

EL PROTAGONISTA INFANTIL EN LA NOVELISTICA
DE ANA MARIA MATUTE

A THESIS
SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS IN SPANISH
IN THE GRADUATE SCHOOL OF THE
TEXAS WOMAN'S UNIVERSITY

DEPARTMENT OF FOREIGN LANGUAGES

BY

NANETTE ROBAINAS PASCAL
DRA. EN FOLOSOFIA Y LETRAS

DENTON, TEXAS

DECEMBER, 1979

A mi padre, inspiración y estímulo de este esfuerzo

PALABRAS DE RECONOCIMIENTO

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a los profesores Francisco A. Longoria, Francisco Pérez y Dorothy De Moss por la ayuda y orientación que de ellos he recibido. Una nota especial de reconocimiento al Dr. Francisco A. Longoria, bajo cuya dirección he realizado este trabajo.

Mi gratitud, también, a mi esposo e hijos, sin cuya constante colaboración no hubiera podido llevar a feliz término este esfuerzo.

N. R. P.

Tabla de materias

Introducción

Capítulo I - El protagonista infantil en la literatura española

A. Antes de la Guerra Civil: de la picaresca a la Generación del '98

B. Literatura de la postguerra: Carmen Laforet, Elena Quiroga, Miguel Delibes, Juan Goytisolo

Capítulo II - El mundo de los niños en Pequeño teatro

Capítulo III - Génesis de la lucha fratricida en la niñez: Los Abel

Capítulo IV - La soledad y enajenación de la infancia: Fiesta al noroeste

Capítulo V - La Guerra Civil vista por los ojos-niños en Primera memoria

Conclusiones

INTRODUCCION

El niño como protagonista no abunda en la literatura española. La novela picaresca y Galdós ofrecen las únicas excepciones importantes. Por regla general, las figuras infantiles son secundarias, pertenecen más bien al fondo descriptivo y carecen del relieve y la penetración psicológica del verdadero protagonista literario.

Los novelistas de nuestro tiempo han sabido, sin embargo, reconocer la riqueza de posibilidades latentes en la temática de la infancia. La generación de escritores de la postguerra española enfoca con frecuencia el tema del niño. Ana María Matute forma parte de ese grupo reducido de autores cuya especial contribución a las letras es la elevación del niño a protagonista efectivo de la obra de arte. En Matute el mundo adulto pasa a ser fondo. La esfera del niño y sus experiencias asciende a primer plano y se convierte en centro y médula de su narrativa. Introduce, así, un orden nuevo en la estructura novelística, invierte el patrón literario tradicional que da preeminencia al mundo adulto y presenta a la niñez sólo como fondo o elemento pasivo.

La crítica, específicamente, los estudios de Margaret E. W. Jones, The Literary World of Ana María Matute, Janet W. Díaz, Ana María Matute y Phyllis Zatlin Boring en "The

World of Children in the Contemporary Spanish Novel" ha señalado la presencia de la infancia entre las constantes temáticas de su obra. Pero el propósito de esta tesis es destacar y analizar la función especial del niño, como procedimiento literario, en su narrativa. El mundo de la niñez se convierte así en microcosmo para el estudio de la experiencia humana. Logra la novelista proyectar los problemas humanos con mayor efecto dramático y patetismo, al aparecer planteados a la escala infantil. La figura del niño sirve para revelar la problemática psicológica y social del alma contemporánea: su angustia individual y su crisis colectiva. Los protagonistas niños son víctimas de los males existenciales de nuestro tiempo: la soledad, el aislamiento, la enajenación. Al trazar detalladamente el análisis psicológico de estos personajes infantiles, su propósito literario coincide con la perspectiva de la psicología moderna¹ para la cual la compleja interioridad humana queda más fácilmente reflejada en la niñez que en la vida adulta.

El trabajo de Emilie Teresa Cannon, "Childhood as Theme and Symbol in the Major Fiction of Ana María Matute" (tesis

¹ Leonard Carmichael, "Editor's Introduction" to George G. Thompson, Child Psychology: Growth Trends in Psychological Adjustment, 2nd ed. (Boston: Houghton-Mifflin, 1962), p. vii.

doctoral, Ohio State University), difiere también de este estudio en propósito y orientación. No hemos tenido acceso a otros estudios que sabemos existen sobre el tema: "Los niños en la obra de Ana María Matute" por Celia Barrettini (Universidad de Antioquia) y "El mundo de la infancia y de la adolescencia en la obra de Ana María Matute" de Gerard Lavergne (Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Dakar, Sénégal).

