



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

Infancia trágica en *Los niños tontos* y *Algunos muchachos* de Ana María Matute

Autora

Laura Sutil Ogayar

Directora

Carmen Peña Ardid

Facultad de Filosofía y Letras / Filología Hispánica  
2020

## Resumen

En este trabajo se trata la infancia trágica de los protagonistas de los cuentos de *Los niños tontos* (1956) y *Algunos muchachos* (1973) de Ana María Matute. Comienza tratando la trayectoria literaria de la autora, la Generación de los 50, el género cuentístico y una introducción a lo trágico, para poder explicar la infancia trágica matuteana. Esta la hemos analizado prestando atención a tres aspectos: la muerte, la invisibilidad de ciertos protagonistas de los cuentos, entre los que destaca el niño de «El niño que encontró un violín en el granero» y la marginación o exclusión que sufren también gran parte de los protagonistas de los cuentos que vamos a analizar. En el caso de la muerte, por las diferencias que encontramos entre *Los niños tontos* y *Algunos muchachos*, hemos dividido su análisis, ya que son cuentos de complejidad diferenciada.

**PALABRAS CLAVES:** Ana María Matute, *Los niños tontos*, *Algunos muchachos*, infancia trágica, protagonista infantil, muerte, invisibilidad, marginación.

## Abstract

This work deals with the tragic childhood of the protagonists of the tales of *Los niños tontos* (1956) and *Algunos muchachos* (1973) by Ana María Matute. It begins by treating the author's literary career, the Generation of the 50s, the short story genre and the tragic, in order to explain the tragic childhood by Matute. We have analyzed these books paying attention to three aspects: death, the invisibility of certain protagonists of the stories, like the child in «El niño que encontró un violín en el granero» and the marginalization or exclusion that they also suffer in large part of the protagonists of the stories that we are going to analyze. In the case of death, due to the differences that we find between *Los niños tontos* and *Algunos muchachos*, we have divided their analysis, since they are stories of differentiated complexity.

**KEYWORDS:** Ana María Matute, *Los niños tontos*, *Algunos muchachos*, tragic childhood, child protagonist, death, invisibility, marginalization.

## ÍNDICE

Introducción.....	1-2
1. La trayectoria literaria de Ana María Matute.....	3-9
2. El cuento en la obra de Ana María Matute.....	9-13
3. El concepto literario de lo trágico.....	13-18
4. Infancias trágicas en <i>Los niños tontos</i> y <i>Algunos muchachos</i> .....	18-41
4.1. La muerte.....	19-30
4.1.1. Del propio protagonista en <i>Los niños tontos</i> .....	19-23
4.1.2. De otros personajes en <i>Los niños tontos</i> .....	23-27
4.1.3. En <i>Algunos muchachos</i> .....	27-30
4.2. Invisibilidad del personaje.....	30-32
4.3. Casos de marginación y exclusión.....	32-35
4.4. Análisis de «Cuaderno para cuentas».....	35-41
Conclusiones.....	41-43
Bibliografía.....	44-46

## Introducción

En este trabajo, como se ha anticipado en el título, vamos a tratar sobre las diversas situaciones trágicas que sufren los niños protagonistas en los cuentos de *Los niños tontos* y *Algunos muchachos* de Ana María Matute. Este me parece un tema de estudio verdaderamente interesante porque: tratamos con un género como es el cuento que ofrece grandes posibilidades de estudio, tratamos con una escritora mujer que pese a todas las dificultades que ello conlleva consiguió formar parte de los autores denominados “canónicos” de su época, la generación de los 50 y, por último, el tema que he estudiado, la tragedia y sufrimiento de personajes que están en la niñez. Este es un tema que ha interesado mucho en el ámbito investigador y por ello nos ofrece un gran número de fuentes y de información.

Por todo lo expuesto anteriormente, tenemos un tema que se ha tratado parcial o completamente en otros trabajos de estas últimas décadas. El tema ha sido tratado, pero de una u otra obra y no de las dos de manera conjunta y comparativa. También se ha tratado el tema parcialmente en estudios desde los 90 hasta la década pasada. En el trabajo que nos ocupa vamos a reunir toda la información que he podido recopilar al respecto, junto con mis propios análisis e ideas sobre los cuentos y el tema que vamos a tratar.

Lo enfoco como una clasificación de situaciones trágicas vividas por los niños en las obras *Los niños tontos* y *Algunos muchachos*, relatando su importancia e intentándole dar un sentido a su aparición en los cuentos, pasando por la influencia que dicha situación pueda tener como la guerra y posguerra, un componente autobiográfico, etc.

Con este trabajo pretendo realizar un esbozo comparativo de las situaciones trágicas de los niños protagonistas de los cuentos de ambas obras, puesto que me parece que entre la colección de obras cuentísticas estas destacan por tener cierto parecido temático, aunque no formal y, mucho menos, por tener una cercana fecha de publicación. El tema lo he encontrado esbozado o incrustado entre otros estudios, pero no de manera principal, por lo que me ha parecido relevante tratarlo aquí.

Con este trabajo pretendo realizar un esbozo comparativo de las situaciones trágicas de los niños protagonistas de los cuentos de ambas obras, puesto que me parece que entre la colección de obras cuentísticas estas destacan por tener cierto parecido temático, aunque no formal y, mucho menos, por tener una cercana fecha de publicación. El tema lo he encontrado esbozado o incrustado entre otros estudios, pero no de manera principal, por lo que me ha parecido relevante tratarlo aquí.

De esta manera, también, nos encontramos dentro de las posibles influencias de la generación de los 50 en general y de Ana María Matute en particular. La visión de la autora de cómo algo tan importante como la infancia puede truncarse por causas externas al infante y las reacciones de los mismos en forma de cuento van a ser el objeto de estudio de este trabajo.

## La trayectoria literaria de Ana María Matute

No podemos comenzar con el análisis de nuestro tema de trabajo sin antes presentar a la autora, puesto que la vida de Ana María Matute tiene un papel fundamental en su obra literaria<sup>1</sup>. Ana María Matute nació en 1925 en Barcelona. Remontándonos a sus orígenes, de importancia para sus obras, hay que señalar que tiene familiares catalanes y castellanos. Por esta razón y a causa del trabajo de su padre, de niña vivía seis meses en Cataluña y seis meses Madrid cada año. Esto le causó un gran sentimiento de desarraigo, puesto que sentía no pertenecer a ninguno de los dos lugares. Este sentimiento influyó de tal manera en sus obras que muchos de sus protagonistas lo sufren también. Como recordaba la autora en una entrevista en 1993:

Hasta que empezó la guerra, viajábamos regularmente de Barcelona a Madrid, porque mis padres dividían su tiempo entre las dos ciudades. 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.<sup>2</sup>

Esta situación familiar le produjo un gran sentimiento de soledad pese a tener cuatro hermanos más. Este sentimiento se acentuó en un colegio religioso madrileño donde las demás niñas se burlaban de ella por su tartamudez convirtiéndose «en una niña retraída, isleña, una refugiada que buscaba asilo en el mundo literario»<sup>3</sup>. A ese mundo literario también le empujó su completa y dura educación y una relación compleja y dispar con sus padres. Especialmente tensa debió de ser la que mantuvo con su madre, una mujer dura y fría con ella que la castigaba obligándola a permanecer en un cuarto oscuro donde se despertó su necesidad de inventar historias que le ayudaran a vencer el miedo o a disminuir la soledad:

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 saltó una chispita de color azul. Me dije: soy maga. Todos los escritores son magos.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Robin René Ragan, *Ana María Matute: Fantasía y didactismo en sus cuentos infantiles y una traducción al inglés de El Aprendiz*, University of Illinois, 1993, pp. 1-3.

<sup>2</sup> Citado en Cai Xiaojie, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Universidad de Salamanca, 2012, p. 20. Originario de Marie Lise Gazarían-Gautier, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 34.

<sup>3</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, (Trabajo Fin de Grado), Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 5.

<sup>4</sup> Citado en Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, (Trabajo Fin de Grado), Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 6. Original en Juan Cruz, «Ana María Matute contra el tiempo», *El País*, 1 de agosto de 2014.

Esta niña sensible comienza su obra literaria muy joven escribiendo su primer cuento ilustrado a los cinco años. A los diez ya dirigió su propia revista infantil, llamada *Shibil*, cuyos lectores eran sus familiares.<sup>5</sup>

Es también destacable de su infancia que cuando tenía nueve años se le diagnosticó una grave enfermedad por la que la llevaron a Mansilla, un pueblo donde vivían sus abuelos. Allí vivió un tiempo rodeada de naturaleza y alejada de las grandes ciudades a las que estaba acostumbrada. La naturaleza y el bosque están reflejados en muchas de sus obras como una salvación para los infantes, porque para ella lo fue. De esta manera explicó en el discurso de su ingreso a la Real Academia Española años más tarde cómo la naturaleza y el bosque eran una liberación para los niños<sup>6</sup>.

En definitiva, como observa Rosa Roma<sup>7</sup>:

Todas las vivencias de la infancia tienen para Ana María Matute un sabor mágico. Los objetos, los animales, niebla, lluvia, cielo, esos cambios de temperatura que la empujan a la melancolía, a la soledad. [...]

Es una esponja que absorbe sensaciones, palabras, gestos: humanidad. Se alimenta en solitario, alejada y silenciosa, capta todo aquello que para los demás pasa inadvertido. También la escritora es una esponja hoy para recoger ese pasado, y hay una ansiedad en el acercamiento a la tierra, a la naturaleza, como si en su solitario vivir lejos del mundo de los adultos quisiera volver a un tiempo, a reconstruir una familia que vivía feliz.

Sus influencias literarias infantiles eran los cuentos populares y los de Andersen, narrados por sus conocidos, y, cuando aprendió a leer, por la falta de novedades en cuentos de escritores españoles de la época, pasó a leer «cuentos de autores extranjeros como Perrault, los hermanos Grimm o Lewis Carroll»<sup>8</sup>. Los cuentos de escritores españoles ya los había leído llegados a este punto. Destaca su lectura de Elena Fortún.

Muy importante es el hecho de que «nueve días antes de cumplir los once años, estalló la Guerra Civil Española»<sup>9</sup> y su mundo, como el de muchas otras personas, se desmorona. Años más tarde, cuando la crítica comienza a definir los rasgos comunes de un grupo de escritores y escritoras que comienzan a publicar su obra en los años 50, se usará la etiqueta de «Generación de los años 50 o medio siglo», cuyos escritores reciben el nombre, también, de «niños de la guerra» por haber vivido la guerra y posguerra

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>6</sup> Ana María Matute, *En el bosque: Discurso leído el día 18 de enero de 1998 en su recepción pública*, Real Academia Española, Madrid, 1998.

<sup>7</sup> Rosa Roma, *Ana María Matute*, Madrid, E.P.E.S.A, 1971, pp. 16-17.

<sup>8</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 6.

durante la infancia. A esta generación pertenecen, junto a Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Juan Marsé y poetas como Gloria Fuertes, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Ángel González, José Hierro y José Agustín Goytisolo entre otras muchas personalidades. A toda esta generación de escritores les marca en gran medida la guerra vivida en la niñez y así lo demuestran en sus obras literarias, introduciendo el tema de la infancia en la literatura española<sup>10</sup>. Refiriéndose a la importancia de los personajes infantiles en este grupo de escritores y escritoras, Ana Abadía Ramón señala:

La introducción del tema no sólo corresponde 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 usan 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 el poder, porque la literatura, en su opinión es algo más: «es, en realidad, una protesta y una gran pregunta sobre la vida».<sup>11</sup>

Estas observaciones son muy adecuadas, como veremos, para entender lo que significa en esta autora la infancia perdida o sacrificada, tanto en sentido literal, cuando los protagonistas mueren, como en un sentido simbólico, cuando la autora narra el fin de la etapa infantil en la vida de los adultos.

En 1948, Ana María Matute publica *Los Abel*, obra con la que inicia un tema recurrente en toda su obra literaria posterior: el cainismo. Este tema trata sobre una lucha entre dos hermanos, con influencia de la historia bíblica de Caín y Abel:

Animada por la idea de concursar, escribe su novela *Los Abel*, siguiendo el impulso de ese mundo partido, del odio que ha visto de cerca, de los poderosos y los humildes, lo simboliza *cainíticamente* en esta novela. Tal vez porque recuerda también a los hermanos bonitos, así llamaban en el pueblo a los dos muchachos entre los cuales todo parecía ir bien. Sin embargo, Efrén apuñaló a su hermano un día. Los hermanos bonitos habían dejado de serlo. Tal vez en este horrible suceso vio Ana María la encarnación de Caín y Abel.<sup>12</sup>

Además, con *Los Abel* recibe una mención especial y un tercer puesto en el Premio Nadal de 1948, adentrándose ya en el mundo literario de la época. Con *Las luciérnagas* queda de nuevo en un tercer puesto en los Premios Nadal de 1949. De esta obra, *Las luciérnagas*, destacan las dificultades a la hora de publicarla, debido a la censura impuesta en la época. Contra esta censura luchaban todos los autores de la época. Por esta razón hay hasta tres versiones de *Las luciérnagas*. En 1955 sale a la luz con el título *En esta*

---

<sup>10</sup> La Generación de los 50 y sus características serán comentadas en el siguiente punto del trabajo.

<sup>11</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 8.

<sup>12</sup> Rosa Roma, *Ana María Matute*, Madrid, E.P.E.S.A, 1971, p. 46.



tierra y hasta 1993, ya en democracia, no podrá aparecer la versión original y sin censurar de la novela que, además, vuelve a su título inicial.

En 1951 consigue un primer premio, dotado de «quince pesetas»<sup>13</sup>, otorgado por la Tertulia literaria del café El Turia por el cuento *No hacer nada* que incluirá más tarde en el volumen *El tiempo*. En 1952 recibe el Premio Café Gijón por *Fiesta al Noroeste*, siendo el primer galardón importante de los muchos que obtendrá a lo largo de su brillante trayectoria. Dos años más tarde, en 1954, corrige su primera novela *Pequeño teatro*, escrita once años antes, y la presenta al Premio Planeta, ganando el premio. Además de los galardones obtenidos, en estos años se traducen varias de sus obras al francés o italiano.

En 1954 nace también su hijo Juan Pablo y, con su llegada al mundo, comenzará el interés de la autora por las obras infantiles y juveniles<sup>14</sup>, aunque otros estudiosos relacionan este interés con el éxito de películas como *El Limpiabotas* o *Ladrón de bicicletas*, de 1946 y 1948, respectivamente, o las publicaciones de cuentos de otros autores de la época como Ignacio Aldecoa o Jesús Fernández.

