tontos*. Si atendemos a la simbología, es decir, a lo que viene a expresar cada muerte, podemos configurar una clasificación tripartita:

- a) La muerte como liberación se encuentra en «La niña fea», «Polvo de carbón», «El negrito de los ojos azules», «El hijo de la lavandera», «La sed y el niño», «Mar», «El árbol», «El niño que encontró un violín en el granero», «El tiovivo», «El niño del cazador» y «El incendio».
- b) La muerte como destrucción e imperio de la crueldad: «El año que no llegó», «El niño de los hornos», «El niño que no sabía jugar», «El corderito Pascual» y «El hijo de la lavandera».
- c) La muerte como símbolo de la infancia perdida: «El niño al que se le murió el amigo» y «La niña que no estaba en ninguna parte».

Observamos, pues, que la primera categoría es la que mayor número de títulos aún y la que menos acumula es la tercera. De esta forma, las narraciones breves de Ana María Matute están pobladas, en su mayoría, de una muerte poética que permite a los niños separarse de aquello que les ocasiona dolor o permitirles cumplir el sueño que siempre han deseado. Por lo tanto, la liberación puede ser, a su vez, de dos tipos: liberadora de un mal o ejecutora de un bien.

En el primer subapartado, liberadora de un mal, tendremos relatos donde los niños no pueden salir del espacio de la exclusión, ya sea por un defecto físico («La niña fea» o «El negrito de los ojos azules»), por una enfermedad («El árbol» o «Mar») o por una cuestión social («El hijo de la lavandera»), y recurrirán, sin saberlo, a la muerte como vía de escape.

Por ejemplo, en el relato que abre la colección, «La niña fea», nos presenta a una menor de «cara oscura y los ojos como endrinas» (p. 45) que es rechazada por las otras niñas que no la dejan participar de los juegos del colegio. El colegio, además, se erige como un

territorio cruel y duro donde no todos pueden encajar. De esta forma, la niña se aleja al espacio de la naturaleza, donde no solo no es apartada, sino que es requerida por la misma. Pero en este reclamo estará la misma muerte: «Un día, la tierra le dijo: “tú tienes mi color”. A la niña le pusieron flores de espino en la cabeza, flores de trapo y de papel rizado en la boca cintas azules y moradas en las muñecas. Era muy tarde, y todos dijeron: “Qué bonita es”» (p. 45).

La muerte puede liberar, también, de la enfermedad. Lo tenemos en dos relatos: «El árbol» y «Mar», donde los niños están enfermos y son solicitados, asimismo, por los elementos de la naturaleza que dan nombre a los títulos. Así pues, los menores sucumben a la llamada, por una parte, del árbol que una noche «entró en el cuarto y se lo llevó todo. “Madre, qué árbol tan grande”, dijo el niño, perdido entre sus ramas» (p. 61); y, por otra parte, del mar, que «le llegó a las rodillas. Luego, a la cintura, al pecho, a los labios, a los ojos. Entonces, le entró en las orejas el eco largo, las voces que llaman lejos. Y en los ojos, todo el color. ¡Ah, sí, por fin, el mar era verdad!» (p. 89). En el último relato, del mismo modo, hallamos un deseo de conocimiento del niño, puesto que desea comprobar si el mar es como se lo figura, es decir, si es como una caracola, alto y verde.

Y, por último, dentro del primer subapartado, tendríamos «El hijo de la lavandera», que es el único relato que tiene una consideración social en *Los niños tontos*. En él vemos enfrentados al protagonista, que es el hijo de la lavandera y de baja extracción social, contra los hijos del procurador, es decir, la clase alta. Además, a este choque de posiciones sociales se le añade la burla de los segundos al primero por sus defectos físicos: «piernas que parecían dos estaquitas secas [...] [y con] la cabeza alargada y gris, con costurones, la cabeza idiota, que daba tanta rabia» (p. 59). Por lo tanto, la muerte se implanta en este relato como una liberación de la continua crueldad a la que es sometido el protagonista.

Si nos referimos al segundo subapartado, ejecutora de un bien, tendremos relatos como, por ejemplo: «El niño del cazador», «Polvo de carbón» y «El tiovivo». En todos ellos reina un deseo de conocer o de cumplir un anhelo. En el primer relato, el niño, aprendiz de su padre en lo que respecta a la caza, se escapa al bosque con una escopeta y caza «todas las estrellas de la noche, las alondras blancas, las liebres azules, las palomas verdes, las hojas doradas y el viento puntiagudo. [...] El miedo, el frío, la oscuridad» (p. 79). Por lo tanto, esa aspiración de adentrarse en la noche y querer perseguir un conocimiento que no corresponde a

su edad le lleva a ingresar en la muerte. Esta última la podemos traducir como un camino hacia el conocimiento, aunque fallido.

Por el contrario, en los otros dos relatos mencionados, la muerte es símbolo de una ambición cumplida. En «Polvo de carbón», la niña de la carbonería ambiciona bañarse con la luna: «“Si yo pudiera lavarme la cara con la luna, y los dientes y los ojos”. La niña abrió el grifo, y, a medida que el agua subía, la luna bajaba, bajaba, hasta chapuzarse dentro. Entonces la niña la imitó. Estrechamente abrazada a la luna, la madrugada vio a la niña en el fondo de la tina» (p. 49). Lo mismo ocurre en «El tiovivo», donde el niño hace realidad su sueño cuando encuentra una «chapa redonda de hojalata» que le permite «comprar todas las vueltas» (p. 73) en el tiovivo. El niño será más feliz que nunca, pero esta felicidad se agotará, porque nadie querrá «volver a montar en aquel tiovivo» (p. 73) cuando, más tarde, lo descubran muerto.

Como hemos visto, el primer apartado es el que mayor número de relatos engloba y en él los niños son apartados de su mundo infantil por la llegada de la muerte, que viene a salvarlos. Gracias a ella, la crueldad se verá detenida o la ansiada aspiración se realizará.