Matute, como pocos novelistas contemporáneos, sabe hacer de la infancia acertado recurso literario. Gracias a su obra, el niño no es ya un desconocido o una figura idealizada por los sentimientos de nostalgia del autor adulto. La niñez que nos describe está muy lejos de esa edad de oro, feliz y despreocupada, que evoca Delibes en El camino; es, en cambio, época conflictiva, pintada con tintas oscuras y sombrías. Ausente está el elemento humorístico, a lo Mark Twain, que Delibes y otros autores a menudo relacionan con la infancia. Lo que sí muestran algunos niños de sus cuentos es esa mezcla de inocencia y terror, el toque grotesco que recuerda los relatos de Horacio Quiroga.

Nos complace que este estudio sobre Ana María Matute, novelista de la niñez, coincida con la celebración del Año Internacional de la Infancia. La visión infantil matutiana refleja el nuevo espíritu de reevaluación y conciencia con-

temporánea. Su niño no es sueño, ni símbolo; sino realidad, sin antifaz, abierta y espontánea, contradictoria como la propia condición humana. En él queda expuesto el eterno dualismo de Caín y Abel: inocente y cruel, víctima y victimario, neurótico pero consciente de la angustia incomprensible del "yo" y su circunstancia vital.

CAPITULO I

EL PROTAGONISTA INFANTIL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

La función del niño en la literatura española ha sido tradicionalmente relegada a personaje secundario, a parte del fondo descriptivo, o a protagonista delineado sin genuino interés en su evolución psicológica. Carandell, en su estudio sobre el teatro, ha señalado la escasez de protagonistas infantiles. Sus comentarios pueden también extenderse a la novela. "El niño es un desconocido y son escasísimas las obras españolas dedicadas a estudiar su posición dentro de la sociedad o sus grados de maduración psíquica."¹

Desde una perspectiva histórica y sociológica, la poca importancia y la escasez de protagonistas infantiles en esta literatura puede relacionarse con el concepto paternalista (predominio de la autoridad paterna) de la sociedad española como queda revelado en las novelas de Pereda. Es decir, la posición poco importante que el niño ha ocupado en la vida tradicional española se refleja en el papel secundario que éste desempeña en la literatura.

La visión tradicional de la infancia interpreta su papel

¹ Jose María Carandell, "El teatro infantil en España," Primer Acto, No. 71 (1966), pág. 15.

literario como prisma de inocencia e ingenuidad, revelador de los males sociales, y destaca el tránsito de la niñez a la adolescencia, de la ilusión al desengaño con su conclusión inevitable: la incorporación al mundo adulto. Su tono es, con frecuencia, irónico y humorístico y el efecto total de la narración cobra un aire de melancólica nostalgia. El elemento predominante en estos relatos tradicionales es la crítica social; el enfoque psicológico ocupa un segundo plano. El papel literario del niño ha evolucionado, por lo tanto, en proporción directa a la opinión que de la figura infantil tiene la sociedad a través de los tiempos. Analicemos brevemente esta transición del personaje niño en el panorama histórico-literario español.

El niño antes de la Guerra Civil: del pícaro a la Generación del '98

Dividiremos nuestro estudio en dos etapas: la literatura anterior a la Guerra Civil y la visión contemporánea, posterior al conflicto bélico aludido. Esta división se basa en la premisa, destacada por la crítica, de que el niño en la literatura tradicional española--desde su introducción en el género picaresco hasta el período de la Guerra Civil--aparece, salvo en contadas excepciones, como figura sin profundidad psicológica, no como niño verdadero sino como pequeño adulto. Es verdad que Galdós, Clarín y algunos

escritores de la Generación del '98 (Unamuno, Baroja, Valle-Inclán) presentan penetrantes estudios infantiles, aunque en el caso de la Generación del '98 el énfasis está sólo en la adolescencia. Pero estos son casos aislados; no constituyen una tendencia literaria, como ocurre con los escritores de la postguerra española. La novelística de la postguerra ha puesto un énfasis marcado en las etapas formativas de la vida humana--la niñez y la adolescencia. Las dos generaciones literarias posteriores a la Guerra evidencian este interés en el mundo y la perspectiva infantil como atestigua la obra de los autores mayores: Miguel Delibes, Ramón Sender, Elena Quiroga y del grupo más joven--autores de la llamada "generación de medio siglo," por la época en que comienzan a escribir, testigos infantiles de la Guerra--Matute, Goytisolo, Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos.