Trabajando en su novela *Los hijos muertos* será cuando decida reeditar *Las luciérnagas* y cambiarle el nombre a *En esta tierra* debido a la censura. En 1971, Rosa Roma considera que:

Todavía no ha llegado el mejor momento de la escritora. Varios críticos coinciden en un punto: <<Ana María Matute describe un mundo, unos personajes, pasiones irreales, convencionales, más inventadas que observadas. [...]>> Precisamente todo lo contrario a lo que por aquel entonces se escribe. La realidad fotográfica, el objetivismo, esas novelas tan trabajadas algunas de ellas, tan de laboratorio, de elaborada simplicidad, pueden echar un manto, enturbiar el criterio de la novelística de Matute, que escribe con corazón y sangra ardiente, más intuitiva que cerebral.<sup>15</sup>

Continuando con estas observaciones, debemos señalar que Ana María Matute sigue una corriente estética neorrealista que le separa de otros escritores de su época, aunque esta corriente estética también la siguen otros escritores de su generación como Sánchez Ferlosio, Martín Gaité, Fernández Santos o Ignacio Aldecoa. Esta corriente se caracteriza por la gran importancia que le dan a la expresión lingüística, la metáfora y un uso especial de la subjetividad narrativa. Estas características podemos verlas en toda la obra literaria de la escritora.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 58-60.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 66.

Comienza a publicar libros de cuentos en 1956. En este año publica *Los niños tontos*, a la que seguirá *El tiempo* en 1957. De *Los niños tontos* destaca la crítica de Cela:

Ana María Matute, con la sabiduría de sus treinta años a cuestas, ha tenido el acierto -y la fortuna, que no todo es deliberado- de dejar su corazón en trenzas. Y de su actitud ha nacido el libro más importante en cualquier género que una mujer haya publicado en España desde Emilia Pardo Bazán. Y una de las más atezadoras y sintomáticas páginas de nuestra literatura. *Los niños tontos* marcará un impacto firmísimo en las letras españolas. Tiempo al tiempo.<sup>16</sup>

Este libro, que Cela ya avisa, va a ser importante en la literatura española lo definimos como:

Un libro que se compone de veinte cuentos muy breves, algunos de extensión inferior a 150 palabras, pero de profundo significado, como todo lo suyo. Cuentos sencillos, de palabra justa, idea esquematizada, bien distinto de lo que por entonces se escribe, y nos da la verdadera dimensión de Matute [...].<sup>17</sup>

En 1957 empieza a escribir cuentos para niños con *El país de la pizarra*. De entre sus obras podemos encontrar una clara diferencia entre las que son para niños y las que son sobre niños. En las destinadas a adultos, como *Los niños tontos*, encontramos obras «hilvanadas por medio del lenguaje, la forma, la temática y, sobre todo, por la figura del niño teñida, siempre, de soledad y dolor»<sup>18</sup> y en las destinadas a niños, como *El país de la pizarra*, encontramos una «infancia como fuerza transformadora de una realidad injusta y triste; (Es decir,) en los cuentos para adultos no hay transformación positiva, sino desenlace trágico, pues el niño muere»<sup>19</sup>.

En los años siguientes publica multitud de obras. En 1958 termina y publica *Los hijos muertos*, por el que recibe el Premio Miguel de Cervantes en 2010, y en la década de los 60 publicará colecciones de cuentos como *Historias de la Artámila* en 1961 o *El río* en 1963 y obras infantiles como *El saltamontes verde* o *El polizón del "Ulises"* en 1960 y 1965, respectivamente. También publicará la trilogía de *Los mercaderes* de 1959 a 1969.

*Historias de la Artámila* es la obra cuentística que, junto a *Los niños tontos* y *Algunos muchachos*, más favorablemente se ha considerada por la crítica. En 2008, en la recopilación de autores de lengua española de Domingo Ródenas<sup>20</sup>, Ana María Matute

---

<sup>16</sup> Citado en Rosa Roma, *Ana María Matute*, Madrid, E.P.E.S.A, 1971, p. 71.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>18</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 9.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>20</sup> Domingo Ródenas (coord.), *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008.

aparece dentro del canon literario de la época. Tiene su propia entrada<sup>21</sup> escrita por Alicia Redondo. En esta obra, se destaca que a la autora se le considera dentro del realismo social, presente en la generación de los 50, y la gran influencia que ejerció sobre ella la guerra civil.<sup>22</sup> En cuanto a los cuentos:

Las dos colecciones más importantes de sus cuentos para adultos son *Algunos muchachos* de 1968, e *Historias de la Artámila*, de 1961, una colección en la que están presentes los niños de su infancia y su espacio privilegiado, Artámila, transposición literaria de Mansilla de la Sierra [...] En estas narraciones, la escritora pretende contar historias hermosas, pero también que contribuyan a mejorar el mundo haciéndolo algo más justo; para esta finalidad utiliza como arma fundamental la emoción. Matute pretende, también, conmover a sus lectores, y con ello remover su corazón para hacerlo más solidario con los que nada tienen, que ella, en cambio, ha convertido en los protagonistas de sus obras. Una intención ética que preside todas sus obras.<sup>23</sup>

En *Mujeres y Narrativa: otra historia de la literatura* Alicia Redondo Goicoechea<sup>24</sup> indica que hay críticos que no optaban por añadirla al canon literario por no adecuarse a los movimientos que seguían los escritores en los cincuenta y los sesenta:

Su escritura, tan personal, es uno de los motivos para que algunos críticos la hayan marginado en sus estudios, al no saber situar su obra y a ella misma dentro de las corrientes y grupos de su época, ya que no pertenecía a ninguno de ellos. No era social cuando “debería haberlo sido” ni renovadora en la década adecuada. Esta originalidad, de la que la propia autora se hace eco, le supuso no pocas incomprendiones que nacían, en gran parte, de la dificultad para aceptar esa diferencia, eso que hoy es moneda común cuando hablamos de literatura de mujeres. Aunque esta diferencia no estribaba sólo en que no escribía como un hombre, sino en que tampoco escribía como una mujer de su época. Sus obras no se limitan a temas familiares y a reducidos murmullos, sino que son de altos vuelos y aportan una visión global y trágica de la vida humana, envuelta en saberes de gran escritora que es capaz de reunir lo histórico y lo poético en una misma novela.

Se le ha achacado exceso de imaginación, de lirismo, de autobiografía y de barroquismo lingüístico en una época en la que la originalidad creativa era más bien escasa. Hoy, que se escribe con más libertad, estas críticas han perdido la fuerza que tenían [...]<sup>25</sup>

En la década de los 70 comenzará su “silencio literario” por cuestiones personales como su divorcio o la lucha por la custodia de su hijo. Sin embargo, en 1971 aparecen dos obras escritas por dos estudiosas que tratan sobre Ana María Matute. Estas son las obras de Janet Díaz<sup>26</sup> y Rosa Roma<sup>27</sup>, ambas de 1971. Estas obras son todavía de gran uso y su estudio me ha parecido muy relevante al tratar la obra literaria de la autora junto a su trayectoria vital.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 461-467.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 461-464.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 465.

<sup>24</sup> Alicia Redondo Goicoechea, *Mujeres y Narrativa: Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>26</sup> Janet W. Díaz, *Ana María Matute*, Nueva York, Twayne Publishers, 1971.

<sup>27</sup> Rosa Roma, *Ana María Matute*, Madrid, E.P.E.S.A, 1971.

No será hasta la década de los 90 cuando rompa el silencio y publique grandes obras como *Olvidado rey Gudú* en 1996 con el Premio Ojo Crítico Especial, *El verdadero final de la Bella durmiente* en 1995 con el Premio Ciudad de Barcelona de literatura en lengua castellana o la obra infantil *La oveja negra* en 1994. En estas obras todavía siguen siendo de gran importancia tanto el protagonista infantil, como el sentimiento trágico que trataremos en *Los niños tontos* y *Algunos muchachos*. Estos temas son recurrentes en toda su obra, pese a que las circunstancias históricas y personales cambien.

Tras su entrada a la Real Academia Española en 1998, en 2000, recopilará todas sus obras infantiles en *Todos mis cuentos* y en 2010 con el nombre de *La puerta de la luna: Cuentos completos*<sup>28</sup> recopilará gran parte de sus cuentos con destinatario adulto. Este mismo año recibe el Premio Miguel de Cervantes por su trayectoria literaria. Cuatro años más tarde, en 2014, fallece, dejando una estela literaria que se vislumbra todavía.

## 2

### El cuento en la obra de Ana María Matute

El cuento era considerado un género “menor” hasta la llegada de autores como Emilia Pardo Bazán o Clarín, por lo que en el siglo XIX ya empieza a adquirir prestigio literario que no hizo sino incrementarse en el siglo XX, especialmente con las aportaciones de los escritores hispanoamericanos como Quiroga, Borges, Carpentier o Cortázar. Durante toda su vida y trayectoria literaria, Ana María Matute, fue una fiel defensora del cuento, identificándolo con la herencia «de la tradición oral y de la fantasía»<sup>29</sup>, siendo un cuento ilustrado la primera obra que escribe con solo cinco años.

La escritora catalana dejará patente en él (cuento) 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.<sup>30</sup>

El cuento muy importante en su obra literaria, puesto que para ella es el género en prosa más cercano a la poesía:

---

<sup>28</sup> Ana María Matute, *La puerta de la luna: cuentos completos*, Barcelona, Destino, 2010. A partir de ahora citaremos por esta edición.

<sup>29</sup> Raquel Gutiérrez Sebastián, «Tras las huellas de una poética del cuento de Ana María Matute» en *Anales de Literatura Española*, Núm. 31, 2019, p. 217.

<sup>30</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 8.

Estas cualidades aquí citadas se encuentran también entre sus compañeros de la Generación de los 50.

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 un poema. En prosa lo que más se aproxima a la poesía es el cuento»<sup>31</sup>

Como ya hemos apuntado antes, imaginar breves historias fue una herramienta en su infancia para huir del miedo y la soledad:

Mi vocación literaria nació durante los castigos en el cuarto oscuro de mi casa. A solas, y en total oscuridad, me inventaba cuentos y cuentos que me liberaban del miedo. Aprendí a valorar la luz de la oscuridad y a recordar una y otra vez, recomponiéndolos, los cuentos de mi admirado Andersen.<sup>32</sup>

Es en el Discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1998 cuando da un alegato a favor del cuento como género de prestigio:

Todo esto, llamado despectivamente por algunos, por demasiados; «cuentos de viejas, cuentos para niños»- como si los viejos y los niños fueran una tribu desdeñable y escasamente «humana»- no fueron transmitidos de padres a hijos, generación tras generación, para entretenimiento frívolo y banal. Lo que ellos nos cuentan, nos recuerdan y advierten, se repite siglo tras siglo, año tras año, hora tras hora (...) Los sentimientos, por ahora, se mantienen exactamente iguales a los de los «cuentos de hadas».<sup>33</sup>

Teniendo en cuenta observaciones teórico-técnicas sobre el género cuentístico, en *Teoría y técnica del cuento*, Enrique Anderson Imbert indica el significado etimológico de la palabra cuento:

Etimológicamente cuento deriva de contar, forma ésta de computare (contar en sentido numérico; calcular). La palabra «contar» en la acepción de calcular no parece ser más vieja que la de contar en la acepción de narrar. Es posible que del enumerar objetos se pasara al relato de sucesos reales o fingidos [...]. Algunos términos o han desaparecido de la lengua (fablilla, hazañas) o han adquirido otro contenido específico (apólogo, fábula, proverbios). La palabra «cuento» empieza a ganar aceptación durante el Renacimiento, sólo que se da junto con «novela» y otros términos.<sup>34</sup>

Precisamente este vínculo del cuento con la acción de “contar”, en el sentido de “computar/hacer cuentas” lo tiene muy presente Ana María Matute en «Cuaderno para cuentas», incluido en la obra *Algunos muchachos* (pp. 593- 609), en el que la protagonista escribe este cuento como narradora de su historia en un cuaderno para cuentas, haciendo alusión a la etimología de la palabra cuento, y comienza así:

*Página uno*

Este cuaderno es para las cuentas, porque no tiene rayas, que tiene cuadritos, pero no voy a hacer cuentas, va a ser para apuntar la vida, contar por qué he venido aquí, con mi madre. (p. 593)

---

<sup>31</sup> Citado en *Ibidem*, p. 8.

<sup>32</sup> Citado en Raquel Gutiérrez Sebastián, «Tras las huellas de una poética del cuento de Ana María Matute» en *Anales de Literatura Española*, Núm. 31, 2019, p. 216.

<sup>33</sup> Citado en *Ibidem*, p. 217.

<sup>34</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, 1979, p. 13.

También señala Anderson Imbert que las palabras cuento y novela, en su origen, tenían usos diferentes a los actuales, e, incluso, llegaba a confundirse cuento con novela corta. Esto ocurrió, por ejemplo, entre los siglos XVI y XVII con novelas como las de María de Zayas o las novelas ejemplares de Cervantes, que hoy en día son consideradas formas cercanas a la novela:

La diferencia entre novela y cuento no es para él (Cervantes) cosa de dimensiones en el espacio sino de actitud: espontánea en el cuento, empinada en la novela. Novelar es inventar; contar es transmitir una materia narrativa común: «los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos», observa en «El coloquio de los perros». Las Novelas ejemplares (1613) de Cervantes son más extensas que los cuentos pero breves en comparación con otras narraciones —él calificó Don Quijote de «historia fingida»— también llamadas «novelas» durante el Renacimiento. Hoy las llamaríamos «novelas cortas» pero para un español de esos tiempos hubiera sido superfluo un adjetivo que disminuyera lo que era ya un diminutivo: «novella». La palabra «novela» acabará por designar la narración larga por oposición a la corta pero durante siglos hubo indecisiones.<sup>35</sup>

Conforme ha ido pasando el tiempo, se han empleado diferentes denominaciones para nombrar esas piezas narrativas breves, llegando a lo que en el siglo XIX empieza a conocerse como cuento<sup>36</sup>:

El término «cuento» era empleado por los renacentistas para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes explicados; casos curiosos. [...] Los románticos echaron una mirada nostálgica a la Edad Media y exhumaron viejas palabras, como «consejas». Empleaban el término «cuento» para narraciones, en prosa o en verso, de carácter fantástico —a la manera de Hoffmann— aun cuando en tal caso preferían «leyenda», «balada». [...] Según avanza el siglo XIX el término «cuento» va triunfando, empleándose para narraciones de todo tipo, si bien la imprecisión no desaparece nunca. La variedad terminológica que a finales de siglo se observa debe atribuirse más al ingenio personal que a una inocente confusión. A partir de la generación de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas la voz «cuento» es aceptada para designar un género de reconocido prestigio literario (Apostillas).<sup>37</sup>

Enrique Anderson Imbert señala multitud de definiciones de cuento por diferentes autores, pero para él:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción —cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas— consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio.<sup>38</sup>

Con anterioridad hemos señalado que, para Matute, el cuento es su forma de llegar a la poesía en prosa. No obstante, como señala Ana Abadía Ramón, en el relato breve ofrece

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>36</sup> Hoy en día las definiciones de cuento están muy condicionadas por las reflexiones de Edgar Allan Poe, figura fundamental en la conformación del cuento moderno.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 35.