Atendiendo al segundo punto, la muerte como destrucción e imperio de la crueldad, vemos que ha habido un cambio sustancial. Los niños ya no son liberados, sino atacados deliberadamente por la barbarie y el salvajismo. Esta categoría la tenemos muy bien ejemplificada en «El niño de los hornos», «El niño que no sabía jugar» y «El corderito Pascual». En los dos primeros relatos, los niños pasan de víctimas a verdugos. En el primero, el niño mata a su hermano, dado que por su culpa ha perdido el afecto exclusivo de los padres. De hecho, habla del recién nacido como un «conejillo despellejado» (p. 77) que, luego, meterá en el horno. Y, en el segundo, los padres se enorgullecen de que el niño no sepa jugar. Según ellos se debe a que «es un niño que piensa» (p. 75). Sin embargo, esto no será así, ya que invierte el tiempo de juego en asesinar insectos: «Con sus uñitas sucias, casi negras, hacía un leve ruidito, ¡crac!, y les segaba la cabeza» (p. 75). La madre lo descubrirá en plena ejecución.

En el tercer relato, «El corderito Pascual», el niño «muy gordo, que no tenía amigos» (p. 77) se ve abocado a la soledad permanente, puesto que su único amigo, el corderito, será el damnificado por la crueldad humana. El padre, en el día de Pascua, termina con la vida del que fue un día el regalo del hijo. De esta manera, la crueldad campa a sus anchas en el relato. La compasión no tendrá cabida en la historia.

Así pues, la segunda categoría presenta la muerte como destrucción. La crueldad humana será la encargada de romper con la armonía del mundo y de los personajes. Además, esta crueldad será sostenida tanto por niños como por mayores y los afectados serán tanto niños como animales.

Y el tercer tipo de muerte con la que nos podemos topar en los relatos es la simbólica. Esta muerte, a diferencia de las otras dos, no lleva a la muerte física del personaje o de otros seres, sino a la muerte que experimenta todo ser humano en el ciclo de la vida. Es decir, los seres humanos no podrán librarse de ella puesto que emerge en el paso del niño al adolescente o al adulto. De esta forma, todos moriremos cuando dejemos de ser niños y seamos arrancados de esa edad total a la que se refiere, reiteradamente, Ana María Matute. Esta idea la hallaremos en autores anteriores como Lorca. Andrés Soria Olmedo, uno de los mayores estudiosos del granadino, señala que en el poeta, el niño «necesita morir para engendrar al adulto, pero genera un “irrenunciable llanto”, que es el llanto de la propia pérdida» (Soria Olmedo, 2004: 29). Soria Olmedo lo ejemplifica con el poema «Casida del herido por el agua».

En *Los niños tontos*, tenemos dos ejemplos de esta tercera muerte en «El niño al que se le murió el amigo» y en «La niña que no estaba en ninguna parte». En el primer relato, uno de los más representativos de la cuentística matutiana, narra la historia de un niño al que su madre le dice que su amigo ha muerto. El hijo decide no creerla y va en su búsqueda «con canicas, el camión, la pistola de hojalata y el reloj que no andaba» (p. 83). Ante el fallido reencuentro con el amigo, el niño crece y se da cuenta que las palabras de su madre son ciertas. El hallazgo de la muerte trae consigo la pérdida de la inocencia y de la infancia. Por lo tanto, tendremos la muerte física del amigo y la muerte simbólica del niño. Esto último queda de manifiesto en que considera «tontos y pequeños» los juguetes y en que el traje se le ha quedado pequeño: «la madre le abrió la puerta, y dijo: “cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido”. Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto» (p. 84).

En el segundo relato sí que se menciona a la muerte en sentido figurado: «La niña de aquella habitación no había muerto, mas no estaba en ninguna parte» (p. 71). Esta no muerte atañe a la anciana de «cara amarilla y arrugada» (p. 71) que estaba rodeada de los recuerdos de la vida pasada: la ropa y zapatos de niña, las muñecas... La anciana sigue anclada en un

pasado perdido, un pasado que ha muerto. De esta manera, volvemos a encontrar una muerte que aparece con la entrada al mundo adulto.

En definitiva, *Los niños tontos* es un libro donde se narran historias con distintas tipologías de muerte. En realidad, lo que las define son los distintos efectos que ocasiona: liberación, destrucción y pérdida de la infancia; y que, de alguna forma, estarán en el desenlace de la historia. La incidencia de la muerte podrá tener, asimismo, una consideración positiva o negativa. No sólo negativa, como han apuntado algunos críticos y como hemos visto.

5.2. Mecanismos que desencadenan la muerte

Todos los cuentos aludidos de *Los niños tontos* rezuman un olor a tragedia lorquiana. La muerte infantil aparece revestida de ropajes simbólicos que hacen presagiar un destino fatal para los protagonistas de las historias. La luna, las flores, el agua o los pájaros van a ser ejemplos de esos símbolos que ponen al lector en alerta. De esta forma, la muerte va a ser augurada y desencadenada en los relatos a través de un lenguaje simbólico, poético. Esta forma de narrar va a conformar, por lo tanto, los mecanismos principales del devenir trágico.

Siendo imposible de analizar, en un estudio como este, todos los mecanismos simbólicos que aluden a la muerte infantil, vamos a centrar la atención en los siguientes: la luna, el agua, las plantas y los animales. Además, cabe resaltar que estos conceptos, usados con un valor metafórico, responden, en opinión de Petra Báder, a los ritos de iniciación (Báder, 2011: 2). Es decir, a través de los símbolos, Ana María Matute va a hacer referencia a una (re)integración en el mundo adulto y, también, a una resurrección que tendrá que ver con una vida más allá de la muerte. Sin embargo, creemos que la autora más que incidir en el paso hacia el mundo corrompido, sin inocencia y adulto, va a profundizar en el espacio más real y amado, el de la infancia, que será amenazado por diversas cuestiones como la crueldad, el transcurso de la vida o la propia imaginación del menor.