Como ya hemos mencionado, la crítica ha señalado esta característica esencial de la novela española de la postguerra. Maurice Edgar Coindreau² se refiere al hecho de que los niños no han desempeñado un papel importante en la novelística española--con la excepción del género picaresco y los casos notables pero aislados, ya aludidos--hasta la

² E. M. Coindreau, "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles," Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura, no. 33 (noviembre-diciembre 1958), pág. 47.

época contemporánea. Después de la Guerra Civil se advierte el énfasis creciente en la temática de la niñez.

El pícaro es el primer exponente del papel tradicional del personaje infantil: niño desamparado, en lucha contra un mundo hostil y adverso, víctima de la indiferencia de una sociedad que lo desconoce o lo maltrata y, a la vez, reflejo de los pecados de esa sociedad. Su figura simboliza la inocencia en un mundo corrompido; y a través de sus ojos se revelan las lacras sociales. Los episodios picarescos detallan la transición de la inocencia a la experiencia, la desilusión del niño ante la realidad circundante y, finalmente, su incorporación al mundo, mediante la imitación de la vida deshonestas de sus amos. Pero la novela picaresca no explora la importancia del pícaro como personaje infantil, como niño per se, pues lo percibe sólo como hombre en miniatura cuya misión es reflejar la intención del autor de crítica social. La escasa significación del niño en la sociedad de la época se refleja en la poca importancia que se le concede a la niñez del pícaro.

La figura infantil no adquiere mayor importancia en la narrativa española hasta que las reformas sociales y los descubrimientos pedagógicos y psicológicos del siglo diecinueve intensifican la importancia del tema. Aunque en menor medida que en las naciones europeas bajo los efectos de

la industrialización moderna, la España del siglo pasado, experimenta ciertas reformas pedagógicas, ciertos cambios sociales, visibles en la erosión del sistema de castas y privilegios sociales y en la concentración urbana. Los avances decimonónicos en el campo de la psicología--análisis de la conciencia y del comportamiento infantil--determinan que, a fines del siglo, la inocencia del niño literario tenga una significación distinta, en el sentido de combinación de bondad y maldad y no en su antiguo concepto romántico, idealizado, de bondad total, de inocencia original a lo Rousseau. Así aparece el niño en la galería de personajes de los grandes novelistas del realismo moderno: Galdós, Clarín y de algunos escritores de la Generación del '98: Unamuno, Baroja, Valle-Inclán.

Galdós, especialmente, supo, al igual que Dickens, valerse del niño como resorte dramático y recurso de contraste. La novelística galdosiana penetra en el mundo de la infancia; describe, con acierto, las delicadas sutilezas de estas almas. A través de los niños, Galdós revela una preocupación fundamental por lo social y un profundo interés por los problemas psicológicos (el comportamiento, la influencia del ambiente y de la herencia en la evolución de la personalidad infantil). Este propósito social lo lleva a enfocar los muchos problemas del niño en la España

de la época: la delincuencia juvenil, la enseñanza infantil, la carencia de escuelas adecuadas, la lucha del niño pobre, marginado por la sociedad. Niños inolvidables viven en muchas de sus páginas: La desheredada, El doctor Centeno y, sobre todo, Miau, con Luisito Cadalso, su personaje infantil más desarrollado, a través del cual Galdós destaca el egoísmo inconsciente del niño.

Entre los escritores de la Generación del '98, Unamuno, Baroja y Valle-Inclán muestran interés por el tema de la adolescencia. Abel Sánchez, de Unamuno, con su cuadro patético de la envidia y la soledad en la niñez, es el antecedente literario de Matute en Fiesta al noroeste. Valle-Inclán trae a Sonata de primavera la descripción de un niño poseído por las fuerzas del mal. Sin embargo, a pesar de estos casos de protagonistas adolescentes, habrá que esperar hasta la época de la postguerra para observar una inclinación definitiva hacia la temática y la perspectiva infantil.