«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»<sup>39</sup>. Otra estudiosa que analiza la importancia del tema en la obra de la escritora catalana, María Luisa Pérez Bernardo, considera que:

El tema de la infancia y la adolescencia reaparece constantemente en las novelas de posguerra, y llegará a convertirse en algunos casos en rasgo distintivo de uno o de varios autores de esta generación: Juan Goytisolo, Miguel Delibes y Rafael Sánchez Ferlosio entre otros. En estas obras se describe el drama de los niños a quienes la guerra despojó de su candor y su inocencia llevándoles a imitar los juegos de los mayores.<sup>40</sup>

Para Ana María Matute, a juicio de Raquel Gutiérrez Sebastián, la guerra y posguerra, como es natural, afectaron mucho a su vida y, por lo tanto, a su obra literaria:

La posguerra supuso el encuentro directo con la cerrazón y el desierto cultural, la imposibilidad de ir a la universidad y la profundización en un autodidactismo que no ha dejado de cultivar hasta su muerte. Fueron años muy difíciles porque coinciden las dificultades materiales y culturales de la contienda y la posguerra con la desolación existencial que le supone a la escritora el tránsito de la infancia a la adolescencia. En los recuerdos que de aquellos momentos tiene Ana María Matute se mezclan el horror y una cierta fascinación, la de una observadora de un hecho extraordinario.<sup>41</sup>

Estas actitudes también las encontramos en otras obras de autores coetáneos de Ana María Matute, es decir, la Generación de los 50 o los llamados «niños de la guerra».

Esta generación de escritores que vivió la guerra y posguerra en su infancia o adolescencia o juventud, respectivamente, y utiliza los temas que hemos estado nombrando con anterioridad creando un movimiento estético llamado realismo social, mediante el que realizan con sus obras una denuncia social, pese a la censura que sufrían. Ana María Matute, en cambio, no utiliza un tono de denuncia, sino, más bien, como un testimonio de la realidad sin comprometerse políticamente<sup>42</sup>, asunto que no implica una falta de denuncias sobre injusticias sociales en su obra.

Como característica concreta de esta generación, pero en particular de Ignacio Aldecoa, encontramos, según Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir*<sup>43</sup>, narraciones autobiográficas que muestran niños y jóvenes que se replantean y no aceptan

---

<sup>39</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 8.

<sup>40</sup> María Luisa Pérez Bernardo, «Infancias desgraciadas en Primera memoria de Ana María Matute» en *Verba Hispanica*, vol. 18, 2010, p. 48.

<sup>41</sup> Raquel Gutiérrez Sebastián, «Tras las huellas de una poética del cuento de Ana María Matute» en *Anales de Literatura Española*, Núm. 31, 2019, p. 224.

<sup>42</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 7-9.

<sup>43</sup> Carmen Martín Gaité, *Esperando el porvenir*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

las normas impuestas por el régimen franquista<sup>44</sup>. Otro tema significativo es el mar<sup>45</sup> «como sinónimo de libertad y de aventura»<sup>46</sup> aunque también de la dura vida de los pescadores como en *Gran sol*. Destacan también temas como el porvenir relacionado con una mirada a un futuro que no llega<sup>47</sup>, la guerra, temas existencialistas como la soledad, el amor, la resignación, el desvalimiento del hombre, la espera, la muerte o el absurdo y temas sociales como los bajos fondos de la sociedad, el mundo del trabajo, la solidaridad humana, temas contra la burguesía o testimonios de lo ocurrido en la sociedad<sup>48</sup>.

Según considera José Luis Martín Nogales, la denuncia de la injusticia es un tema muy importante en el realismo social, corriente de esta generación:

La intencionalidad social de los relatos culmina en la denuncia de las condiciones desiguales en que viven los miembros que forman la sociedad. Desvelar las situaciones injustas se convierte entonces en el objetivo prioritario del escritor [...]<sup>49</sup>

Hay que tener en cuenta que muchos escritores de esta generación utilizaban esa denuncia como una forma de posicionarse en una ideología política determinada. Este no es el caso de escritores como Ignacio Aldecoa, Ferlosio, Marsé, Fernández Santos o Ana María Matute.<sup>50</sup> Sin embargo, todos los escritores de la Generación de los 50 tuvieron que hacer frente a la censura para publicar sus obras y esquivarla de una manera u otra. Esta censura podía ser tanto política como religiosa.<sup>51</sup>

### 3

#### El concepto literario de lo trágico

Para iniciar nuestra incursión a lo trágico, hay que ir al propio significado de la palabra tragedia y trágico. El primer autor que al que tenemos que nombrar es Aristóteles. En la *Poética* define la tragedia como:

Imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante temor y compasión lleva a cabo la purgación de tales afecciones<sup>52</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 16-18.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 21-25.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 1994, p. 25.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>48</sup> Todos estos temas aparecen en: Jose Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 69-132.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 129-130.

<sup>52</sup> Aristóteles, *Poética*, Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (trad.), Madrid, Gredos, 2011, pp. 38-39, en



La tragedia para Aristóteles es, entonces, la imitación de los sucesos de un héroe trágico cuyos actos terminan en sufrimiento de diversa clase y esto provoca una catarsis en el espectador. La catarsis es un efecto de purificación o purga al contemplar el horror en el destino de los personajes. Según Aristóteles el héroe trágico tiene que ser bueno, consecuente, semejante al personaje histórico que encarna y que sea apropiado a sus características. Con el paso del tiempo la tragedia irá evolucionando. De esta evolución nos interesa la tragedia en el romanticismo, como veremos más adelante.

Trágico es una palabra derivada de tragedia que viene del griego τραγικός cuya argumentación histórica según Miguel Ángel Garrido Gallardo es la siguiente:

En Grecia, el comos o coral dionisiaco era habitualmente festivo y alegre, pero también podía ser en torno a un sacrificio expiatorio [...]. Así, en principio, el comos tiene un sentido amplio, incluye también el comos trágico, el del sacrificio expiatorio, así el del macho cabrío, que incluía un coro de tema doloroso y aún de muerte. Pero con el tiempo el κῶμος a secas y su adjetivo κωμικός tendieron a limitar su sentido a lo cómico mientras que lo trágico se marcaba habitualmente como comos τραγικός, esto es, trágico, o, simplemente, con el sustantivo.<sup>53</sup>

Encontramos esta definición de tragedia según Miguel Ángel Garrido Gallardo:

Tragedia. Del griego τραγῳδία, «canto del macho cabrío o trágico», en el sentido de «doliente», que es lo que ha dejado su impronta en la tragedia y sus coros. (ingl. tragedy, fr. tragédie, it. tragedia, al. Tragödie, port. tragédia).

Género dramático mayor, con planteamiento, nudo y desenlace, que se extienden en diversas escenas a lo largo de tres o cinco actos. Imita el desarrollo de un conflicto grave, conflicto trágico, en el que un protagonista, que encarna una determinada visión del mundo, vive un heroísmo vinculado a valores trascendentes de índole implícita o explícitamente ética o religiosa.<sup>54</sup>

Como vemos en estas aclaraciones, trágico era una clase de teatro ritual con final desdichado. Este teatro era protagonizado por un héroe trágico que tras unos conflictos sufría un desenlace trágico, mediante el que, generalmente, acababa muriendo. En la tragedia griega también son relevantes los papeles de los dioses y el destino. Los dioses ponen a prueba a ese héroe trágico y conocen su destino, que es imposible de cambiar ya sea malo o bueno. Encontramos obras trágicas como la de Edipo, en la que el héroe trágico no muere, mata a su padre por error, por desconocimiento se casa con su madre y al final se queda ciego al arrancarse los ojos. Con este ejemplo vemos como no todo lo trágico es

---

[https://preceptivaypoesiaaurea.files.wordpress.com/2017/08/aristc3b3teles\\_poc3a9tica\\_para\\_preceptiva.pdf](https://preceptivaypoesiaaurea.files.wordpress.com/2017/08/aristc3b3teles_poc3a9tica_para_preceptiva.pdf) (27/08/2020)

<sup>53</sup>Francisco Rodríguez Adrados, *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), Unión académica internacional, Madrid, 2015, p. 6, en <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Tragedia.pdf> (26/08/2020).

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 2, en <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Tragedia.pdf> (26/08/2020).

la muerte. Lo trágico, entonces, tiene una gran influencia del teatro griego, puesto que es su punto de partida.

La tragedia, prácticamente desde su origen se relaciona con los términos de fatalidad y destino. El destino es un «encadenamiento de sucesos considerado como necesario y fatal» según la Real Academia Española, es decir, son sucesos que ocurren por un fin mayor al del propio personaje y que este no puede cambiar. La fatalidad está relacionada con el hado o el destino, pero siempre con hechos que provocan desgracia e infelicidad, mientras que el destino, en sí, no tiene por qué tener estas cualidades. El héroe trágico conoce su destino y/o lucha contra él, sin posibilidades de vencerle. El destino es una losa que cae sobre el personaje, quiera este o no, desde el punto de vista trágico de una sociedad donde los dioses rigen el destino de los seres humanos, pero no desde el punto de vista cristiano donde el ser humano puede redimirse y cambiar su destino.

La tragedia en el romanticismo cambia de manera significativa. Esta nueva concepción de la tragedia estará presente en los cuentos de Ana María Matute. El romanticismo crea una contradicción entre lo trágico y la imagen de los dioses, es decir, entre lo simbólico y los mitos. Da una nueva importancia a lo simbólico de la tragedia, sin dejar de lado lo mítico:

La teoría romántica de la tragedia muestra ese híbrido de elementos entre simbolismo participativo y polaridad mítica, antes que una superposición entre ambas dimensiones que se supriman una a la otra. La tragedia deja ver así su parte oculta y sagrada donde la presencia de Dioniso aparece ligada a los elementos cúltricos y simbólicos. La incorporación del mito dionisiaco en la tragedia a manos del romanticismo expone la preocupación humana del desgarramiento individual y la comunidad integral de un mundo moderno que comienza a perder su legitimidad como totalidad de sentido. Los románticos intentan señalar de qué modo la tragedia no es más que la combinación entre estructuras de participación ritual y distanciamiento mítico los cuales se complementan.<sup>55</sup>

Northrop Frye asemeja en *Anatomía de la crítica* los géneros a las estaciones del año. A la tragedia le da el valor del otoño. Caracteriza la tragedia de esta manera:

En la tragedia cabal los personajes principales se han emancipado del sueño, emancipación que es a la vez una limitación, ya que sigue estando presente el orden de la naturaleza. Por más tupidamente salpicada esté la tragedia de fantasmas, prodigios, brujos u oráculos, sabemos que el héroe trágico no puede simplemente frotar una lámpara y evocar un genio para que le saque de apuros.<sup>56</sup>

Además, Northrop Frye aclara:

Existen dos fórmulas reductoras que a menudo se han usado para explicar la tragedia. [...] Una de ellas es la teoría de que toda tragedia pone de manifiesto la omnipotencia de un destino externo. Y, desde luego, la abrumadora mayoría de tragedias no deja con la impresión de la supremacía de un poder impersonal y de la limitación del esfuerzo

---

<sup>55</sup> Naím Garnica, «Tragedia, romanticismo y modernidad. Dioniso entre mito y religión». *Franciscanum* 166, Vol. LVIII, 2016, p. 91.

<sup>56</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Edison Simons (trad.), Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 272.

humano. Pero la reducción fatalista de la tragedia confunde la condición trágica con el proceso trágico: el destino, en la tragedia, normalmente llega a ser externo al héroe sólo después de que se ha puesto en marcha el proceso trágico. [...]

La otra teoría reductora de la tragedia consiste en que el acto que desencadena el proceso trágico ha de ser primordialmente una violación de la ley moral humana o divina; en resumidas cuentas, que la *hamartia* o “falla” de Aristóteles ha de tener una conexión esencial con el pecado o la fechoría.<sup>57</sup>

Todas estas ideas clave sobre lo trágico las encontraremos en los cuentos de Ana María Matute que vamos a estudiar, por ejemplo, en «Cuaderno para cuentas», como veremos en su posterior análisis. En este mismo cuento encontramos una característica de la tragedia que es de gran importancia: Según Northrop Frye, la tragedia implica la caída de un jefe o persona con alto rango:

La tragedia en el sentido esencial o mimético elevado, la ficción de la caída de un jefe (ha de caer porque es éste el único modo en que un jefe puede quedar aislado de su sociedad), mezcla lo heroico con lo irónico. [...] La posición central de la tragedia del mimético elevado dentro de los cinco modos trágicos, equilibrada a medio camino entre el heroísmo divino y la ironía demasiado humana, se expresa con la concepción tradicional de la catarsis. Las palabras piedad y temor pueden tomarse como referencia de las dos direcciones generales en que se mueve la emoción, bien sea hacía un objeto o alejándose de él. El romance ingenuo, por estar más cerca del sueño que cumple los deseos, tiende a absorber la emoción y a comunicarla internamente al lector. El romance, por lo tanto, se caracteriza por la aceptación de la piedad y el temor, que en la vida ordinariamente se relacionan con el dolor, como formas de placer.<sup>58</sup>

Este sentido de tragedia relacionada con el dolor, pero vista desde el placer, lo encontraremos en multitud de los cuentos que estudiamos en este trabajo, al igual que la ironía trágica. El dolor es expresado muchas veces a través de sensaciones, puesto que la tragedia, ante todo, prima por los sentimientos y las sensaciones.

Un personaje aislado y en una posición arriesgada es lo que considera Northrop Frye como prototípico en la tragedia, es decir, un héroe trágico, por «esa curiosa mezcla de lo inevitable y lo incongruente»<sup>59</sup>

Los cuentos que vamos a tratar en las siguientes páginas además se relacionan con el *pathos* que describe Northrop Frye:

La idea raíz del *pathos* es la exclusión de un individuo, que se encuentra en nuestro propio nivel, del grupo social al que trata de integrarse. De ahí que la tradición principal del *pathos* culto sea el estudio de la mente aislada, la historia de cómo alguien, que puede reconocerse como uno de nosotros, se deshace por un conflicto entre la realidad imaginativa y la especie de realidad que establece el consenso social. Esta clase de tragedia puede tratar, como a menudo en Balzac, de una manía u obsesión por el hecho de medrar en el mundo [...]. O bien puede tratar del conflicto entre la vida interior y la exterior, como en *Madame Bovary*.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 275-276.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 61.