El primer símbolo por comentar es el de la luna. Esta luna va a tener un claro paralelismo con el ya universal «Romance de la luna» de Federico García Lorca. Tanto en el poema del poeta andaluz como en los cuentos matutianos, la luna va a recoger un mal augurio para el niño. La luna no huirá y presagiará la muerte en «El niño del cazador»: «Una noche de gran luna, el niño del cazador robó la escopeta y se fue en busca de los árboles, camino arriba» (p. 79). Cirlot, en su famoso *Diccionario de símbolos*, explica que la presencia de la

luna se traduce, asimismo, en la idea de cambio biológico que tiene que ver con el crecimiento (Cirlot, 1982: 283). Esta teoría puede tener cierta relación con el relato, ya que el niño se prepara hacia una ascensión de conocimiento, quiere conocer por sí mismo el mundo adulto. Sin embargo, esta ascensión será interrumpida por la llegada de la muerte. En *Los niños tontos* hallamos otro cuento donde la luna es mencionada: «Polvo de carbón». Como hemos visto en el subapartado anterior, se relata la historia de una niña que se quiere lavar con la luna. La importancia de este símbolo emana de la luz que proyecta la luna. En ella, la niña va a observar la contraposición de la oscuridad de los carboneros y, por ello, deseará probar esa claridad. Pero, como sabemos, la niña, en el intento de abrazar la luna, muere.

En este último relato, tenemos, también, el símbolo del agua. El agua tendrá una función purificadora y, de acuerdo a Báder, en ella hallamos el baño ritual que se incluye dentro de las actividades espirituales (Báder, 2011: 3). Un buen ejemplo de esta agua que baña al protagonista y lo libera de un mal, aunque trayéndole la muerte, lo tendremos en el último relato del conjunto, «Mar». El protagonista, aquejado por una enfermedad, se introducirá en él y morirá. Cirlot va a señalar que «el mar, los océanos, se consideran como la fuente de la vida y el final de la misma» (Cirlot, 1982: 298). En contraposición al elemento del agua, hay que mencionar, el elemento del fuego, que lo tenemos plasmado en «El incendio», donde el niño termina con su propia vida por medio de una paleta de colores que originan el fuego: «Los lápices del niño eran naranja, rojo, amarillo y azul. El niño prendió fuego a la esquina con sus colores» (p. 57). En este relato, el niño quiere acabar con el blanco que le perturba al mirarlo. Asimismo, el fuego se encuentra en «El niño de los hornos», donde el hermano mayor se venga del menor y lo sacrifica a modo de venganza quemándolo en el horno.

Otro de los símbolos que actúa de mecanismo para desencadenar la muerte aparecerá en el ámbito de la vegetación, de la naturaleza. Estos símbolos nos quieren hacer recordar otro texto de Lorca: *Bodas de sangre*. En la tragedia teatral, las flores van a estar diseminadas en todo el conjunto e irán enlazadas a diferentes significados. Habrá flores como el clavel para indicar la juventud, la belleza y la vida (Madre: «Primero, tu padre que me olía a clavel» [García Lorca, 1983: 12]) o la dalia como símbolo de muerte y dolor (Mujer: «Hoy está como una dalia» [García Lorca, 1983: 28]). En la obra que nos importa, las flores van a continuar representando a la vida o, mejor dicho, el renacer. El ejemplo lo tendremos en «La niña fea» o en «El negrito de los ojos azules». En el primer caso, a la niña le van a poner, tras su muerte, «flores de espino en la cabeza, flores de trapo y de papel rizado en la boca» (p. 45) y el

espacio en el que se da de bruces con la muerte se describe de la siguiente manera: «Dulce escondite donde se juega con las sombras alargadas de los árboles, flores no nacidas y semillas de girasol» (p. 45). La corona de flores de espinos que se le pondrá en la cabeza incorpora el elemento religioso que se localiza en otros relatos como «El niño que era amigo del demonio» por su referencia a los judíos. La corona de la niña puede entenderse como una burla, una degradación. Jesucristo, durante el calvario de la Pasión, fue ridiculizado con la corona o, casi mejor, con la falsa corona de un «falso rey».

El tema floral va a tener cabida en la mayor parte de relatos bien como símbolo, véanse los ejemplos anteriores, pero también como descripción del ambiente, ya que va a ayudar a recrear un ambiente determinado en los cuentos. Un ejemplo de los muchos aparecerá en «El hijo de la lavandera», donde el cuento se cierra con una mención a las flores como elemento descriptivo: «le sacaron sangre los hijos del administrador, esperándole escondidos, detrás de las zarzamoras florecidas» (p. 59).

En el campo de la vegetación, vamos a tener más participantes como el bosque o el árbol. El bosque va a recrear el espacio simbólico que hemos explicado en el primer punto de este trabajo, el de la infancia de Matute, y que lo vemos ejemplificado en «La niña fea», «El niño del cazador» o «En el negrito de los ojos azules». En todos ellos, el bosque va a mezclar el componente mágico con el componente cruel, es el lugar donde todo puede suceder. Cirlot apunta, además, que el bosque es el lugar que no puede ser dominado por el ser humano y tiene un aire de mito, leyenda y de cuento folclórico (Cirlot, 1982: 102). Esto mismo comprobamos en el cuento de Matute. Aparte del bosque, encontramos uno de los elementos fundamentales del mismo, el árbol que aparece en el cuento del mismo título, «El árbol», donde el niño es rescatado por este elemento de la naturaleza y en él halla la muerte. El árbol está emparentado con el *axis mundi* ya que, a través de él, el niño ascenderá de la tierra al cielo (Báder, 2011: 3).

Aunque al animal lo vamos a estudiar con mayor amplitud en el subapartado siguiente, el referido a las actitudes ante la muerte, cabe dar unas breves pinceladas que tienen que ver con el componente simbólico. El ejemplo más ilustrativo se encuentra en el relato «El año que no llegó», donde el actor principal morirá, como se presupone con el título, antes de cumplir el año. Esta muerte es presagiada por los vencejos y, también, será realizada por medio de ellos: «Pero el grito de los vencejos agujereó la corteza de luz, el color que era distinto a todas las cosas, y aquel año, nuevo, verde, tembloroso, huyó» (p. 55).