El niño en la literatura de la postguerra española

El mundo contemporáneo presencia una transformación aun más marcada de la función literaria del niño bajo la influencia de la psicología freudiana (el psicoanálisis, la importancia de la conciencia infantil en el proceso de la evolución hacia la madurez adulta). Las nuevas investiga-

ciones psicológicas y pedagógicas apuntan hacia la infancia como la etapa más significativa de la vida. El protagonista niño aparece, en nuestro tiempo, como figura atormentada, de complejidad psicológica, desconocida por la visión infantil pre-freudiana. Su reacción ante la sociedad caótica contemporánea es la lucha por descifrar el enigma de su propia entidad y de ese mundo exterior para él incomprensible.

Nuestra época contemporánea revela un panorama mucho más complejo de la niñez que la visión romántica de la inocencia infantil. El niño aparece descrito en términos ambiguos: su figura menos idealizada, a veces presenta el dualismo ambivalente, la inocencia perversa, esa maldad instintiva del protagonista infantil en obras contemporáneas como The Lord of the Flies (William Golding) y A High Wind in Jamaica (Richard Hughes). El niño literario del siglo XX refleja la ambigüedad, la visión ecléctica y relativista del momento histórico; es espejo de la sociedad en que vive, adolece de sus mismos defectos: inocencia y maldad.

Aunque, como hemos visto, hay casos individuales entre los autores de la Generación del '98, que destacan la figura del adolescente, es preciso aguardar hasta el período posterior a la Guerra Civil para que la temática de la niñez aparezca como tendencia y característica integrante de la novela española. La novela de la postguerra se caracteriza,

en gran medida, por la atención que presta al mundo de la infancia como tema importante y al punto de vista del niño como prisma observador. Los novelistas mayores como Sender y Delibes³ nos ofrecen una visión idílica, nostálgica de la infancia. El niño es recurso literario para revivir el pasado, para evadirse de la realidad actual. Sender en Crónica del alba (1942), lo utiliza como instrumento del novelista exilado que tiene que valerse del recurso para poder escribir de temas españoles. Crónica del alba es producto de los recuerdos de la infancia del novelista. Delibes nos ofrece también en El camino (1950), una visión de la infancia teñida de nostalgia y en ambos escritores, aunque todavía más pronunciada en Delibes, existe la nota de humorismo. La niñez para estos dos autores es época feliz, aunque reconocen, como escritores realistas, la existencia natural de algunos problemas y desilusiones en esta edad. Pero, en términos generales, sus niños son criaturas normales que llevan una existencia casi siempre feliz y despreocupada en el ambiente de inocencia, tradicionalmente relacionado

³ Ambos escritores, mayores que Matute, pertenecen a la generación que Castellet llama "de la guerra." Aunque esta generación no refleja la misma preocupación por la perspectiva infantil que la "del medio siglo" (a la que pertenecen Matute y Goytisolo), las obras, mencionadas en este capítulo de Sender y Delibes, se incluyen aquí por ser de la post-guerra y porque expresan un interés fundamental por la temática de la niñez.

con la niñez. El propósito de estos novelistas mayores de la postguerra al poner énfasis en la temática infantil es revivir el pasado, subrayar la inocencia y la felicidad del paraíso perdido de la niñez. Pero los autores más jóvenes de la "generación del medio siglo," que fueron ellos mismos testigos infantiles de la Guerra, encuentran una nueva razón para novelar la infancia: el niño como vehículo para poner de relieve esa ansiedad, ese desasosiego de la existencia contemporánea; la niñez como microcosmo para revelar los males psicológicos y sociales que afligen al mundo desolado de la postguerra española.