Muchos autores han tratado con esta esencia trágica en sus obras. Uno de estos autores que además pertenece a la Generación de los 50 junto a Ana María Matute es Ignacio Aldecoa. En un estudio sobre su obra encontramos una importante descripción de la relación entre lo trágico y el cuento:

Puede relacionarse entonces a los cuentos de Aldecoa la conclusión de Erna Brandenberger, quien afirma lo dramático como el <<elemento más importante del cuento literario, hasta el punto de que determina la armazón estructural de una gran mayoría de cuentos>>. <sup>61</sup>

La esencia trágica que trataremos en Ana María Matute tiene influencias existencialistas. El existencialismo es una corriente de pensamiento que se remonta a Kierkegaard. Como indica Jose Ferrater Mora, la característica principal de los seguidores de la corriente existencialista es:

Negarse a reducir su ser humano, su personalidad, a una entidad cualquiera. El hombre no puede reducirse a ser un animal racional, pero tampoco a ser un animal sociable, o un ente psíquico, o biológico. En rigor, el hombre no es ningún "ente", porque es más bien un "existente" [...]. El hombre no es, pues, ninguna substancia, susceptible de ser determinada objetivamente. Su ser es un constituirse a sí mismo. En el proceso de esta su autoconstitución existencial, el hombre puede engendrar el ámbito de inteligibilidad que le permitirá comprenderse a sí mismo, y a su situación con los demás y en el mundo. Para el pensar existencial, el hombre no es "conciencia" y menos aún "conciencia de la realidad": es "la realidad misma". El existencialismo es, así, primariamente, un modo de entender la existencia en cuanto existencia humana. <sup>62</sup>

Esto se relaciona con el sentido trágico de Matute, en darle un valor nuevo a la vida de sus protagonistas, en darle un valor nuevo a lo trágico, como una denuncia. Los niños protagonistas de *Los niños tontos* y *Algunos muchachos* son personajes existencialistas en este sentido. Además se relacionan también con el contexto histórico en el que Matute sitúa la historia narrada en sus obras: La Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, con su correspondiente y horrorosa presencia de millones de muertos. Sin olvidarnos de los heridos, el miedo, el hambre, la separación de seres queridos,, enfrentamientos en las familias, etc.

También encontramos influencias en la estética neorrealista. Esta estética se originó en Italia tras las consecuencias de la Segunda Guerra mundial y está relacionada con el cine. Esta estética, desde el punto de vista narrativo, destaca por la introducción de finales infelices, no hay finales felices en estas historias. La estética neorrealista se da por la corriente llamada Neorrealismo de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta

---

<sup>61</sup> Jose Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 210.

<sup>62</sup> Jose Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Montecasino, 1964, vol. I, pp. 600-601, en <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-i.pdf> (08/09/2020).

corriente surge como una corriente que sigue los preceptos del Realismo. La corriente filosófica Neorrealista se basa en «una actitud gnoseológica que tiene o no, según los casos, implicaciones metafísicas»<sup>63</sup>. Esta actitud gnoseológica es el principio fundamental, y con la división de sus integrantes la única que se mantiene, del neorrealismo según Jose Ferrater Mora<sup>64</sup>.

Todas estas ideas nos conducen a la conclusión evidente de que lo trágico se encuentra dentro de la existencia del propio ser humano. El fracasar o hundirse es tremendamente trascendente para el ser humano. Para darse eso que llamamos lo trágico, para Karl Jaspers, es necesario que el ser humano actúe o realice una acción que desencadene la tragedia. En las obras que nos ocupan, *Los niños tontos* y *Algunos muchachos*, la mayoría de los niños y niñas sufren a causa de un poder superior a ellos, el de los adultos y sus acciones y el de una sociedad muy desigual e injusta. En «Cuaderno para cuentas», por ejemplo, la tragedia final, el verse separada de su madre y el entorno que comenzaba a conocer se da por asesinar inocentemente a su padre. Este acto a su vez lo incita la niña que mata a su gato de la misma manera por envidia o los adultos de su entorno al esconderle información. Es un final marcado por el destino, puesto que ya se lo había anunciado su madre, y tremendamente marcado por la fatalidad y la ironía trágica propia del desenlace de personajes humildes.

#### 4

### **Infancias trágicas en *Los niños tontos* y *Algunos muchachos***

En todos los cuentos que encontramos en *Los niños tontos* y *Algunos muchachos* tenemos situaciones trágicas como, por ejemplo, el acoso que recibe la niña a la que llaman fea en «La niña fea» (p.25), el suicidio de una niña que trabaja en una carbonería en «Polvo de carbón» (p.27), la marginación y posterior muerte en completa soledad del niño de «El negrito de los ojos azules»(pp.28-29), la completa soledad que sufre el niño de «El niño que encontró un violín en el granero» (pp.35-37), el sufrimiento causado por la muerte de su único amigo, un corderito, al que su familia mata para comérselo en «El corderito pascual» (pp.43-44), el desenlace y la ironía trágica de «Cuaderno para cuentas»

---

<sup>63</sup> Jose Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Montecasino, 1964, vol. II, p. 269, en <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-ii.pdf> (09/09/2020).

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 269-270, en <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-ii.pdf> (09/09/2020).

(pp. 592-609) por las que Celestina mata a su padre para ayudar a su madre a la que consigue querer para que, por esa misma razón, la terminen separando de ella o el destino trágico compartido que cree sufrir la niña en «Una estrella en la piel» por compartir con un caballo la misma marca en la piel y, al final, el mismo destino.

Los pilares fundamentales de la obra de Ana María Matute son «la infancia arrebatada, la soledad de los personajes, la tristeza, el escapismo al mundo de la imaginación, la muerte...»<sup>65</sup>

## 4.1. La muerte

El hecho trágico de más relevancia al que se enfrentan los protagonistas de estas obras es la muerte. Esta aparece en casi todos los cuentos de una manera u otra<sup>66</sup>. Supone para los personajes el fin de una etapa, de la soledad o de los inconvenientes que sufrían. Ejemplo de estos aspectos son los cuentos «La niña fea» (p.25) o «Cuaderno para cuentas» (pp. 592-609):

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.<sup>67</sup>

Encontramos tres clases fundamentales de muertes: la del propio protagonista, la muerte de otro personaje del cuento que no es el protagonista o la muerte simbólica que significa un cambio de etapa vital para el personaje, en nuestro caso un cambio de la infancia a la juventud.<sup>68</sup>

### 4.1.1. La muerte del protagonista en *Los niños tontos*

---

<sup>65</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 11.

<sup>66</sup> Los cuentos de *Los niños tontos* sin muerte son «El niño que era amigo del demonio» (p.26), «El escaparate de la pastelería» (p.38), «El otro niño»(p.39), «El jorobado»(p.49) y «El niño que encontró un violín en el granero» (pp. 35-37). Los cuentos sin muertes de *Algunos muchachos* son «Muy contento»(pp. 585-591) y «No tocar»(pp. 601- 619).

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>68</sup> Vamos a pasar a analizar a continuación varios cuentos que son un claro ejemplo de lo que estamos hablando. Los cuentos de *Algunos muchachos* los vamos a comentar aparte, porque son más complejos que los cuentos de *Los niños tontos*.

Como ejemplo de muerte del protagonista vamos a analizar «La niña fea» (p.25), aunque también podemos encontrar esta clase de muerte en otros cuentos de *Los niños tontos* como en «Polvo de carbón» (p.27), «El negrito de los ojos azules» (pp. 28-29), «El hijo de la lavandera» (p. 32) y «El árbol» (pp. 33-34). En estos cuentos, como veremos a continuación, los niños protagonistas sufren una muerte espantosa. Cada muerte va a ser diferente, pero tienen en común la exclusión que sienten los niños del entorno que les rodea.

«La niña fea» (p.25) es un cuento muy breve, de 18 líneas que está narrado en tercera persona por un narrador omnisciente. La protagonista es una niña, de la que desconocemos el nombre, la edad, etc. Solo se describe su aspecto: «La niña tenía la cara oscura y los ojos como endrinas» (p.25). La razón por la que únicamente se describe a la niña con estas cualidades es porque sufre, lo que hoy se llama, acoso escolar por estas mismas cualidades. La niña terminará muriendo trágicamente en el bosque.

Como si se tratase de un poema, el cuento comienza con una introducción que ocupa las cinco primeras líneas en la que se describe a una niña negra, que lleva el pelo trenzado y asiste a clase con todas las demás niñas blancas:

La niña tenía la cara oscura y los ojos como endrinas. La niña llevaba el cabello partido en dos mechones, trenzados a cada lado de la cara. Todos los días iba a la escuela, con su cuaderno lleno de letras y la manzana brillante de la merienda. (p. 25)

Es una descripción característica de los cuentos puesto que aporta muy pocos detalles. Los conflictos comienzan a aparecer de la línea 5 a la 11, en las que se narra cómo sus compañeras de escuela le marginan en el patio porque la consideran fea. Esto es un acto racista que, en los años en los que se publica la obra y anteriores, estaba terriblemente consolidado al igual que el acoso escolar:

Pero las niñas de la escuela le decían: «Niña fea»; y no le daban la mano, ni se querían poner a su lado, ni en la rueda ni en la comba: «Tú vete, niña fea». La niña fea se comía su manzana, mirándolas desde lejos, desde las acacias, junto a los rosales silvestres, las abejas de oro, las hormigas malignas y la tierra caliente del sol. Allí nadie le decía: «Vete». (p.25)

Para escapar de ese acoso racista de sus compañeras se refugia durante los recreos en el bosque. El bosque tiene un sentido simbólico de lugar de acogida, de escape y protección es una característica de la obra de Ana María Matute, inspirada en su propia vida. De pequeña ella utilizaba el bosque cercano al lugar donde veraneaba como un lugar de liberación y protección. En el cuento ocurre de la misma forma, de manera que la niña encuentra en el bosque un ser con el que asemejarse: «Un día, la tierra le dijo: “Tú tienes mi color”» (p.25).

El bosque será el lugar donde acabe muerta, como se narra en el desenlace que ocupa de la línea 11 a la 18 y última. Hay una doble interpretación en las palabras que siguen: se puede interpretar que la niña ha sido asesinada en el bosque o que la niña está siendo enterrada en el bosque: «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.25)

La ironía trágica hace aparición en estas líneas, puesto que la niña tiene que morir para que, al fin, la consideren como bonita. La belleza es una característica sujeta a unos cánones que son subjetivos. Por esta subjetividad es tremendamente trágica la muerte de una niña acosada y marginada.

En las últimas cuatro líneas del cuento, la narradora de la historia, crea un ambiente cálido y acogedor, por el que el final trágico del cuento parece dulcificarse: «Pero ella se fue a su color caliente, el aroma escondido, el dulce escondite donde se juega con las sombras alargadas de los árboles, flores no nacidas y semillas de girasol.» (p.25)

Hemos indicado antes que encontramos en *Los niños tontos* otros cuentos con muertes que se asemejan a la que acabamos de ver en «La niña fea» (p.25).

En «Polvo de carbón» (p.27) tenemos a una niña que trabaja en una carbonería y vive en ella, por lo que no consigue quitarse la suciedad por más que se limpie y además porque no dispone de suministro de agua diario. La niña se siente atraída por el reflejo de la luna en el agua y como método para escapar de su vida, se suicida por la noche en la tina de agua. A la mañana siguiente se la encuentran en la tina de agua.

En este cuento tenemos a una niña que necesita escapar de su vida, puesto que no tiene nada más que una pequeña habitación compartida con los demás carboneros con una cama y una pila de agua con un pequeño trozo de espejo en el que ve su suciedad. Destaca en este cuento la metáfora que utiliza la autora como narradora en tercera persona del paladar negro de la niña por el carbón como una «capillita ahumada». Esta metáfora puede hacer referencia a una denuncia a la iglesia, que acepta el padecimiento de los humildes sin contemplaciones. La ironía trágica en este cuento está en que la niña, creyendo que tiene una capilla por paladar, muere suicidándose, por lo que no celebrarán su entierro por la Iglesia. Encontramos como semejanza principal entre este cuento y «La niña fea» (p.25) que ambas protagonistas encuentran un lugar liberador y protector que les atrae a la hora de escapar de unas vidas de marginación y miseria.

En «El negrito de los ojos azules» (pp. 28-29) tenemos muchas semejanzas con el cuento «La niña fea» (p.25). Ambos niños destacan en su descripción por tener la piel



negra y por ser marginados por sus características físicas. En «El negrito de los ojos azules» (pp. 28-29), el niño es ciego porque al nacer un gato le arañó los ojos. El niño es marginado desde su nacimiento por su color de piel y como es ciego no puede defenderse de ningún ataque. El niño huye al bosque como método de liberación, para escapar de la marginación que sufría. El niño inocentemente busca sus ojos, pero no los encuentra. Por el bosque pasa un circo y el único ser que se apiada de él es un oso al que maltrataban. Los animales en los cuentos de Ana María Matute, como en este caso, destacan por ser bondadosos, en comparación con los adultos de los cuentos. Como único amigo encuentra un perro abandonado para hacerle compañía. El niño terminará muriendo y el perro lo enterrará en el bosque y del lugar donde estaba enterrado florecen dos flores azules, que simbólicamente simulan los ojos azules del niño. Vemos como en este cuento, además de la marginación por el físico de los niños, encontramos también un bosque protector y liberador como en «La niña fea» (p.25). La ironía trágica la encontramos en este cuento al final, ya que los ojos del niño aparecen al morir este en forma de flores.

En «El hijo de la lavandera» (p. 32) tenemos un niño que es marginado y acosado por ser hijo de una lavandera. A este le apedrean los demás niños del pueblo hasta que terminan matándolo. Es un cuento con una historia terriblemente cruel, al igual que las que ya hemos explicado. El niño es asesinado en este caso por la profesión de su madre, porque es considerada vulgar en comparación a la profesión del padre de los niños que le tiraban piedras, que eran los hijos del administrador. En este cuento entramos en un asesinato infantil por pertenecer a un estrato social inferior al de sus asesinos. Además el narrador en tercera persona del cuento parece ponerse en el lugar de los hijos del administrador: «Al niño de la lavandera daban ganas de abrirle la cabeza pelada, como un melón-cepillo, a pedradas» (p.32). Esta posición es una forma que tiene la autora de denunciar estos pensamientos y actos crueles.

Como último ejemplo de muerte del protagonista tenemos «El árbol» (pp. 33-34). En este cuento el niño no es asesinado, ni se suicida. Encontramos una muerte por enfermedad. El cuento narra la historia de un niño enfermo que ve un árbol dentro de una casa y se obsesiona con él. Su madre no hace nada por parar esa obsesión ni por curar la enfermedad, puesto que no tienen recursos suficientes para pagar ni un médico ni medicamentos. Esta es una denuncia a la impotencia que siente la madre por la pérdida de su hijo. Como última ironía trágica el niño que quería tocar ese árbol, lo consigue porque en su último sueño febril es el árbol el que lo recoge de la cama en la que está postrado.