En definitiva, la palabra poética va a estar dotada de un marcado simbolismo en esta obra y, a través de ella, Matute va a encadenar el presagio de la muerte así como la ejecución de la misma. El lenguaje usado en *Los niños tontos* se va a armar de un lirismo que permita personificar determinados elementos y dotarlos del poder trágico necesario para hacer llegar la muerte infantil.

5.3. Actitudes frente a la muerte infantil

La muerte infantil va a ser contemplada desde diferentes perspectivas atendiendo al elenco de personajes que deambulan por los relatos del libro. El actor principal va a ser, claro está, el niño, pero, a su vez, vamos a tener, en contadas ocasiones, la figura de la madre o del padre, así como la participación de los animales. De este modo, tres visiones respecto de la muerte van a poder ser extraídas en la lectura.

Antes de proceder al análisis de cómo los niños contemplan la muerte y cómo se desenvuelven ante ella, hay que tener en cuenta una serie de cuestiones. Por ejemplo, debemos percatarnos de que los niños que Matute dibuja en los relatos son arquetipos de lo que significa ser niño y de la soledad y crueldad que puede habitar en él. De hecho, estos personajes, en ningún momento, tienen un nombre propio, simplemente son presentados por los sustantivos «niño» o «niña». Aunque, todos los relatos, excepto dos, son protagonizados por varones. Todos ellos, pues, van a ser los exponentes de esa edad total que se vive en la infancia y van a ofrecer una misma visión de la muerte.

La palabra «muerte», como tal, no sale nunca de sus bocas. Serán alcanzados por la muerte en una circunstancia inexplicable y fugaz, apenas va a dar tiempo al lector para procesar que otro niño ha muerto en las páginas de *Los niños tontos*. Los niños solo van a experimentar lo que significa morir cuando un escalofrío recorra su cuerpo al ver algo tan doloroso como un ser amado muerto. Esto se aprecia, verbigracia, en «El corderito Pascual». En este cuento, el personaje va a llorar la muerte de su único amigo y va a darse cuenta de que la muerte es aquello que provoca un vacío en la vida; él volverá al lugar de la marginación sin su amigo. En «El tiovivo» el escalofrío va a perdurar, puesto que los demás infantes van a conocer que un niño, alguien que posee sus mismas características y está en su posición, ha muerto y, por ello, van a resistirse a subir al tiovivo, antigua y anhelada atracción infantil. «El niño al que se le murió el amigo» va a seguir el mismo patrón. Aunque, en este caso, la toma de conciencia de la muerte de otro menor va a conducir a la muerte, metafóricamente hablando, del niño protagonista. A este último le invadirá un sentimiento de tristeza terrible,

que lo abocará a abandonar dolorosamente la infancia. Esta ya no tendrá sentido y los elementos que en ella imperaban serán desplazados por los del periodo adulto.

Sin embargo, esta sensación puede verse atenuada por una especie de fascinación cuando el niño comprueba que la muerte le ofrece una especie de poder, que ya no es el ser débil gobernado por unos superiores. Es decir, niños como los que aparecen en «El niño que no sabía jugar» o «El niño de los hornos» van a servirse de la muerte para perseguir sus fines. En el primer caso, porque el destrozo de los insectos origina un tipo de satisfacción al menor y, en el segundo caso, la muerte va a liquidar los celos generados por el hermano menor en el protagonista. De esta forma, la muerte se ejerce de manera consciente, aunque pensamos que los niños no la ejecutan con un conocimiento total, no pueden conocer las dimensiones de la muerte, todo lo que acarrea el morir.

Los personajes que sí que van a saber lo que conlleva morir van a ser los padres. Estos personajes aparecen en un segundo plano y únicamente tienen repercusión en el texto por su relación con el menor. Solo vamos a tener cinco madres, cuatro padres y una familia mencionada en los veintiún relatos. Aparecen en sucesos puntuales y cuando lo hacen muestran la lejanía que tienen respecto del menor. La propia autora, en uno de sus artículos, va a hacer hincapié en esta idea: «Los mayores, para los niños, no solo somos más altos, somos distintos. Nuestras razones nunca pueden ser las suyas. Entenderse con un niño, felizmente, es difícil y muy fácil. El hecho de ser padre o madre es un puente milagroso para ese entendimiento» (Matute, 2010g: 709). Sin embargo, los relatos de nuestra colección van a abogar por una relación más difícil que fácil. Este hecho se deberá a que los padres mirarán con incredulidad al menor, van a distanciarse de la esfera de la infancia, no van a tener en cuenta sus sentimientos, etc. Esto lo vemos en cuentos como «El niño que era amigo del demonio», donde la madre se escandaliza por las ideas que tiene su hijo del demonio; en «El negrito de ojos azules», donde el hijo es abandonado porque era «tonto porque no lloraba y estaba negro como el cielo» (p. 51); en «El corderito Pascual», donde al padre no le importa matar al amigo de su hijo, etc. Sin embargo, tenemos algunas madres, aunque en muy pocos relatos, tienen una relación más directa con el menor, como en «El hijo de la lavandera», donde vemos cómo la madre intenta proteger y calmar al niño.

La visión de madres y padres hacia la muerte va a estar marcada por el desconsuelo y la tristeza por la partida del hijo. De hecho, en el relato «El árbol», la madre va a ser consciente de que su hijo va a fallecer pronto y va a intentar consolarlo: «“Madre, qué árbol

tan grande”, dijo el niño, perdido entre sus ramas. Pero ni siquiera oía ya la voz que repetía: “No importa, niño, no importa”» (p. 62). De esta forma, la muerte va a acercar las dos esferas que chocan, la de la infancia y la de la edad adulta. En «Mar» vamos vislumbrar la misma tristeza en la familia que en el cuento anterior: «Pero los de la orilla, no entendían nada de nada. Encima, se ponían a llorar a gritos, y decían: “¡Qué desgracia! ¡Señor, qué gran desgracia!”» (p. 90).