Ana María Matute pertenece a esta promoción de novelistas de la postguerra, de la "nueva oleada" de autores nacidos entre 1925 y 1935. Es la generación que Castellet llama "del medio siglo" por la época en que, según ya hemos indicado, comienzan a publicar sus obras y que la propia Matute describe como "la de los niños asombrados." Característica esencial de esta generación literaria es la de haber presenciado de niños los horrores de la Guerra. Recordemos que Ana María Matute tenía diez años al inicio de la Guerra Civil. El ser testigo infantil de la Guerra influye en la propia niñez de la autora, concediéndole una precoz conciencia del mundo circundante que ha de determinar su interés posterior como escritora al revivir las circunstancias

especiales de la niñez en un ambiente hostil. De aquí que la crítica haya subrayado la relación entre la temática y la función de la niñez en su obra y los efectos de la Guerra Civil en su propia infancia. Se advierte en estos novelistas la íntima relación entre lo histórico y lo autobiográfico, la temática de los problemas sociales en la España de la postguerra y la obsesión por el niño o el adolescente. La figura del niño en la narrativa de Ana María Matute, en la de Juan Goytisolo y en ciertas obras de Elena Quiroga--aunque Quiroga, por ser un poco mayor, no pertenece, verdaderamente, a la misma generación--refleja esta nueva perspectiva.

Los nuevos niños literarios de la generación de la postguerra "hagan lo que hagan, vivan donde vivan, poseen, todos un estigma común: la precocidad del dolor, y por eso dan muchas veces la impresión de ser ya hombres y de razonar (o desvariar) con mentalidad adulta."⁴ Como bien señala E. M. Coindreau, sólo en tiempos recientes, alcanza la infancia la significación especial que hoy ejerce en la literatura. Estos niños "de este modo se adaptan sin esfuerzo a la realidad del mundo, en el que se complacen en

⁴ Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo (Madrid: Editorial Prensa Española, 1970), pág. 273.

desempeñar los papeles más viles de los adultos."⁵

En cambio, novelistas españoles que por ser un poco mayores, no fueron "niños-testigos" de la realidad bélica, como es el caso de Cela (el nuevo Lazarillo), de Delibes, El camino y de Carmen Laforet y sus protagonistas adolescentes, quedan como exponentes de una visión más convencional de la perspectiva infantil. Ilustraremos brevemente estos dos conceptos diferentes--el tradicional y el contemporáneo--de la función literaria del niño por medio del análisis de obras representativas de algunos novelistas contemporáneos.

Carmen Laforet

Carmen Laforet centra sus novelas, Nada (1945), La isla y los demonios (1952) y La insolación (1963) en torno a figuras adolescentes. Andrea en Nada tiene dieciocho años; Marta Camino de La isla y los demonios es dos años más joven y en La insolación, el protagonista, Martín Soto, es un joven adolescente. Las tres novelas plantean, esencialmente, el mismo conflicto: el desasosiego y la lucha del adolescente frente a la sociedad adulta. En el fondo

⁵ E. M. Coindreau, "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles," Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura, pág. 461.

de estas obras se advierte, también, la sombra impresionista de la Guerra Civil y la desolación de la postguerra.

Nada es, en esencia, la historia del despertar de una adolescente, del doloroso proceso de maduración que precede la entrada a la vida adulta.

La narración, llevada en primera persona, hace ver en todo momento el contraste entre el personaje central, la joven de corazón generoso y mente soñadora, aunque a veces "agria e intolerante" como la juventud; y el mundo de los otros: la familia en descomposición y el pequeño mundo de bohemia de las estudiantes. El sufrimiento injusto, el hambre, la soledad, el desengaño cercan a Andrea, pero ella conoce el camino recto, tiende la mano al necesitado y preserva la esperanza que la anima en medio de las circunstancias adversas.⁶

La Marta de La isla y los demonios es la misma Andrea, aunque más joven. Esta segunda novela de Laforet describe el conflicto que se desata entre la adolescente y "los demonios," los adultos con sus pasiones y flaquezas.

Como en Nada, el hilo argumental de la novela está unido al despertar de una juventud. Aquí, sin embargo, se trata de la maduración de una adolescencia tratada como tema de observación para el novelista. Los ensueños, las cegueras, las intuiciones y los choques con una dura realidad en el transcurso de unos meses de vida de una adolescente.⁷

⁶ Sobejano, Novela española de nuestro tiempo, pág. 117.

⁷ Ibid., pág. 120.

Aunque Marta trata de aclarar el pesimismo del paisaje con la luz de su fantasía, el resultado final es siempre la desilusión.