En estos cuentos que acabamos de nombrar destaca la muerte debido a la falta de recursos, la marginación y el acoso. La actitud de los adultos destaca por su indiferencia ante las tragedias sufridas por los niños y los animales serán los únicos que se apiaden de ellos. Hay autores como Ana Abadía Ramón que consideran que una muerte en estado vital de marginación puede ser tanto «liberadora de un mal como ejecutora de un bien»<sup>69</sup>. Además, en los cuentos la muerte se ve como una liberación o como una destrucción, con miedo o con fascinación según Ana Abadía Ramón:

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 botón 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 es turba y fascina, eso de lo cual quieren huir.<sup>70</sup>

#### 4.1.2. La muerte de otros personajes en *Los niños tontos*

En este caso será el protagonista el que sufra o cause la muerte de otro personaje. El cuento clave de este apartado es «El corderito pascual» (pp.43-44), aunque vamos a ver características comunes en «El niño al que se le murió el amigo» (p.48), «El niño de los hornos» (p.50) y «El niño que no sabía jugar» (p.42).

«El corderito pascual» (pp.43-44) es uno de los cuentos más extensos de *Los niños tontos* por ocupar más de una página. En este cuento, narrado en tercera persona, se narra la historia de un niño que es el hijo de un ropavejero, es decir, consigue riqueza de la necesidad del resto de la gente del pueblo. Los niños lo marginan además por ser gordo. Como no tenía amigos, su padre le regala un cordero, con el que se encariña. Llega un

---

<sup>69</sup> Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 15.

Según esta idea de muerte liberadora con connotaciones positivas los cuentos en los que la encontramos serían «La niña fea» (p. 25), «Polvo de carbón» (p. 27), «El negrito de los ojos azules» (pp. 28-29) , «El año que no llegó»(p.30) , «El incendio» (p.31) , «El hijo de la lavandera» (p.32) , «El árbol»(p.33) , «El tiovivo» (p.41) , «El niño del cazador»(p.45) , «La sed y el niño» (pp.46-47) y «Mar»(p.51). En *Algunos muchachos* no encontramos muertes con connotaciones positivas.

Siguiendo esta línea de análisis las muertes con connotaciones negativas corresponderían en *Los niños tontos* a «La niña que no estaba en ninguna parte» (p.40), «El niño que no sabía jugar» (p.42), «El corderito pascual» (pp. 43-44), «El niño al que se le murió el amigo» (p.48) y «El niño de los hornos» (p.50). En *Algunos muchachos* «La pared de los heliotropos» (pp. 547-583), «Cuaderno para cuentas» (pp.593-609), «El rey de los zennos» (pp. 621- 635), «Noticia del joven K.» (pp. 637-644) y «Una estrella en la piel» (pp. 646-655). Podemos ver tras esta enumeración que *Los niños tontos* tiene cuentos con más muertes con connotaciones positivas que negativas y en *Algunos muchachos* todas sus muertes son con connotaciones negativas.

<sup>70</sup>Citado en Ana Abadía Ramón, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, Enrique Serrano Asenjo (Dir.), Universidad de Zaragoza, 2017, p. 12.

periodo de crisis y hambruna y el ropavejero no consigue dinero, por lo que decide matar al cordero para comerlo. El niño al enterarse y verlo muerto siente una gran pena y soledad.

La introducción ocupa las doce primeras líneas del cuento. En esta sección el narrador nos cuenta que el niño no tenía amigos, excepto el cordero, y que todos los demás niños se burlaban de él, pero, el niño tenía a su simpático cordero para aliviar su soledad:

Al hijo del ropavejero le regalaron un corderito pascual, para jugar con él. El hijo del ropavejero era un niño muy gordo, que no tenía amigos. Los niños del albañil, los del contable, los del zapatero, se reían de su barriga, de sus mofletes, de su repapada; y le llamaban gorrino, barril de cerveza, puerco de san Martín. El cordero pascual, en cambio, era blanco y dulce, y le pusieron un lazo verde al cuello. El hijo gordo del usurero, ropavejero, compraventa, salía a pasear junto a la tapia soleada, en busca de las hierbecitas del solar, llevando tras de sí a su amigo corderillo, que tenía una mirada como no vio nunca a nadie. (p.43)

Volvemos a ver que, al igual que en «El hijo de la lavandera» (p. 32), el narrador parece imitar las palabras e insultos que utilizan los niños que acosan al protagonista como denuncia de este comportamiento. El título y el propio nombre que utilizan para llamar al cordero ya anuncia el trágico final del cordero, como veremos al final de este cuento. Un cordero pascual es un cordero que se va a comer en pascua.

En el núcleo de la trama se narra el paso del invierno a la primavera y como se va viendo la pobreza y hambruna que ha dejado el invierno:

Llegaron los días de las golondrinas, de los nidos en el tejado, de la hierbecilla tierna, de los niños que venían a dejarse el abrigo a la tienda del ropavejero. De niños que, al quitarse el abrigo, se quedaban muy estrechos, muy delgados, en sus chalecos de punto, con las mangas cortas, con las muñecas desnudas. De niños que se iban luego a la plaza, junto al capazo de la madre, con los dos duros de la compra, llorando un poco porque no había llegado el sol del todo. Llegaron los días con niños de la mano, medio a rastras, con niños despojados, de ojos redondos, con niños de dos duros, de siete pesetas, de «esto no vale nada». (p.43)

Con la llegada de la primavera llega el momento en que las familias sin recursos venden su ropa de abrigo al ropavejero para poder llevarse algo a la boca. Es el momento álgido de compras del ropavejero, que se aprovecha de la miseria de sus convecinos. Mientras toda esta miseria pasea por la puerta del ropavejero, su hijo se dedica a pasar el rato, ignorando todo lo que hace su padre, junto a su corderito.

El desenlace se da al llegar el día de Pascua. El niño va a sentarse a la mesa con su padre, este sonríe y él asustado y temiendo lo peor, se dirige a la cocina para ver a su cordero muerto y despellejado, listo para cocinarlo: «Y el niño gordo saltó de la silla, corrió a la cocina con el corazón en la boca y vio, sobre una mesa, despellejada, la cabeza de su amigo. Mirándole, por última vez, con aquella mirada que no vio nunca en nadie.»

(p.44) Los adultos, en especial, el ropavejero, son vistos como seres sin piedad por el niño, más animalizados que el propio cordero.

Cuentos como este de «El corderito pascual» (pp.43-44) en los que los niños contemplan la muerte de seres queridos y animales, o no, y sufren las consecuencias, o no, de sus pérdidas encontramos tres más.

En «El niño de los hornos» (p.50) encontramos a un chico que se encuentra en la situación de conocer a su nuevo hermano recién nacido. El protagonista siente celos de su hermano porque sus padres han dejado de hacerle caso y cuando este se acerca al hermano solo recibe violencia por parte del padre. Una noche lo mata, metiéndolo en un horno. Este cuento podría considerarse dentro de la categoría de terror:

Al niño que hacía hornos con barro y piedras le trajeron un hermano como un conejillo despellejado. Además, lloraba.

El niño que hacía hornos vio las espaldas de todos. La espalda del padre. El padre se inclinaba sobre el nuevo y le decía ternezas. El niño de los hornos quiso tocar los ojos del hermano, tan ciegos y brillantes. Pero el padre le pegó en la mano extendida.

A la noche, cuando todos dormían, el niño se levantó con una idea fija. Fue al rincón oscuro de la huerta, cogió ramillas secas y las hacinó en su hornito de barro y piedras. Luego fue a la alcoba, vio el brazo de la madre largo y quieto sobre la sábana. Sacó de allí al hermano y se lo llevo en silencio. Prendió el hornito querido y metió dentro al conejo despellejado. (p.50)

Nos encontramos con un niño que es un psicópata. Sus acciones son una expresión extrema de los intensos sentimientos de odio, envidia, celos y venganza que pueden llegar a experimentar los niños. Los adultos son quienes verdaderamente provocan el homicidio cainítico, puesto que, en vez de tranquilizar al mayor por la llegada de un nuevo hermano, le pegan y después ignoran sus sentimientos y dolor. Como se suele decir: «la violencia solo engendra violencia».

En «El niño que no sabía jugar» (p.42) tenemos a un protagonista infantil que en vez de jugar se dedica a matar animales como pasatiempo. En este caso sí encontramos a una madre preocupada por que su hijo no juegue como los demás niños, pero no actúa para saber lo que ocurre. En cambio, el padre se dedica a ensalzarlo. Nos encontramos ante un niño sin piedad, capaz de hacer sufrir como un adulto.

Antes de llegar al último cuento, tenemos que señalar que encontramos cuentos en este apartado que deshumanizan al adulto por ignorar los sentimientos del niño, que termina dando un paso acelerado de la niñez a la juventud, por la pérdida de su inocencia o cuentos en los que el niño está completamente deshumanizado al matar a sangre viva a otros seres, sean animales o sus propios familiares. Ambos casos son como consecuencia de esa guerra y posguerra vivida por los personajes a través de la autora, que provoca que los seres humanos, tengan la edad que tengan, provoquen sufrimiento sobre los demás.

En el último de los cuentos en los que el niño sufre la pérdida de otro personaje del cuento está «El niño al que se le murió el amigo» (p.48). Este cuento es un híbrido entre los cuentos que tratan sobre muertes ajenas al protagonista y los cuentos con muertes que implican el paso de la infancia a la juventud. En una lectura literal tenemos un niño protagonista tremendamente triste porque un día al levantarse y no encuentra a su amigo. Su madre le dice que ha muerto y que se busque otros amigos. El niño pasa todo el día esperándole y cuando por la noche no aparece sale a buscarlo. Se pasa toda la noche buscándolo, pero cuando vuelve, dándose cuenta de que su amigo no va a volver, es ya un adulto. Realmente este cuento trata sobre un niño con un amigo imaginario. La muerte del amigo, el no volverlo a ver, significa que ha madurado y que, por lo tanto, ya es adulto.

En los cuentos que estamos estudiando encontramos también narraciones que tratan sobre un paso de la infancia a la edad adulta o juventud. En *Los niños tontos* muchas veces este cambio de etapa vital se hace presente en el cuento mediante la muerte, del propio protagonista o de otro personaje, como el caso del caso del amigo imaginario que acabamos de explicar en «El niño al que se le murió el amigo» (p.48). En el cuento «La niña que no estaba en ninguna parte» (p.40) vemos una muerte que causa la desaparición total del personaje, exceptuando una muñeca. Es una muerte metafórica como pérdida de la infancia, de la que únicamente queda una muñeca con la que jugaba la niña, que ya no es niña y, por lo tanto, ha muerto.

«La niña que no estaba en ninguna parte» (p.40) es el cuento en el que mejor podemos ver esta muerte metafórica como pérdida de la infancia. La introducción de este cuento ocupa desde la primera línea hasta la novena. En la introducción se nos describe, en tercera persona, la habitación de la niña:

Dentro del armario olía a alcanfor, a flores aplastadas, como ceniza en laminillas. A ropa blanca y fría de invierno. Dentro del armario una caja guardaba zapatitos rojos, con borla, de una niña. Al lado, entre el papel de seda y naftalina, estaba la muñeca, grandota, con mofletes abultados y duros, que no se podían besar. El los ojos redondos, fijos, de vidrio azul, se reflejaba la lámpara, el techo, la tapa de la caja y, en otro tiempo, las copas de los árboles del parque. La muñeca, los zapatos, eran de la niña. (p.40)

En el núcleo de la trama ocupa tres líneas escasas y simplemente nos señala que la niña ya no está: «Pero en aquella habitación no se la veía. No estaba en el espejo, sobre la cómoda. Ni en la cara amarilla y arrugada, que se miraba la lengua y se ponía bigudíes en la cabeza» (p.40). Y como desenlace se nos desvela esa muerte/no muerte, por la que la niña ya no es una niña: «La niña de aquella habitación no había muerto, más no estaba en ninguna parte» (p.40). Podemos entender, además, que por ser mujer a la niña la

casarían y por esa razón ya no está en su habitación, probablemente tampoco en la misma casa.

En *Algunos muchachos* también encontramos cuentos en los que se intenta explicar el paso de la infancia a la edad adulta de forma peculiar. En «Muy contento» (pp. 585-591) la pérdida de la infancia se explica mediante la rebeldía, o un despertar. El joven, que estaba prometido y de la mano de su prometida, se para a hacerse una foto. El joven se encuentra en un estado de pasividad absoluta hacia todo lo que le ocurre. Al ver la foto, se despierta, se convierte en adulto y comienza a tomar sus propias decisiones: deja a su prometida, decide no dedicarse al negocio familiar, etc. En el final del cuento tenemos al joven, ya adulto, encerrado en un psiquiátrico o una cárcel<sup>71</sup>, pero feliz de haber dado el paso y tomado las riendas de su vida.

#### **4.1.3. La muerte en *Algunos muchachos*<sup>72</sup>**

He creído conveniente crear un apartado de la muerte de estos cuentos porque son de materia más compleja que los que encontramos en *Los niños tontos*. Son de extensión más amplia, por lo que la historia de los personajes se amplía también. En esta obra tenemos cuentos con características oníricas como en «El rey de los zennos» (pp. 621-635). Este cuento como es, bajo mi punto de vista, el más complejo, os señalo el análisis según Simón Valcárcel Martínez:

Estamos ante un texto de rasgos oníricos, de carácter exploratorio acerca de una realidad diríamos alucinada. Matute indaga en las dificultades del encaje de los raros en una sociedad cargada de prejuicios y prácticas violentas. Ofrece también una reflexión sobre los límites de la realidad y las inquietantes concomitancias entre el amor y el odio, y la vida y la muerte. El desarrollo resulta lento y con una técnica escamoteadora bastante acusada. El juego entre la alusión y la elisión es constante y genera una alta tensión narrativa.

El protagonista, Ferbe, está en el envés de la trama; como si se viera a sí mismo ver y actuar. Tal vez porque son personajes rechazados por su entorno, Matute se ve identificada en este aspecto del estigmático muchacho; afirma que es algo involuntario y que es su propio modo de estar en el mundo.<sup>73</sup>

Es decir, nos encontramos ante un cuento de hadas, el más lejano a una posible realidad de entre los demás cuentos de *Algunos muchachos*. En este hay diversas muertes,

---

<sup>71</sup> No se termina de explicar en el cuento.

<sup>72</sup> «Muy contento» (pp. 585-591) acabamos de analizarlo en el apartado anterior y «Cuaderno para cuentas» (pp. 593-609) lo vamos a analizar al completo en un apartado final titulado «Análisis de “Cuaderno para cuentas”».