Habrán casos donde la muerte no va a tener un matiz tan trágico, como en «El corderito Pascual», ya mencionado, y en «El niño al que se le murió el amigo». En este último cuento, la madre no va a darle mucha importancia al suceso de la muerte de su amigo y así se lo hará saber al hijo: «“El amigo se murió. Niño, no pienses más en él y busca otros para jugar”» (p. 83). Tenemos otra visión distinta en «El niño que no sabía jugar» cuando la madre descubre atónita que su hijo está matando insectos, no se lo espera puesto que la muerte no suele ser un participante activo en la edad temprana.

Por lo tanto, la actitud de los adultos, categoría arquetípica para Matute, hacia la muerte va a ser trágica pero, también, impasible. En su mayoría, van a predominar las madres que consuelan al hijo que está agonizando y que lloran la muerte. Sin embargo, los padres, mucho más ausentes en toda la cuentística matutiana, van a ofrecer una contemplación más indiferente, como la vemos en «El niño del cazador» o «El corderito Pascual». Además, estos padres y madres van a ver arrancados a sus hijos del regazo de manera fulminante. Ante esta circunstancia van a mostrarse atónitos y, más tarde, reaccionarán, casi siempre, con dolor.

Y, por último, tendremos a los animales que van a desempeñar una función positiva y van a estar personificados, puesto que hablan y sienten como los humanos. Estos, por lo tanto, van a intentar suplir las carencias que los niños portan debido a la falta de afecto y a la incompreensión del mundo adulto. Por ejemplo, en «El negrito de los ojos azules», el protagonista es abandonado por sus padres e ignorado por dos gitanas que pasan a su lado. Sin embargo, el oso que acompaña a las dos últimas, cuando ve al niño, deja de bailar y gime y llora por él. La misma tristeza alberga el siguiente animal al comprobar el estado del niño negro y sin ojos: «El perro puso las patas en sus hombros y lamió su cabeza de uvas negras. Luego, lloró largamente, muy largamente. Sus ladridos se iban detrás del sol, ya escondidos en el país de las montañas» (p. 51). Cuando muera, el perro será el encargado de darle sepultura.

Otros ejemplos de relatos en donde se hace patente que los animales de Ana María Matute están más humanizados en cuanto a emociones y sentimientos son: «El niño que encontró un violín en el granero», «El escaparate de la pastelería» y «El corderito Pascual». Simplemente haremos mención al primer cuento, dado que hemos hablado suficiente de los otros dos, y resaltaremos un fragmento que pone de relieve al perro, que es el único, frente al resto de animales y hermanos, que padece el devenir trágico:

— No te hagas daño, niño –dijo el perro-. El violín perdió su voz hace unos años, y tú apareciste en la granja, pobre niño tonto. Lo recuerdo, porque soy viejo y mi lomo está cubierto de pelos blancos.

El cuervo estaba enfadadísimo:

— ¿Para qué sirve? Es grande para jugar, es pequeño para el trabajo. Como persona, no sirve para gran cosa.

El perro bostezó, se lamió tristemente las patas y miró a Zum-Zum, con ojos llenos de fatalidad. (p. 64)

Como vemos en la cita, los pájaros, en cambio, tienen una consideración negativa. En «La sed y el niño», asimismo, hay una contraposición entre perros y pájaros: «Los perros le miraban con ojos llenos de antigüedad y ladraban largamente: “Este niño tonto se morirá de sed”. En cambio, los pájaros no parecían tener motivo alguno de tristeza. Todas las tardes le rodeaban, nerviosos, con ojos redondos y brillantes de alegría salvaje» (p. 81).

Por lo tanto, tres actitudes frente a la muerte se debaten en las páginas de *Los niños tontos*: la infantil llena de desconocimiento y de fascinación, la adulta quejosa por la muerte pero inmóvil ante ella y la animal consejera frente a la adversidad y humanizada sentimentalmente.

6. El nacimiento de un nuevo género

Los niños tontos supuso, sin ninguna duda, una novedad absoluta para las letras hispánicas del momento. Las veintiuna narraciones breves desconcertaron no sólo por el contenido fatalista de sus páginas, analizado en las páginas anteriores, sino también por el andamiaje utilizado por la autora. Tanto los críticos como los lectores no sabían cómo denominar aquellas historias que, en la mayoría de casos, no sobrepasaban la extensión de un folio.

Algunos estudiosos intentaron dotar a los textos de un género y, por ello, se aventuraron a asignarles categorías tan populares como la de cuento e, incluso, a sugerir otras como la de poemas narrativos o narraciones poemáticas. Cada denominación desvelaba la

cuestión que priorizaba el crítico. Por ejemplo, un caso conocido fue el de Antonio Vilanova, que los tildó de «poemas en prosa» puesto que el énfasis recaería en el componente lírico de los relatos. Explicaba así su opción:

El paso de cuento al poema en prosa en la obra de Ana María Matute no ha sido fruto de una mutación brusca y artificiosa, sino que ha sido consecuencia de la lógica de una evolución natural y espontánea y de una irreprimible necesidad de expresión. [...] El lirismo no aparece como un fin, sino como un medio adecuado al sentido profundo de la narración, y el poema en prosa conserva intacta la fuerza creadora, la intensidad dramática y la emoción humana del mejor cuento. (Vilanova, 1995: 304)

Por consiguiente, estos «poemas en prosa» se darían la mano, según él, con la obra de Lorca o la de Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo*. Pero otros críticos, como Fernando Valls, con publicaciones más recientes, prefirieron ver en la obra de Matute «textos líricos narrativos breves» (Valls, 2002: 24). Esta larga denominación acogería los formantes clave de lo que, más tarde, se denominaría como «microrrelato».

De acuerdo a una de las máximas estudiosas de este género reciente, Irene Andrés-Suárez, el microrrelato emanó de la conjugación de lo lírico y lo narrativo, dado que fue la evolución y síntesis de dos géneros: el poema en prosa y el cuento clásico (Andrés-Suárez, 2012: 26). Este fenómeno se produjo en los albores del siglo XX con autores como Juan Ramón Jiménez o Ramón Gómez de la Serna, aunque ya se rastreaban las primeras huellas en el movimiento modernista. El proceso que se gestó, por lo tanto, fue el siguiente: «el cuento clásico redujo paulatinamente su cuerpo textual y se despojó de todo lo que no era imprescindible para la trama y, a la vez, se poetizó y, al hacerlo, su lenguaje se volvió esencialmente connotativo» (Andrés-Suárez, 2012: 27).