Tanto Andrea (Nada) como Marta (La isla y los demonios) dejan constancia de su descubrimiento adolescente y juvenil: de ese su darse cuenta de estar en el mundo; de ese asombrarse ante cada descubrimiento. Ambas protagonistas son personajes solitarios, distintos, marginales al ambiente en que se ven obligadas a vivir... Pero, a fin de cuentas, siempre es la rebeldía lo que priva y lo que termina triunfando sobre sus dudas, en sus conciencias y en sus sentimientos. Una y otra no son sino formas figuradas de resaltar el encuentro de dos generaciones, entre las que, a las naturales diferencias, viene a sumarse en estos casos la brecha abierta por una guerra civil.⁸

También Martín Soto en La insolación entabla un combate contra la sociedad, movido por la fuerza de la rebeldía que anima y da forma a la conducta adolescente.

Elena Quiroga

Elena Quiroga (n. 1919), como también Carmen Laforet (n. 1921), no presencia la Guerra Civil con los ojos de la infancia, por ser ambas un poco mayores que la generación de Matute y Goytisolo.⁹ Sin embargo, en Quiroga la temática

⁸ M. García-Viñc, Novela española actual (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967), págs. 82, 83.

⁹ Matute nació en 1926; Goytisolo, en 1931.

infantil refleja el doble propósito de análisis psicológico de los personajes y preocupación social, típico de la narrativa matutiana.

Los niños de Quiroga se mueven en el mismo ámbito existencial que sus protagonistas adultos. No son seres felices ni despreocupados sino figuras solitarias, aisladas que miran con recelo y desasosiego el mundo circundante. Quiroga escribe novelas psicológicas pero, como ya hemos dicho anteriormente, la preocupación por la injusticia social está siempre presente en su obra, íntimamente ligada al estudio anímico de los personajes. A veces, la problemática infantil sirve de prisma para revelar cómo el grado de sensibilidad del niño se acrecienta ante los conflictos sociales. En otras ocasiones la hostil realidad social es causa de la deformidad psíquica del niño.

Para Quiroga, la niñez es etapa esencial en el proceso de maduración del individuo; pues, de acuerdo con su concepto existencial del tiempo, el pasado no es sólo fuerza que influye en el presente sino elemento constitutivo de ese presente. De ahí la importancia de esta edad, ya que las experiencias del pasado infantil persisten en la vida presente del adulto.

De la misma manera que Matute utiliza la infancia como método para revelar el rostro más espontáneo de la experien-

cia humana, Quiroga busca en esta edad la explicación psicológica que nos ayude a comprender a la persona adulta. Esta función del niño en Quiroga queda reflejada en los personajes infantiles de sus novelas. La clave para la comprensión de sus protagonistas adultos está siempre en la influencia de ciertos momentos de la infancia en el curso posterior de nuestra vida adulta. Sólo siguiendo este proceso freudiano se nos hacen comprensibles algunos de sus protagonistas enigmáticos, como Moisés (La careta, 1955) y Tadea (Escribo tu nombre, 1965). En este último caso, tiene el lector que penetrar la infancia de Tadea, no sólo en la novela mencionada, sino, primero, en Tristura (1960), por ser Tadea protagonista de ambas obras.

La niñez, en Matute, aparece como etapa cerrada, independiente de las otras fases de la vida; el niño matutiano desaparece cuando termina esta etapa inicial de la evolución humana. Quiroga, en cambio, emplea la simultaneidad del tiempo: el niño y el adulto coexisten; el pasado infantil es parte componente de la persona adulta.

La visión de la niñez en la obra de Quiroga es fruto de su concepto filosófico y psicológico, aunque también se advierte en su novelística la huella autobiográfica. Así vemos en su novela la reiteración del tema del niño solitario, aislado del mundo. Sus personajes infantiles son, a

menudo, como la propia autora, huérfanos de madre desde muy temprana edad. Este motivo de la orfandad y sus tristes consecuencias se repite en su obra. Moisés (La careta) nunca se recupera del golpe traumático de la muerte de sus padres. Tadea, el personaje más desarrollado entre los protagonistas infantiles de Quiroga, también es huérfana y siente la indiferencia de su abuela y la tiranía de la tía Concha.