<sup>73</sup> Simón Valcárcel Martínez, *El universo literario de Ana María Matute*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2019, p. 246.

porque el cuento transcurre en un periodo muy largo de tiempo, de siglos. Las muertes más importantes son las del protagonista, Ferbe. Siendo un niño lo asesinan quemándolo en la hoguera por hablar sobre los zennos. En el siguiente capítulo vuelve a aparecer el protagonista, siglos más tarde, y tal como aparece desaparece y vuelve a morir en el mar. En el tercer capítulo vuelve a aparecer Ferbe todavía más tarde en el tiempo y muere por un incendio en la cárcel donde se encontraba, al igual que en su primera muerte.

El primero de los cuentos de la colección titulado «La pared de los heliotropos» (pp. 547-583) trata sobre un niño, Juan, que se muda con su madre, en proceso de divorcio con el padre de Juan, a casa de sus abuelos en un pueblo. Allí conoce a Andrés un niño con el que su madre no quiere que se junte porque es de una familia muy pobre. Juan no le hace caso y conoce además al hermano de Andrés, el Galgo. Durante el núcleo de la trama el Galgo se dedica a intentar convencer a Juan para que les robe a sus abuelos dinero y joyas para escaparse. Juan termina cediendo y una noche se escapan los tres niños por el bosque, hacia su destino. Por el camino Andrés y Juan se percatan de que el Galgo les está dando esquinazo y les quiere dejar atrás para quedarse con el dinero y las joyas. Andrés decide volver a casa, pero Juan continúa persiguiendo al Galgo. Ambos terminan muertos: Juan apuñalado por el Galgo y el Galgo arrastrado colina abajo hasta el río por Juan, que no le suelta. Nos encontramos, entonces, con un final trágico en el que tanto el protagonista como el antagonista, que es su supuesto amigo, el Galgo, mueren:

Él no necesitaba crecer, incommovible como el firmamento, como un astro no apagado, resplandeciente. Dio otro paso, otro, y cuando sintió el acero le abrazó, y no le soltó, porque su fuerza era enorme en la noche. No le soltó jamás, ni rodando por la hierba, ni sobre las piedras del sendero, ni al borde del canal; ni aguas abajo, hacia el tramo de los desperdicios, de las cortezas de sandía y las tripas de animales devorados, no le soltó jamás, no hay fuerza que deshaga el abrazo, ni el dolor, ni el vientre abierto, mientras haya noche.<sup>74</sup>

Con este final se consigue un dramatismo completo. Ninguno de los dos niños consigue lo que se proponía del todo. Juan, el protagonista, es el que más se acerca, puesto que quería deshacerse del Galgo. Se tratan temas en este cuento muy diversos, desde el Alzheimer que sufre la abuela del protagonista al duelo intelectual y escolar entre dos corrientes de pensamiento representadas por dos profesores de Juan, puesto que su madre, para que no repita un curso lo saca de la escuela y contrata a estos dos profesores para

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 582.

que le den clases particulares: Don Angelito representa al profesor de ideas «caducadas» (p.554) y Don Carlos las novedosas, porque enseña matemáticas:

Lo que quería Don Angelito era coquetear, saltar graciosamente sobre las letras ya medio borradas de tan releídas, sobre desecados recuerdos, sobre, al fin, el quicio de una ventana que no iba nunca a traspasar. Pájaros que huían hacia el otro lado del mundo picotearían, acaso, mil esferas de vidrio tenue, pompas relucientes que aprisionaban otras mil imágenes de don Angelito, encerrado, agachado, llorando prisionero, envidioso todavía de aquel que tanta matemática sabía. (p. 554).

Otro tema importante es la clara diferencia de clases entre Juan, que pertenece a una familia rica, y sus amigos Andrés y el Galgo, que son pobres. Esta clara diferencia de clases es la que provocará el destino trágico de los personajes.

En el siguiente cuento titulado «Noticia del joven K.» (pp. 637-644) tratamos el tema del hijo bastardo que trataremos en «Cuaderno para cuentas». En este caso está relacionado con un tema muy importante en la obra de Matute, el cainismo. El protagonista durante la niñez es violento con un niño, de clase superior a la suya, que intenta ser su amigo, pero él no es capaz de comprender el porqué. Con el tiempo descubre que es su hermano, pero lo asesina cuando este se reúne con él para decirle que iba a repartir la herencia de su padre con él. Cae en la desgracia más absoluta al quedarse completamente solo, pues pierde a su único apoyo, el profesor de su infancia. La muerte en este caso se da violentamente en una lucha inconsciente de poder entre dos hermanos, donde el “malvado” asesina al “bueno”. Este caso de un hermano que asesina a otro ya lo habíamos visto en «El niño de los hornos» (p.50).

Por último, en el cuento «Una estrella en la piel» la muerte aparece en dos formas como vamos a ver. El cuento trata sobre una niña que pertenece a una familia, que en la generación de sus abuelos fue muy rica, pero la pereza de sus padres hace que ahora sean pobres. El padre es pintor y manda a la niña, cuando tienen que pagar alguna factura a pedir dinero. La niña destaca por tener en la piel una marca de nacimiento en forma de estrella, que también tiene un caballo de una finca próxima a su casa. La niña se enamora del chofer de su tía. El chofer y la tía son amantes, pero este muere, por lo que la tía decide instalarse en casa de la niña, lo que traerá riquezas a la familia. Al final, por la marca en forma de estrella que une el destino trágico de la niña y el caballo, acabarán muriendo tanto una como otra de la misma forma.

Primero ocurre la muerte del chofer de la tía y amigo de la protagonista y después se suceden las dos muertes destinadas. La primera de ellas, la del chofer, provoca un cambio en el ambiente de la niña y la pérdida de gran parte de su inocencia, aunque gana en fortuna. La siguiente será la del caballo con el que comparte la marca de la piel. Esta



desencadenará, según un juego del destino, la muerte de la niña, puesto que esta creía que estaban unidos por la marca que compartían, mueren de la misma forma. La niña, al igual que el caballo, será asesinada por el marido de la criada de la casa, Adela:

Me pasó como a la tía Encarna con Alberto: fue mucho después de que ocurriera, que me enteré que el caballo blanco de Ruiz González se despeñó, y que el marido de Adela, el guarda, lo tuvo que matar. Cuando lo supe, fui a esconderme debajo de la cama, como con Rachmaninoff (y me di cuenta que hacía mucho tiempo que ya no lo hacía), temblando. Noté mi sudor y miedo.

[...] A pesar del hilo estábamos aún apartados, pero aunque no lo estuviéramos, él sabía que yo no podía gritar, ni huir, que sólo cerraría los ojos, porque ahora me tocaba a mí. De todos modos, sólo a rastras se me llevó. (p.655)

## 4.2. Invisibilidad del personaje

En los cuentos de Ana María Matute no todos los niños consiguen ser invisibles, puesto que muchos querían serlo. Ser invisible para la comunidad que te rodea, ya sea tu familia, tus amigos o el resto del pueblo, implica un nivel alto de soledad que los niños no tendrían por qué saber manejar.

También es relevante señalar antes de iniciarnos en el tema de la invisibilidad del personaje, lo que afirma Núria Calafell Sala sobre el contexto en el que se mueven los personajes infantiles de Matute:

Ana María Matute sitúa a sus personajes infantiles en un espacio de denuncia que no sólo los enfrentará a su individualidad en tanto que sujetos con un cuerpo y un lenguaje, sino a un contexto que, si bien no siempre los rechaza, intentará engullirlos violentamente<sup>75</sup>

Es decir, nuestros protagonistas lucharán por liberarse de ese ambiente que los rechaza y coacciona. Una de esas formas era, como ya hemos visto, la muerte, pero no es la única de ellas. Estos niños “invisibles” para el resto de personajes lucharán con esa soledad que les envuelve de dos formas: una pasiva, por la que se consumen, y una activa, por la que sufren una metamorfosis mediante la que realizan una crítica o acusación<sup>76</sup>. «La sed y el niño» (pp. 46-47) es un claro ejemplo de esta doble resistencia. Primero el niño de este cuento se consume por la falta de la fuente en la que bebía agua y luego pasa a convertirse en la propia agua de la fuente. EL niño es invisible para los adultos que quitan la fuente y este, por esta razón se consume de sed. La sed remite a las últimas palabras de Cristo en la cruz y representa el padecimiento de los humildes. Luego, el niño

---

<sup>75</sup> Núria Calafell Sala, «La conjura de la invisibilidad: El sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo» en *Lectora: revista de dones i textualitat*, Num. 16, 2010, p. 165.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 166.

del cuento, pasa a convertirse en el mismo agua de la fuente, como ironía trágica final: termina siendo aquello que por su falta le mató.

Pero el cuento que destaca por encima del resto y es un ejemplo claro del tema de la invisibilidad del personaje es «El niño que encontró un violín en el granero» (pp. 35-37). En este cuento tenemos un niño protagonista que se llama Zum-Zum. El niño pertenece a una familia humilde. Tiene muchos hermanos, tantos que la madre ni siquiera recuerda el orden de nacimiento de sus hijos. Esta madre ocupada representa una denuncia social, como veremos más adelante. El niño no habla con ningún miembro de su familia y se dedica a vagar sin rumbo por el campo. Un día encuentra un violín en el granero y decide pedirle a uno de sus hermanos que lo toque. Al comenzar a sonar la música los hermanos se dan cuenta de que el sonido es la voz de su hermano Zum-Zum. Este se cae al suelo y cuando se acercan sus hermanos es un muñeco de trapo. El niño comienza el cuento siendo invisible para el resto de su familia y termina olvidado, llevando el culmen de la invisibilidad a ser un mero objeto, un muñeco de trapo.

Núria Calafell Sala define al protagonista Zum-Zum de esta manera:

Sujeto extraño y extranjero, pero de mirada estrábica, Zum-Zum parte del deseo que lo conduce más allá de sus propios límites corporales-convirtiéndolo en un muñeco y al mismo tiempo le revela el peso de la muerte como condición de su existencia. [...] Zum-Zum y la mayoría de los personajes que pueblan estas historias experimentarán en sus carnes la ambigüedad de una solución que tiene tanto de condena, pues su propia falta los estigmatiza y los predestina, como de liberación.<sup>77</sup>

La invisibilidad del personaje en este cuento se hace patente cuando ni su propia madre reconoce saber la fecha de su nacimiento. El fragmento que aparece a continuación es también una denuncia social por las condiciones en las que vivía la gente, en este caso las mujeres sin recursos, tanto económicos como anticonceptivos:

A este niño le llamaban Zum-Zum. Nadie sabía por qué, como, quizá, ni la misma granjera -siempre atareada de un lado para otro, siempre con las manos ocupadas- sabía cuándo llegó el muchacho al mundo. [...] A veces, entre sus quehaceres, la granjera levantaba la cabeza y le veía pasar, como el rumor de una hoja. [...] Pero luego Zum-Zum se alejaba, y ella olvidaba, entre tantos muchachos, a cuál debía comprar zuecos. Si se ponía a contarlos con los dedos, las cuentas salían mal al llegar a Zum-Zum: ¿entre quiénes nació? (p.35)

Esta situación lleva al muchacho al final trágico de este cuento. Tras encontrar el violín, pide a sus hermanos que lo toquen para él y descubren todos que es su voz. Nada más escucharla, Zum-Zum se derrumba y pasa a convertirse en un muñeco y a ser olvidado:

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 167.

Corrieron todos a él, rodeándole. Le cogieron. Le tocaron la cara, los cabellos de color de paja, la boca cerrada, los pies y las manos, blandos.  
En la ventana del granero, el cuervo, dentro de su jaula, aleteaba furiosamente. Pero una risa ronca le agitaba.  
-¡Oh!- dijeron todos, con desilusión-. ¡Si no era un niño! ¡Si sólo era un muñeco!  
Y lo abandonaron. El perro lo cogió entre los dientes y se lo llevó, lejos de la música y del tonto baile de la granja. (p.37)

### 4.3. Casos de marginación y exclusión

Señalando estas ideas de Rubén Galve Rivera, los niños, además de morir sufren marginación, acoso, etc, puesto que la muerte no es la única tragedia que pueden sufrir:

Matute confiere al protagonista infantil de sus cuentos una serie de rasgos singulares y específicos que le conminan al ostracismo social. Cada uno de sus protagonistas posee rasgos comunes a otros muchos como la incapacidad física y el desprecio -de la familia, de la comunidad o de ambos, por citar algunos. Aunque Margaret Jones identifica la inocencia como propiedad innata en *The Literary World of Ana María Matute*, se trata de una inocencia a medias tintas, llena de sagacidad por su percepción de la vida -impuesta de antemano- y por el inevitable futuro al que se enfrenta; aparece preso de un destino pre-establecido que elimina toda capacidad decisoria.<sup>78</sup>

Estas características propias de cada niño de los cuentos que le marginan y excluyen de su entorno serán las causantes de «una visión existencialista de la soledad y la alienación radical»<sup>79</sup>. En los cuentos de Matute tenemos niños con taras físicas, enfermos, huérfanos y pobres.

De entre los niños con taras físicas destaca el caso de «El jorobado» (p.49). En este cuento un niño con joroba es escondido por su padre por vergüenza a su físico y no quiere que sufra acoso, cuando el niño lo único que quiere es estar en el circo con los demás. También destaca «El otro niño» (p.36), que cuenta la historia de un niño con dos dedos juntos al que su propia maestra confunde con la estatua del niño Jesús.

Los niños que se sienten acosados en los cuentos buscan apoyo en cualquier ser vivo. En «La niña fea» (p.25) es el bosque y la naturaleza y en «El corderito pascual» (pp.43-44) un cordero, que el personaje considera como su único amigo. El resto de personajes, ajenos a estos apoyos para los niños, intentarán quitárselos, como en el caso del cordero, que termina sirviendo de cena. Además, en «La niña fea» tratamos con temas polémicos como son el racismo y la fealdad femenina. La autora denuncia todas estas formas de marginación mediante estos cuentos.

---

<sup>78</sup> Rubén Galve Rivera, *El protagonista infantil como alegoría de compromiso social en la narrativa corta de Ana Matute*, Texas Tech University, 2014, p. 96.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 97.

Estos niños son marginados completamente del resto de la sociedad, se ven raros, diferentes. Matute les da la humanidad e inocencia que el resto de personajes les quitan. En «El negrito de los ojos azules» (pp. 28-29) el niño ciego encuentra un lugar de asilo en el bosque junto a un perro porque el resto de personajes lo excluye completamente desde el momento de su nacimiento. Termina muriendo y sus ojos convertidos en dos flores azules como una imagen poética debido al simbolismo del color azul. Para Matute los “defectos” que ven los demás en estos niños, no lo son, porque no es malo ser diferente. Este es uno de los temas que aborda la autora: el rechazo de lo diferente, el problema de la otredad, la lucha contra los prejuicios ante lo que parece distinto o lo que se sale de la norma.