La aparición del microrrelato allanó el terreno literario en favor de la experimentación y propició el cultivo de técnicas nuevas. Muchos escritores de renombre como Tomás Borrás, Alfonso Sastre, Max Aub, Rafael Sánchez Ferlosio o Carmen Martín Gaité se adhirieron a este género naciente. Entre ellos, claro está, también figuraba nuestra autora. De hecho, el libro que nos compete, *Los niños tontos*, fue uno de los textos seminales del microrrelato español. Y todo ello debido a que se hacían palpables a lo largo de su lectura las características propias del género.

Siguiendo con la hispanista Irene Andrés-Suárez, para poder hablar de microrrelato sería obligatorio que el texto reuniera dos requisitos básicos: la hiperbrevedad y la narratividad (Andrés-Suárez, 2012: 22). Estas dos características originarían que la historia se

cimentara sobre la economía narrativa, la concisión, la elisión en su mayor grado y la primacía del momento climático. Pero para poder llevarlo a cabo y erigir un microrrelato al uso, el escritor debería utilizar una serie de técnicas formales como, por ejemplo, «ausencia de complejidad estructural, mínima caracterización de los personajes, esquematismo espacial, condensación temporal, utilización de un lenguaje connotativo [...], importancia del título y del inicio y cierre» (Andrés-Suárez, 2012: 24). Aparte de las técnicas enumeradas, sería de vital importancia, asimismo, la participación activa del lector en el microrrelato. Su intervención permitiría descifrar los mensajes ocultos tras las palabras que el escritor habría empleado en la redacción y los hallados tras las elipsis. De esta manera, el emisor y el receptor compondrían juntos el sentido de la historia. Este hecho distaría mucho de otras composiciones narrativas donde el lector sería, sobre todo, un mero ente pasivo.

Ahora pues, veamos, cómo se articulan las características del microrrelato señaladas en los cuentos matutianos. Podríamos empezar haciendo referencia a una de las más notorias: la hiperbrevedad. Esta se vislumbra en cada uno de los veintiún relatos, puesto que tienen una extensión mínima, la mayoría no rebasa la página, y los más dilatados rozan las tres o cuatro carillas (véase «El negrito de los ojos azules» y «El niño que encontró un violín en el granero»). La prolongación de los dos últimos se explica por el papel predominante que Matute otorga al diálogo. Hay que destacar, además, que la hiperbrevedad manifiesta en esta colección no tiene cabida en otras posteriores de la autora como *El tiempo*, *Tres y un sueño* o *Historias de la Artámila*, en estas obras ya no podemos hablar de microrrelatos.

Pese al espacio limitado en el que tienen lugar los relatos de *Los niños tontos*, la acción narrativa se sigue ejecutando. Lo único que varía en estas composiciones son las técnicas utilizadas, ya mencionadas en uno de los párrafos precedentes. Ana María Matute hará alarde de ellas en cada uno de los veintiún cuentos. Por ejemplo, la autora engrandecerá cada uno de los títulos que encabezan los relatos y les otorgará un protagonismo. De hecho, implantará en el título no solo una pista clave para el lector sino, también, el sentido de la propia narración. Una buena muestra de ello es «El año que no llegó», que avisa con su título de la tragedia que se avecina en las líneas posteriores al igual que permite completar la historia. De hecho, solo a través del título seremos conscientes de la propia muerte del infante.

Esta importancia recae, así también, en el inicio y cierre. La autora catalana sitúa en la primera frase las coordenadas necesarias para que el lector se sumerja de lleno en la historia. Un ejemplo está en «El escaparate de la pastelería»: «El niño pequeño, de los pies descalzos y

sucios, soñaba todas las noches que entraba dentro del escaparate» (p. 67). De igual relevancia o incluso más son los cierres. En ellos se destapa el final trágico, casi siempre de una manera simbólica. Lo vemos en «La niña fea»: «Pero ella se fue a su color caliente, al aroma escondido, al dulce escondite donde se juega con las sombras alargadas de los árboles, flores no nacidas y semillas de girasol» (p. 45).

Alguno de los rasgos más llamativos del conjunto son el esquematismo y la escasez de desarrollo. Por ejemplo, el tiempo y el espacio apenas se perfilan. Los sucesos narrativos tienen lugar en un único lugar y ocurren de manera fugaz, casi sin sentirlos. Esto queda patente en relatos como «Polvo de carbón», donde la acción narrativa transcurre en la casa de la protagonista y en una única noche; o en otros como «El tiovivo», que solo necesita de una feria y un día. Esta simplificación del plano temporal y espacial se expande, asimismo, al de los personajes. Como hemos analizado en apartados anteriores, los menores que deambulan por las páginas matutianas responden a un arquetipo. Lo podemos observar en la ausencia de nombres propios, solo hay uno y es el referido al muñeco Zum-Zum, y en la paupérrima descripción de los mismos. Es decir, Ana María Matute no les dota de rasgos específicos, sino que crea un personaje único que sobresale por su marginalidad, sufrimiento y exclusión.

Y, por último, tendríamos que hacer mención al estilo que tiñe la escritura de estas historias breves: el lenguaje connotativo. Ana María Matute utiliza una prosa sensorial y un estilo poemático para relatar las sucesivas muertes. De hecho, considera que en el mismo niño habita la poesía: «La poesía vive en el niño auténtica y pura: es siempre una poesía vigorosa, de colores recios y contornos bien definidos» (Matute, 2010b: 716). Sin embargo, lo que se calle en el relato será más poderoso que lo que exprese este lenguaje rico y cuidado. Porque en el silencio y en los símbolos (la luna, el agua, el fuego...) Matute ocultará la muerte. Por lo tanto, los lectores deberán tener un buen olfato literario y ver qué se oculta tras lo no dicho.