La incomunicación de Moisés, su incapacidad para desenvolverse en el mundo adulto y para entablar relaciones normales con otros seres, tiene su explicación psicológica en el complejo de culpabilidad que le atormenta con respecto a las circunstancias de la muerte de su madre. El trauma de la Guerra Civil ha dejado en él, como en tantos otros personajes de la novela de la postguerra, una huella inconfundible. La soledad y el aislamiento de Tadea es, en cambio, consecuencia natural de su percepción de la frialdad de la abuela. Pues, aunque la abuela no es cruel, tampoco demuestra el menor afecto y la deja sometida a la hostilidad de la tía Concha.

El aislamiento en Tadea es su reacción ante el tratamiento injusto que recibe continuamente de su tía, primos y, por parte, hasta de la servidumbre. Se le hace imposible expresar ningún sentimiento, inclusive ante la muerte de Julia, la parienta pobre de la abuela, a quien Tadea quiere

de veras.

Las novelas que tienen a Tadea como protagonista revelan el minucioso análisis psicológico de una adolescente privada de afecto. Su reacción ante el medio hostil es el repliegue a la zona más interna del ser. Tadea da, así, la impresión de que todo le resulta indiferente, pero en verdad sufre profundamente. La frialdad de los demás le ha enseñado a presentar, ella también, una apariencia distante y glacial, como medio de proteger su estabilidad emocional.

En Tristura se refleja la intención crítica de la autora contra la forma represiva y autoritaria de educar a los niños, propia de la burguesía española. La preocupación por la niñez es un motivo permanente en la obra de Quiroga, pero sólo en las novelas de Tadea: Tristura y Escribo tu nombre. En éstas la figura infantil o adolescente aparece como protagonista del relato y el punto de vista predominante, a través de la narración, es el del personaje juvenil.

Por medio de estas dos novelas, Elena Quiroga dibuja un retrato triste de la niñez. Tadea, como los niños de Matute, se refugia en el aislamiento emocional. Tiene conciencia de las injusticias sociales y sueña con la libertad, pues se debate en un ambiente represivo. Ella misma es víctima de la injusticia que percibe en el mundo.

Miguel Delibes

La visión de la infancia que Delibes describe en El camino (1950), está teñida de nostalgia. Es el cuadro tradicional de la edad añorada, revestida de tonos alegres por el adulto que recuerda. El toque humorístico y la fina ironía del estilo de esta narración nunca están presentes en el modo de ver la infancia de Matute y de aquellos novelistas que vivieron de niños el impacto de la guerra fratricida. Delibes, nacido en 1920, es ya un adolescente cuando se inicia el conflicto bélico y no pertenece, por tanto, a este grupo de escritores que Matute, también, ha llamado "generación herida" por haber percibido los horrores de la lucha civil durante la etapa impresionable de la infancia. Delibes describe una España reconstruida a través del recuerdo nostálgico y evita, así, el panorama desolado de la realidad contemporánea.

El novelista acentúa el ambiente de paz y tranquilidad de antes de la Guerra. Las escenas de la infancia están dibujadas con pinceladas alegres, desconocidas en el cuadro sombrío que traza Matute. El propio Delibes explica este concepto de la edad infantil como etapa "en que las debilidades humanas son vistas sin acritud y el diario contacto con la mezquindad y la muerte todavía no ha formado en

nosotros una costra de escepticismo."¹⁰

El paralelo con Mark Twain es inevitable. Abundan los rasgos comunes en las percepciones del universo infantil de ambos autores: idealización y optimismo, tono humorístico, recurso literario de emplear el trío de niños adolescentes (Tom Sawyer, Huck Finn, Jo Harper en el autor norteamericano; Daniel, Roque, Germán, en el español).

Aunque en la novela de Delibes el protagonista asume la función literaria tradicional, El camino está escrita, en general, desde el punto de vista de la infancia y en sus páginas se recorre "el camino" universal que va de la niñez a la edad adulta. Sólo en algunos episodios pierde el autor esta perspectiva y predomina, entonces, el punto de vista del narrador adulto.

Delibes enfoca la infancia, destacando la psicología del niño "normal"; sus niños viven en un genuino estado de inocencia y desconocimiento del mundo circundante. Daniel (El camino) es el niño-arquetipo: sus experiencias, felices y tristes, son las etapas que ha de recorrer el niño en "el camino" de la maduración psíquica.