Todas estas cualidades, aunque «suelen estar asociadas con incapacidad física y fealdad»<sup>80</sup> y suelen ser causa de un rechazo social, son vistas desde el punto de vista de Matute como una cualidad diferenciadora y no negativa de estos niños. El narrador de los cuentos puede estar en los dos bandos de la historia: de parte de los niños o, como el resto de personajes en su contra. La posición del narrador en la historia es otro método de denuncia social.

Otro rasgo diferenciador que provoca exclusión en estos niños es la enfermedad. Esta la podemos encontrar en «El árbol» (p.33), cuyo protagonista está enfermo y muere rodeado de las raíces de un árbol, e, incluso, en «No tocar» (pp. 611-619), cuya protagonista sufre de un trastorno por el que devora y rompe todo lo que encuentra. Estos niños enfermos sufren, además, de un grave aislamiento social y, en muchos casos, la muerte. La enfermedad que encontramos en «El árbol» (p.33) es un elemento contra el que la familia, la madre y el hijo, no puede luchar, al no tener recursos suficientes. Esto ocurría en casos de pobreza, probable causa de la enfermedad del niño por las condiciones en las que vivía. En el caso de la enfermedad que encontramos en «No tocar» (pp. 611-619), cuento más cercano al mundo fantástico, los padres intentan que la niña sea “normal” llevándola a médicos diversos, sin ningún resultado. Es una niña fuera de lo común, situación en la que Matute se siente cómoda.

Los niños huérfanos, en cambio, «son el reflejo de una población infantil española de posguerra caracterizada por la ausencia de una figura paterna (y materna en ocasiones) a causa de la Guerra Civil y el gran número de bajas provocadas por la contienda»<sup>81</sup>. Esto

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 111.

podemos encontrarlo en «La pared de los heliotropos» (pp. 547-583), donde la figura paterna destaca por su ausencia. En el caso de la figura paterna del protagonista, está divorciado de su madre, y en el caso de sus amigos se encuentra en la cárcel. También, en la mayoría de cuentos en los que no se nombra a ningún padre se da por hecho su muerte como en «El tiovivo» (p.41) o «El escaparate de la pastelería» (p.38). La falta de la figura paterna, en el caso de «La pared de los heliotropos» (pp. 547-583) supone una lucha de la madre por mantener a la familia de la forma que pueda, es decir, se ve reforzada la figura de la madre, pero los personajes sufren, en ocasiones, de sentimiento de abandono por parte de las mismas, al estar ocupadas y no poder pasar tiempo con sus hijos. En el caso de la orfandad completa, los niños, sumidos en una pobreza absoluta, se conforman con pequeños sueños que intentan lograr, como montarse en el tiovivo o comer un pastel. Se sienten tremendamente solos y sin ninguna ayuda por parte de nadie.

Estos niños cuyos padres no son nombrados son los de mayor pobreza:

La deshumanización que la mayoría de personajes de clase alta hacen de aquellos más pobres por su condición humilde sirve para descubrir la verdadera intención de Matute: el potencial del que gozan estos niños desfavorecidos en términos de humanidad y contribución a la sociedad gracias a su inocencia, y que sólo necesitan de una oportunidad para demostrarlo.<sup>82</sup>

En cuanto a este comentario, me parece que todos los niños que aparecen en los cuentos, tengan la riqueza que tengan, tienen las mismas cualidades de humanidad y de inocencia. Por ejemplo, el niño de «El cordero pascual» (pp. 43-44) que pertenece a una clase alta en comparación con los personajes que le rodean es igual de humilde e inocente, y, lo más importante, sufre lo mismo, que otros niños con menor poder adquisitivo. Esto lo vemos también en «La pared de los heliotropos» (pp. 547-583), cuyo protagonista, de clase alta, se hace amigo de un niño de clase baja como es Andrés. Ambos tienen un carácter muy parecido, aunque el poder adquisitivo de sus familias monoparentales sea abismalmente diferente.

En «El escaparate de la pastelería» (p.38) el niño es tan pobre que se contenta con lamer nieve y «El hijo de la lavandera» (p.32) el niño, que es pura bondad, es apedreado por otros niños más ricos por ser hijo de una lavandera. La pobreza es claramente denunciada por la autora con estos cuentos, al igual que el acoso por la misma.

---

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 114.

En conclusión, podemos decir que todos estos niños pertenecen a la tipología de niños tontos o niños raros según Matute:

Matute dedica un libro de relatos a esta tipología, titulado *Los niños tontos*. Estos niños tontos sólo lo son en apariencia. Se trata de niños ensimismados en un mundo propio e imaginario, motivo por el cual tienden a ser vistos como tontos por el resto de personajes a pesar de actuar precisamente como los niños que son. [...] En ocasiones, se les considera tontos por el simple hecho de poseer algún tipo de tara física, o por no cumplir los estándares de belleza [...]. En la mayoría de casos, el supuesto trastorno psicológico con el que se relaciona al niño al ser insultado y tildado de raro por otros niños o adultos es inexistente, por lo que su denominación de personaje extraño viene dada por la consideración subjetiva del resto de personajes. Y es que en Matute, los niños nunca son tontos, como se desprende de la siguiente afirmación de «El verdadero final de la Bella Durmiente»: “ellos lo comprendían muy bien”. En definitiva, cualquier rasgo físico o comportamiento que no se ajuste a la regla convierte a los niños matuteanos en diferentes, y por consiguiente, en tontos y/o raros.<sup>83</sup>

#### 4.4. Análisis de «Cuaderno para cuentas»

Para entender mejor este cuento, puesto que se menciona en casi todos los apartados de este trabajo, vamos a proceder a su análisis desde la visión trágica que llevamos enunciando durante estas páginas.

Al cuento le precede una cita de Rafael Alberti que dice así: «Y van a morirse, mudos, sin saber nada» (p. 592). En esta cita se hace una referencia textual a la muerte y al desconocimiento o ignorancia por parte de un sector de la sociedad ajeno a él. Estos dos aspectos están relacionados con el cuento, como veremos a continuación. Rafael Alberti estaba posicionado ideológicamente como comunista y además había sido exiliado, por lo que el acto de Ana María Matute de colocar esta cita ante uno de sus cuentos es todo un atrevimiento. Es una forma indirecta que tiene la autora de denunciar la dictadura fascista.

El cuento está narrado en primera persona por una niña de la que se desconoce la edad. Se llama Celestina. El cuento se inicia cuando, al morir su tía, Celestina va a vivir con su madre que trabaja como cocinera en una casa de la familia de un terrateniente rico. La narración es un diario que escribe la niña en el que va anotando sus impresiones, vivencias, sentimientos y sensaciones. En un primer momento no tiene relación alguna con la familia de la casa, pero todo cambia cuando el terrateniente, que está postrado en una cama por vejez y enfermedad le manda llamar. Celestina descubrirá que el terrateniente y amo de la casa es su padre. La familia de la casa y heredera de las riquezas del amo de la casa tiene miedo de que, por este acercamiento entre padre e hija, ellos

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 113-114.

pierdan la herencia. Por esta razón les complican la vida en gran manera a Celestina y su madre, hasta llegar al punto en que una nieta del terrateniente mata al gato de Celestina. Este hecho pone muy triste a Celestina, que querrá vengarse e irse de la casa. Para ello y por beneficiar a su madre, coloca cristales en la comida del que es su padre, porque así cree que heredarán la fortuna del amo y podrán comprar su propia casa. La niña se da cuenta de lo mucho que quiere a su madre al perderla, puesto que arrestan a la madre por la muerte del terrateniente y a Celestina la llevan a un hospicio.

Aunque esta narrado en primera persona, la niña recoge fielmente las frases y comentarios de los adultos que la rodean con lo que se multiplican los puntos de vista. Además, destaca la forma de hablar que usa la protagonista, puesto que la autora ha recreado de manera fiel el lenguaje inocente de una niña.

La estructuración del cuento consta de introducción, nudo de la trama y desenlace. La introducción ocupa las dos primeras páginas, en las que vamos conociendo a la protagonista, su historia y el ambiente en el que se mueve. El nudo de la trama se concentra a partir de la tercera página, cuando va a ver al amo, que es su padre, pero todavía no lo sabe, por primera vez y hasta la página once, cuando se produce la muerte del gato. El desenlace se produce desde la doce a la quince y última página, que es desde los sentimientos de pérdida que sufre Celestina por la muerte del gato al arresto de la madre y su consiguiente traslado al hospicio.

Tras esto comienza con un encabezado que dice: «Página uno». Este encabezado queda explicado en las siguientes líneas cuando la protagonista y narradora de esta historia señala que va a escribir su historia, su vida, en un cuaderno para cuentas. Esto hace referencia a la etimología de la palabra cuento, que como hemos visto antes viene del latín del verbo *computare*, que hace referencia a la cuenta numérica. El cuento, entonces, está narrado en primera persona a modo de diario, como si hubiéramos encontrado un cuaderno para cuentas con la vida de Celestina narrada por ella misma dentro.

Continúa contando la primera impresión que tuvo al ver a su madre por primera vez. De momento todavía no cuenta el pasado anterior a ese momento. El lenguaje que utiliza es sencillo y con un estilo casi hablado. No hay faltas ortográficas, pero sí de puntuación en el texto y gramaticales por imitar el lenguaje hablado de una niña. Estas características son fundamentales porque aportan el ritmo frenético de la mente de un infante junto con su característica apariencia de ingenuidad. El primer encuentro con su madre no fue muy bien. La madre comprueba que Celestina es un poco rebelde, puesto que esta no quiere vivir allí, porque parece que le gustaba más el anterior lugar donde vivía. Describe el

cuarto donde vive su madre en la casa como si fuera un trastero. La madre parece ser según este primer párrafo una cocinera o criada de una casa.

En el siguiente párrafo comienza a describir su vida anterior, a cuando vivía con la tía Vitorina, hermana de su madre y criada de una maestra. En este párrafo podemos ver la inocencia de la protagonista, que llora porque echa de menos a su tía y dice que no sabía que su tía era hermana de su madre: «Lloré con la boca contra la almohada, porque yo quería la tía Vitorina, y ya no estaba, ni nunca estaría, y sólo ahora me he enterado de que la tía Vitorina era hermana de mi madre» (p. 593). Estas palabras revelan la ingenuidad e ignorancia que padece Celestina, provocada por la desintegración familiar. Esta desintegración en su familia podría darse por la propia guerra de la que el dueño de la casa ha sido partícipe.

Celestina desprende soledad por estar en un sitio desconocido para ella y añorar su anterior casa. También vuelve a hacer referencia a la etimología del cuento:

Así que sólo me vine así, con la ropa, y el cuaderno para cuentas que me dio la maestra doña Eduarda, me dijo, toma, para que no se te olvide sumar, tú vete haciendo cuentas, así no se te olvidará, pero no voy a hacer cuentas, para qué sirven, para nada, mejor cuento la vida, a quién se lo voy a contar, a nadie, no se puede hablar con nadie nunca. (p. 594)

La escritura de su vida, para la protagonista, como si fuera un diario, es una especie de liberación personal. Está escrito como si se lo estuviera contando a alguien, es decir, lleva el significado de la palabra cuento a todas sus alusiones.

En el siguiente párrafo comienza con una crítica al culto de los santos:

Pero no importa, todos los santos son iguales, sirven para lo mismo todos, igual es pedirles a ellos que a otro, todos los santos. Y la tía Vitorina, me acuerdo, decía la tía Vitorina, mira, mejor pedir a Dios por lo derecho, para qué andar con los santos de por medio, quien manda, manda. (p. 594)

Con estas palabras alude al orden jerárquico religioso en el que, por encima de todo, incluidos los santos, está Dios. Este orden se reproduce con exactitud en su casa: El lugar en el que, por encima de todas las demás personas de la casa, manda el amo. Este hecho es una alusión al régimen dictatorial fascista.

Por último, habla sobre el mar y su anhelo de verlo y visitarlo. La simbología del mar destaca en la generación a la que pertenece la autora, la generación del medio siglo, por la libertad y paz que representa<sup>84</sup>.

Comienza la «Página dos» (p. 595). En ella tenemos el fragmento en el que se anuncia que cada muerte del libro implica un cambio de escenario, es decir, con la muerte de su tía se muda con su madre y con una próxima muerte se mudará a un hospicio. El discurso

---

<sup>84</sup> Carmen Martín Gaité, *Esperando el porvenir*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp. 21-25.



de la niña, además, pone de relieve las incongruencias en los adultos por una clara falta de coherencia en sus valores:

Me dijo mi madre, mira, Celestina, vas a ser buena, porque si no te van a mandar al hospicio de los Santos Ángeles, que es muy feo, y te quitarán de mí. [...] allí con la tía Vitorina y con doña Eduarda era igual. Le dije a mi madre entonces, pues la tía Vitorina siempre me amargaba con que si no me portaba bien, me iban a mandar aquí, donde estoy ahora. (p. 595)

La queja por los convencionalismos religiosos con la que termina la segunda página del cuaderno para cuentas continúa en la tercera:

Dios la tenga en Gloria, a la tía Vitorina. Pues bueno, que la tenga en Gloria, pero no tiene nada que ver con lo que yo le dije.

Página tres

A los qué sé yo cuántos días de estar aquí en la cocina y en el cuarto, sin salir para nada más que a la misa, (p. 595)

Hasta aquí llega la introducción del cuento, las dos primeras páginas del cuaderno. El nudo consta entonces de 8 páginas y es la parte más extensa de la estructura del cuento. En esta parte Celestina comienza a conocer a la familia del amo que es su familia paterna, aunque todavía no lo sepa. Va conociendo cosas sobre el amo y el resto de los habitantes de la casa poco a poco. Se entera de que es hija del amo en la página cinco del cuaderno, porque, perdiendo parte de su inocencia, empieza a escuchar conversaciones ajenas tras las puertas. La inocencia de Celestina es el tema principal del cuento. parece que Celestina va a ir perdiendo la inocencia a lo largo del cuento, pero termina igual de inocente que al principio. La evolución de Celestina parece que va en el camino de la pérdida de su inocencia por culpa de los personajes, generalmente adultos, de su entorno, pero termina siendo un camino erróneo, puesto que la niña no necesita madurar, sino una figura que le quiera y le cuide, cosa que no encuentra en ningún momento de la historia.

Conoce a su padre, un terrateniente anciano que casi no puede valerse por sí mismo en la página seis y siete. Hasta aquí llega la primera parte del nudo del cuento, puesto que en la página ocho va a visitar el mar por primera vez. La contemplación del mar desde lejos es una metáfora de cómo Celestina quiere llegar a esa madurez, pero por causas externas no llegará. Por madurez también entendemos libertad por la simbología del mar en la época. En la página nueve, tras casi tocar el mar, tiene un nuevo acercamiento con su padre, puesto que lo escucha gritar y sube con él. Se interesan el uno por el otro, sobre todo el amo con Celestina, que le cuenta lo que hace y lo que ocurre en la casa. Este acercamiento provocará celos en los familiares del amo, porque creen que Celestina les va a quitar su herencia. En este mismo capítulo comienza la pelea con estos familiares.