Cabe destacar, referido al lenguaje, el choque de campos semánticos contrarios que tiene lugar en la obra. Por ejemplo, tenemos el enfrentamiento de lo celestial frente a lo infernal («El niño que era amigo del demonio»), lo oscuro frente a lo luminoso («Polvo de carbón» y «La niña fea»), lo humilde frente a lo elevado («El hijo de la lavandera» y «El escaparate de la pastelería»), la niñez frente a la vejez («La niña que no estaba en ninguna parte»), etc. En todas estas contraposiciones planteadas tendremos un polo positivo que represente la vida y un polo negativo que represente la muerte. De esta forma, las oposiciones

que observemos se relacionarán con otra de alcance mayor: la que tendrá lugar entre la vida y la muerte.

En conclusión, podemos considerar *Los niños tontos* como un libro de cuentos que aunaría características de la narrativa breve, como llegó a las librerías en la década de los cincuenta, o como un libro de microrrelatos, tesis que ganaría peso a finales del siglo XX. No hay consenso entre la crítica. Nuestra propuesta sería apoyar la opción primera por dos razones: el cuento es el género más querido por la escritora catalana y la obra acoge relatos que no pueden ser abarcados con un simple golpe de vista. Pese a decantarnos por esta tesis, creemos que los cuentos caminarían hacia el género naciente del microrrelato. *Los niños tontos*, de esta manera, sería uno de los textos inaugurales, un texto que abriría la puerta a un nuevo género que, luego, se haría autónomo y soberano.

7. Conclusiones

Los niños tontos, pese a haber pasado desapercibida durante muchas décadas para la crítica literaria, es una de las obras más insólitas para las letras hispánicas de la década de los cincuenta, tanto por su contenido como por su forma. Su autora, la barcelonesa Ana María Matute, construye en las veintiuna narraciones breves un mundo hostil para los personajes que deambulan por sus páginas. Los protagonistas, siempre niños, se darán de bruces con ese mundo y, posteriormente, con la muerte.

Esta última irá ligada siempre con la primera etapa de la vida, la infancia, y no tendrá por qué tener solo tintes negativos. De hecho, gracias a su aparición, muchos infantes podrán liberarse del sufrimiento que los acecha debido a la exclusión que sufren por sus defectos físicos («La niña fea» y «El negrito de los ojos azules»), enfermedad («El árbol» y «Mar»), condición social («El hijo de la lavandera»), etc. También, la muerte puede ser símbolo de una ambición cumplida («Polvo de carbón» y «El tiovivo»). Sin embargo, tendremos, por el lado contrario, una muerte que se cuelga en las páginas del libro con un significado negativo. Este último caso, quedará ejemplificado con niños que sienten fascinación por la crueldad y que quitan la vida a otros seres («El niño que no sabía jugar») o en adultos que no respetan la sensibilidad de sus hijos («El corderito Pascual»). El tercer tipo de muerte será la que tenga que ver con la propia pérdida de la infancia, la arboleda perdida («El niño al que se le murió el amigo»).

De esta forma, una de las primeras conclusiones que hemos extraído del análisis de este conjunto de cuentos será la relación directa entre infancia y muerte. La relación no deriva de una venganza que se tome la autora hacia posibles demonios infantiles acaecidos durante la Guerra Civil, sino del amor profundo que siente hacia la infancia. Matute quiere ayudar a escapar a los niños de lo terrible de este mundo. Por eso, la muerte es un resorte de salvación. Aunque no en todos los cuentos.

Esta muerte infantil, Ana María Matute la activará a través del mecanismo del símbolo. La luna («Polvo de carbón»), la vegetación («El árbol») o el agua («La sed y el niño») le permitirán anunciar la muerte y, más tarde, ejecutarla. De esta forma, Ana María Matute narrará la muerte de manera simbólica y elíptica. Lo que se oculte y lo que se calle tendrá una gran importancia dentro del relato.

Otra de las conclusiones que cabe mencionar es la distancia apreciable que hay entre niños y progenitores. Los niños destacarán, en la mayoría de casos, por la soledad que habita en ellos y por su mirada inocente pero fascinada ante la muerte. No sabrán lo que conlleva, no obstante, se acercarán a ella, puesto que creen ver en la muerte una especie de poder («El niño de los hornos» y «El niño que no sabía jugar»). Sin embargo, esta actitud de desconocimiento los podrá llevar a caer en la misma («El hijo del cazador»). Los padres, por el contrario, no se verán afectados por la muerte, únicamente la contemplarán desde el otro lado. Algunos mostrarán tristeza cuando la sientan a su alrededor (la madre ante el hijo muerto de «Mar» o «El árbol»), pero otros asombrarán al lector por su frialdad (la madre de «El niño al que se le murió el amigo» y el padre de «El hijo del cazador»). Esta frialdad se suplirá, en algunos cuentos, por la compasión que profesan algunos animales por los niños («El negrito de los ojos azules» y «El niño que encontró un violín en el granero»).

Aparte de las conclusiones que hemos obtenido del estudio del contenido, hay que destacar las obtenidas del estudio de la forma. Como hemos comprobado, *Los niños tontos* no se trata de un libro de cuentos al uso. La brevedad salpica la obra y nos hace pensar en si puede ser catalogada en el género del microrrelato. De hecho, encierra otras características procedentes de este género reciente como el esquematismo, el lenguaje connotativo, la elipsis, etc. Sin embargo, todas estas características no nos parecerán suficientes para definir *Los niños tontos* como libro de microrrelatos. Los críticos tampoco se pondrán de acuerdo al respecto, pese a poner el foco en la brevedad de estos relatos. La conclusión que extraemos después de abordar la cuestión es apoyar la tesis de libro de cuentos con particularidades

propias del microrrelato. No hay que olvidar que para Matute no habrá género más perfecto y mimado que el cuento.

En definitiva, el estudio de *Los niños tontos* nos abre las puertas a un mundo único por el que corretean niños magullados por su entorno. La carencia emocional o física que los acompaña durante los primeros años de vida los arrincona en un espacio solitario. Ana María Matute quiere rescatarlos del sufrimiento que padecen por su exclusión y envía, para ello, a la muerte. Una muerte que se acercará a los protagonistas a través del símbolo. La palabra poética dulcificará, por lo tanto, el final trágico al que se verán abocados todos y cada uno de los niños. Porque todos deberemos ser expulsados de la arboleda para «sobrenacer» y contemplar con melancolía quiénes fuimos: «Sobría como un *golem* la infancia se ha ido, y la gracia y la disipación de mis dones» (Pizarnik 2010: 436).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ACEVEDO, Mario, *La creación literaria infantil de Ana María Matute* (tesis doctoral), Texas Tech University, 1979.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, *Antología del microrrelato español (1906-2011)*, Madrid, Cátedra, 2012.

AYUSO, Antonio, «Los cuentos y artículos publicados en prensa de Ana María Matute», en Milagros Arizmendi y Guadalupe Arbona (coords), *Letra de mujer*, s. l., Edics. del Laberinto, 2008, pp. 115-143.

AYUSO, Antonio, «Yo entré en la literatura a través de los cuentos: Entrevista con Ana María Matute», *Espéculo*, nº 35, 2007, s. p.

BÁDER, Petra, «Ritos de paso, ritos de iniciación: *Los niños tontos* de Ana María Matute», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, nº 3, 2011, pp. 1-7.

BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.

CERVERA, Ángel, «Entrevista a Ana María Matute. Premio Cervantes 2010», *Revista Cálamo FASPE*, nº 58, 2011, pp. 3-4.

CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982.

CRUZ, Juan, «Ana María Matute contra el tiempo», *El País*, 1 de agosto de 2014.

DRAKE, Virginia, «Ana María Matute: Soy una niña que ha tenido el mal gusto de crecer», *Mujer Hoy*, 25 de junio de 2014. <URL: <http://www.mujerhoy.com/hoy/mujeres-hoy/maria-matute-nina-tenido-724819042013.html>> (Consultado: 10/03/17)

FERNÁNDEZ, Ricardo, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada, 2007.

GARCÍA, Jaime, «Los relatos infantiles de Ana María Matute: una voz personal en el *País del pie descalzo*», *Compás de Letras. Monografías de Literatura Española*, nº 4, 1994, pp. 229-253.

GARCÍA LORCA, Federico, *Bodas de sangre. Yerma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

GOICOECHEA, Alicia, «Entrevista a Ana María Matute», *Compás de Letras. Monografías de Literatura Española*, nº 4, 1994, pp. 15-26.

INGEBORG, Christ, «Análisis didáctico de algunos cuentos de Ana María Matute», *Boletín AEPE*, vol. XVII, nº 32-33, 1985, pp. 117-129.

LÓPEZ, Ángeles, «Matute: La infancia es más larga que la vida», *La Razón*, 17 de diciembre de 2008.

LÓPEZ, Itziar, «*Los niños tontos* de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de la manipulación discursiva», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 331-346.

MADRENAS, Dolors, «Introducción», en Ana María Matute, *Los niños tontos*, 2016, pp. 13-42.

MARTÍN, Rebeca, «*Historias de la Artámila* y *Los niños tontos*, Ana María Matute», *Quimera: Revista de Literatura*, nº 242-243, 2004, pp. 60-61.

MARTÍNEZ, Antonio, «Ana María Matute: imaginario del cuento social y conmoción de la narrativa breve de posguerra», *V Congresso nordestino de professores de Espanhol (nov. 2014). I Congresso Internacional do Ensino de Espanhol*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 282-289.

MATUTE, Ana María, *En el bosque*, Madrid, RAE, 1998.

MATUTE, Ana María, [Discurso de recepción del Premio Cervantes], Alcalá de Henares, 2010a.

<URL:
http://www.mcu.es/premiado/busquedaPremioParticularAction.do?action=busquedaInicial&cache=init&language=es&layout=premioMiguelCervantesPremios¶ms.id_tipo_premio=90> (Consultado: 22/03/17)

MATUTE, Ana María, «El rey negro y los otros», en *La puerta de la luna*, 2010b, pp. 716-719.

MATUTE, Ana María, *La puerta de la luna: cuentos completos*, Barcelona, Destino, 2010c.

MATUTE, Ana María, «Los niños buenos», en *La puerta de la luna*, 2010d, pp.132-159.

MATUTE, Ana María, «Los niños y la muerte», en *La puerta de la luna*, 2010e, pp. 749-751.

- MATUTE, Ana María, «Otra nostalgia», en *La puerta de la luna*, 2010f, pp. 690-691.
- MATUTE, Ana María, «Sobre el niño estos días», en *La puerta de la luna*, 2010g, pp. 709-710.
- MATUTE, Ana María, «Somos lo que queda de un niño», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 18, 2011, pp. 4-7.
- MATUTE, Ana María, *Los niños tontos*, ed. Dolors Madrenas, Barcelona, Destino, 2016.
- MENÉNDEZ, María del Mar, «Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute», *Compás de Letras. Monografías de Literatura Española*, nº 4, 1994, pp. 254-276.
- PÉREZ, Javier, «Primera y sucesivas memorias de Ana María Matute», *Revista Cálamo FASPE*, nº 57, 2011, p. 80.
- PIZARNIK, Alejandra, *Poesías completas*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen, 2010.
- SÁIZ, Anabel, «Ana María Matute, la mágica realidad», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, vol. nº 9, nº 84, 1996, pp. 7-16.
- SORIA OLMEDO, Andrés, «Prólogo», en Federico García Lorca, *Sólo un caballo azul y una madrugada*, ed. A. Soria Olmedo, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 7-32.
- VALLS, Fernando, «Los niños tontos de Ana María Matute, como microrrelatos», *Quimera: Revista de Literatura*, nº 222, 2002, pp. 23-26.
- VALLS, Fernando, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- VASSILEVA, Stetka, «La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de la postguerra», *Compás de Letras. Monografías de Literatura Española*, nº 4, 1994, pp. 39-56.
- VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995.
- XIAOJIE, Cai, *La infancia en la obra de Ana María Matute* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2012.

ZAPATA, Ángel, *El vacío y el centro: tres lecturas en torno al cuento breve*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2002.