Desde la página 10 a la 12 será la tercera parte y última del nudo de la trama que trata sobre las peleas entre Celestina y su madre, con el resto de criados de su parte, y la familia del amo y resto de habitantes de la casa por la posible herencia. Además, la página 10 comienza con otra alusión al uso del cuaderno:

Ha pasado mucho tiempo desde que cogí el cuaderno para cuentas, luego ya no apunté la vida, no había cosas para decir, todo era igual, siempre había gritos en la cocina por algo, pero ya no me llamaban tanto la atención como a los primeros tiempos, cuando todo era nuevo. (p. 605)

En este capítulo Celestina se entera del tema de la herencia, puesto que hasta entonces no sabía la razón de las peleas. Ese mismo día la flonflona, nieta del amo, mata al gato de Celestina dándole cristales con la comida. Esta es la cúspide de las peleas entre los familiares y Celestina, puesto que esta decide vengarse y ya no quiere estar más en esa casa. La página once tiene una sola oración: «Ya te vas a acordar de Celestina, Flonflona, ya te vas a acordar de Celestina» (p. 607).

Haciendo una recapitulación de la estructura del nudo de la trama: Tenemos tres partes. La primera parte del núcleo de la acción va de la página tres a la siete, cuando comienza a conocer a la familia que vive en la casa y se entera de que el amo es su padre y lo ve por primera vez. El hecho de que Celestina no supiera hasta ese momento quién era su padre y desconozca hasta el último momento la razón por la que es su padre nos aporta razones de peso para poder decir que la madre de Celestina pudo ser forzada por su padre, puesto que si hubiera sido su amante no seguiría viviendo en unas condiciones tan malas. En la página ocho, con la visita al mar, comienza la segunda parte, que acaba con la página nueve, al tener un acercamiento más estrecho con su padre y comenzar unos altercados con la familia del amo, que teme perder su herencia. Estos altercados se desarrollan en la tercera parte y entre ellos destaca la muerte del gato de Celestina. La tercera parte ocupa desde la página diez a la once. La muerte del gato será lo que provoque el desenlace.

Hasta este punto ya hemos mencionado elementos trágicos como la soledad de la protagonista, la falta de amor familiar que sufre, la pérdida de seres queridos y la batalla campal por la herencia dentro del ámbito familiar. La ironía trágica se da en el desenlace de la historia. Celestina, conforme avanza el cuento, va sintiendo más y más cariño por su madre, a la que en un principio ni conocía.

El desenlace se da entre las páginas doce y quince. En la página doce comienza la venganza de Celestina. Imitando a la Flonflona, se esconde debajo de las escaleras y

cuando pasa la tira al suelo. Esto trae consecuencias negativas para Celestina y su madre, puesto que parece que las van a echar:

Ya podías tener paciencia, ahora os han echao a la calle alas dos. Y si tuvieras paciencia, pero no, ahora a la calle las dos, y verás lo que ese tío viejo dura aún, que ése no se muere nunca, ya lo verás.

Pero no nos han echado, y el Gallo se ha enterado de todo esta mañana, y ha dicho: qué han de echaros, mujer, ésas no se atreven, la que armaría el viejo, ésas no se atreven. (p. 607)

Con toda esta presión sobre la niña por la herencia tras la muerte de su padre, se ve en la obligación de actuar para que la situación de su madre y la suya propia cambie a mejor.

Comienza a soñar y a hacer planes de futuro:

Pero ahora lo sé, que cuando se muera, vamos a ser ricas mi madre y yo, y nos iremos de aquí, y he pensado que nos podríamos comprar una casa, allí donde le dicen la playa, donde el mar. Y a lo mejor, le decimos que se venga a vivir a la Ernestina. Y a lo mejor, al Gallo también. (p. 608)

En la página catorce Celestina cuenta la idea que tuvo, siguiendo lo que hizo la Flonflona cuando mató a su gato. Volviendo a Northrop Frye<sup>85</sup>, antes ya habíamos señalado que la tragedia podría reducirse al acto sujeto a pecado o fechoría que da pie al proceso trágico.

En este fragmento nos encontramos en ese punto:

Se me ha ocurrido cuando se ha roto la botella del vinagre, se ha escurrido del estante y se ha caído al suelo y se ha hecho añicos, cuánto brillan los añicos verdes, que bonitos son, parecen de sortija. Pues entonces se me ha ocurrido, y la he mirado a mi madre que estaba de espaldas y tenía yo una alegría tan grande por lo que se me ocurría que casi reventaba.

Cuando ha bajado la señorita Leopoldina a por la bandeja de la comida del amo, no se notaba nada, qué artista soy, como dijo el Gallo el día que me vio dibujar en la pared del lavadero. (pp. 608- 609)

Tras este homicidio, la niña no comprende las consecuencias y en parte con razón. No entiende porqué ella es castigada llevándola al hospicio, cuando la Flonflona no sufrió castigo alguno por matar al gato de la misma forma. No comprende nada de lo ocurre ni la razón por la que se llevan a su madre, presa. Además, como ironía trágica final vemos que Celestina es separada de su madre, a la que por fin consigue querer:

Qué es lo que dicen que ha hecho, por qué llora Ernestina doblando mi ropa, qué pasa, no entiendo nada, adónde me llevan a mí, dónde estará ella, yo ya la quería, cierro este cuaderno, la vida no la puedo apuntar más. Tengo sed. (p. 609)

Con la última frase, «Tengo sed» (p. 609), vemos que la inocencia de Celestina sigue prácticamente intacta tras este tiempo y apunta cosas tan nimias como la sed y cosas de

---

<sup>85</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Edison Simons (trad.), Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 276.

gran importancia como el arresto de su madre o el homicidio de su padre. Además, puede ser una alusión directa a una de las palabras de Cristo en la cruz, haciendo una clara referencia al sufrimiento de las personas humildes.

Celestina es una niña soñadora y aventurera, que hace lo que sea por sus seres queridos, pero no es consciente de las repercusiones que sus actos pueden tener. Este final me remite a estas palabras: «De ahí que lo elegíaco se vea a menudo acompañado por un sentido difuso, resignado y melancólico del paso del tiempo, del viejo orden que cambia y cede ante uno nuevo»<sup>86</sup>

Este cuento tiene, como ya hemos dicho con anterioridad, elementos trágicos como la caída de un jefe, la ironía trágica final, una vida inocente rodeada de muertes... Otras particularidades del cuento que le hacen ser un gran ejemplo de análisis en este trabajo son el uso de la etimología de la palabra cuento, el uso del lenguaje con repeticiones que contribuyen a crear un ritmo poético y subrayar ideas y emociones importantes de forma indirecta, el destino trágico de los pobres por el que pierden contra los privilegiados que en este caso son la familia del amo y la ironía trágica de perder a su madre una vez consigue quererla tras haberla rechazado.

## Conclusiones

En *Los niños tontos* y *Algunos muchachos* de Ana María Matute encontramos unos cuentos donde los protagonistas viven sus historias por influencia directa de la Guerra Civil y la posguerra, puesto que la propia autora las vivió en tiempos muy tempranos. Este hecho hace que los temas y los símbolos que hemos visto en ambas obras los encontremos también en la literatura de su tiempo, la de la Generación de los 50. Además, el estilo de ambas obras es claramente el utilizado por Matute en el resto de su obra, con una prosa casi poética. Los temas como el cainismo son también encontrados en la obra literaria matuteana.

En las obras que han servido de estudio en estas páginas que nos preceden, encontramos una infancia trágica que he querido caracterizar con la muerte, la invisibilidad, relacionada con la soledad, y la marginación y exclusión que sufren los personajes. Estas observaciones nos hacen recordar la fragilidad del ser humano que se está formando en la infancia. Los niños de estos cuentos son seres

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 58.

con sentimientos desbordados que no saben tratar de una manera sana. Este hecho destaca por la oposición que Ana María Matute nos hace ver del mundo adulto, que es uno mucho más adulterado, con una mayor frialdad.

Es muy importante en las obras que hemos estudiado la denuncia a las injusticias sociales que se dan en la vida real y Ana María Matute ha querido reflejar en estos cuentos. Esta denuncia se hace mostrando la verdadera crueldad que los más pequeños pueden llegar a soportar, es decir, Matute nos acerca a la vida de la guerra y posguerra en todas sus variantes.

Hay que tener en cuenta, además, que nos encontramos ante cuentos de corta extensión en *Los niños tontos*, puesto que la media es de menos de una página, y de algo más en *Algunos muchachos*. Y no solo se diferencian los cuentos de ambas obras por su extensión, ya que los cuentos de *Algunos muchachos*, al ser más largos, son más complejos que los de *Los niños tontos*. Los personajes, al tener más páginas para contar su historia, tienen un recorrido mayor. Por esta razón, en algunos aspectos como la muerte, he optado por diferenciarlas, para una estructuración mejor de los análisis.

En los cuentos encontramos niños tontos, feos, gordos, pobres, ricos, inocentes, crueles, en definitiva, niños y niñas de todas las cases y condiciones. Estas diferencias son importantes en la obra de Matute, puesto con ellas muestra que lo diferente, lo que se sale de la norma, no es malo, sino al contrario. Lo distinto, lo diferente es lo que hace únicos a todos esos niños.

Mediante las técnicas narrativas, Matute nos sumerge en el mundo infantil, a través del cual observamos el mundo adulto. El lenguaje que utiliza simulando el habla de los niños es muy importante en este aspecto. Sin olvidarnos del juego con la puntuación y las repeticiones, que aportan un ritmo poético a los cuentos. Los protagonistas de todos los cuentos son niños con un destino trágico cuya base es el sufrimiento y padecimiento de los humildes. Para Matute además los privilegiados también sufren ese destino trágico como en el caso de «La pared de los heliotropos».

En líneas generales nos encontramos ante dos grandes obras de la literatura matuteana, que son claves a la hora de comprender su obra y las obras de sus respectivos compañeros de generación y la simbología que estos utilizan.

Por último, creo que ha quedado claro que, siguiendo las líneas trágicas que hemos explicado, nos encontramos ante dos libros de niños para adultos, puesto

que en su literatura infantil trata el tema de la infancia trágica como algo con posibilidad de vencer. Los niños en la literatura infantil salen vencedores, cosa que no ocurre en la literatura para adultos, con finales más crudos e incluso terroríficos, como hemos visto.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABADÍA RAMÓN, Ana, *La muerte infantil en Los niños tontos de Ana María Matute*, (Trabajo fin de grado), Enrique Serrano Asenjo (dir.), Universidad de Zaragoza, 2017.
- ACEVEDO, Mario, *La creación literaria infantil de Ana María Matute*, Texas Tech University, 1979.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (trad.), Madrid, Gredos, 2011, pp. 38-39, en [https://preceptivaypoesiaaurea.files.wordpress.com/2017/08/aristc3b3teles\\_poc3a9tica\\_para\\_preceptiva.pdf](https://preceptivaypoesiaaurea.files.wordpress.com/2017/08/aristc3b3teles_poc3a9tica_para_preceptiva.pdf) (27/08/2020)
- CALAFELL SALA, Núria, <<La conjura de la invisibilidad: El sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo>> en *Lectora: revista de dones i textualitat*, Num. 16, 2010.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.
- DÍAZ, Janet W., *Ana María Matute*, Nueva York, Twayne Publishers, 1971.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- FERRATER MORA, Jose, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Montecasino, 1964 vol. I y II, en <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-i.pdf> y <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2011/10/jose-ferrater-mora-diccionario-de-filosofia-tomo-ii.pdf> (08/09/2020).
- FRAILE, Medardo, *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1986.
- FREIXAS, Laura, *Literatura y mujeres*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Edison Simons (trad.), Caracas, Monte Ávila, 1977.
- GALVE RIVERA, Rubén, *El protagonista infantil como alegoría de compromiso social en la narrativa corta de Ana Matute*, Texas Tech University, 2014.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1966.
- GARNICA, Naím, «Tragedia, romanticismo y modernidad. Dioniso entre mito y religión». *Franciscanum 166*, Vol. LVIII, 2016, pp. 87-115.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (dir.), *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*, Unión académica internacional, Madrid, 2015, en [http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado\\_terminos/T](http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos/T) (26/08/2020).
- GAZARÍAN-GAUTIER, Marie Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GÓMEZ DEL MANZANO, Mercedes, *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*, Madrid, Narcea, 1987.

- GRACIA, Jordi y Ródenas, Domingo, *Historia de la literatura española: 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Barcelona, Crítica, 2011, v. 7.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, <<Tras las huellas de una poética del cuento de Ana María Matute>> en *Anales de Literatura Española*, Num. 31, 2019.
- IMBERT, Enrique Anderson, *Teoría y técnica del cuento*, Marymar, 1979.
- JASPERS, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1960.
- KOJOUHAROVA, Stefka Vassileva, <<La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra>>, en *Compás de letras. Monoografías de la literatura española*, 1994, Num. 4, pp. 39-53.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Esperando el porvenir*, Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- MARTÍN NOGALES, Jose Luis, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984.
- MATUTE, Ana María, *En el bosque: Discurso leído el día 18 de enero de 1998 en su recepción pública*, Real Academia Española, Madrid, 1998.
- MATUTE, Ana María, *La puerta de la luna: cuentos completos*, Barcelona, Destino, 2010.
- MATUTE, Ana María, *Los niños tontos*, Barcelona, Destino, 2001.
- MERINO, José María, *Cien años de cuentos (1898-1998). Antología del cuento español en castellano*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*, Pamplona, Cenlit Ediciones, 2000.
- PÉREZ BERNARDO, María Luisa, <<Infancias desgraciadas en Primera memoria de Ana María Matute>> en *Verba Hispanica*, vol. 18, 2010.
- RAGAN, Robin René, *Ana María Matute: Fantasía y didactismo en sus cuentos infantiles y una traducción al inglés de El Aprendiz*, University of Illinois, 1993.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Mujeres y Narrativa: Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- RÓDENAS, Domingo (coord.), *100 escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, *Manual de historia de la literatura española: 2 siglos, XVIII al XX [hasta 1975]*, Madrid, Editorial Castalia, 2009.
- ROMA, Rosa, *Ana María Matute*, Madrid, E.P.E.S.A, 1971.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.
- VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Simón, *El universo literario de Ana María Matute*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2019.
- XIAOJIE, Cai, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Universidad de Salamanca, 2012, en <https://elibro-net.cuarzo.unizar.es:9443/es/ereader/unizar/97584?page=126>



YNDURÁIN, Domingo, *Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea 1939-1980*, Francisco Rico y Nuria Falcó (coords.), Fernando Valls (colab.), Barcelona, Crítica, 1981, v. VIII.