Ana María Matute recoge, en cambio, la aspereza de la realidad actual, donde no existe ese estado ideal de la niñez.

¹⁰ Miguel Delibes, "Prólogo," Obra completa, Tomo I, (Barcelona: Ediciones Destino, 1964), pág. 19.

En su narrativa predomina la visión contemporánea de la infancia como edad no de inocencia sino de sufrimiento. El énfasis de su prosa está en el niño distinto: precoz, hipersensible, con deformidades físicas o psicológicas.

Juan Goytisolo y Ana María Matute

Agrupamos a estos dos autores bajo el mismo epígrafe, porque Goytisolo es el escritor de su generación con quien más se relaciona Matute en cuanto a la perspectiva de la infancia. Ambos novelistas comparten las mismas preocupaciones temáticas, entrelazadas con su interpretación de la niñez: el cainismo, la traición como final de esta edad e inicio de la vida adulta, el efecto de la contienda civil en los niños, la inquietud social, el escapismo por medio de la fantasía, la crueldad de los niños hacia el niño "distinto" y solitario y la muerte. Pero en la obra de Matute el mundo infantil adquiere proporciones de preeminencia que Goytisolo sólo llega a alcanzar en ciertas novelas: Juego de manos (1954), Duelo en el Paraíso (1955), Fiestas (1958). Además, el enfoque de Goytisolo acentúa la perspectiva histórica, la problemática social, el efecto de la guerra en los niños. Matute muestra esta misma preocupación en Primera memoria pero además puede decirse que su obra, en general, acentúa el aspecto psicológico y metafísico de la infancia.

Juan Goytisolo también describe una España recordada en Duelo en el Paraíso, aunque su visión es más reciente que la de Delibes y el efecto que producen sus páginas es de realismo cruel en vez de idealización nostálgica. Goytisolo contaba sólo veinticuatro años cuando publica esta novela.

Duelo en el Paraíso tiene un indudable fondo autobiográfico, pues el autor, como sus personajes, fue, también, niño-refugiado en un campamento para huérfanos de la Guerra. Su obra revela esta especial preocupación por el niño que se debate en un mundo cruel y grotesco--la lucha fratricida: "'El impacto de la guerra nos ha marcado a todos los escritores de mi promoción. . . Los tres años de guerra civil se han grabado en mí de una manera imperecedera,'" ¹¹

Al igual que Matute, Goytisolo ve la infancia como época breve, antesala del universo esperpéntico de los adultos. La niñez para ambos autores es un cuadro donde predominan las sombras, en contraste con el panorama soleado que dibuja Delibes.

Duelo en el Paraíso refleja esta obsesión de su autor por el motivo de la Guerra Civil. La crítica la ha comparado con la novela de William Golding, Lord of the Flies. Pero, mientras en Golding, el relato es pura fanta-

¹¹ Juan Goytisolo en "La novela y los novelistas españoles de hoy" por Francisco Olmos García, Cuadernos americanos, XXIX, 4 (julio-septiembre, 1963), pág. 230.

sía, Goytisolo se basa en la realidad histórica: la Guerra Civil vivida por él.

Muchos de los jóvenes novelistas de hoy eran niños durante la Guerra Civil. Con sus ojos de niños, vieron impasibles cosas atroces. Las olvidaron. Pero en el transcurso de su crecimiento, llegó un momento en que se acordaron de ellas. Y el recuerdo se precisaba a medida que sus huesos se hacían más duros y su sangre más rica. Entonces, no para olvidar esas cosas--eso habría sido imposible--sino para librarse de ellas, se pusieron a escribir novelas.¹²

La novela de Goytisolo narra la historia de unos niños que han captado el mensaje adulto de la guerra: la eliminación del enemigo.

Se describe el drama de los niños a quienes la guerra despojó de su candor y su inocencia, llevándolos a imitar los irresponsables juegos de sus mayores. En Duelo en el Paraíso se narra la historia de un grupo de niños vascos refugiados en un pequeño pueblo español. Durante el lapso que media entre la retirada de las tropas republicanas y la llegada de las tropas falangistas, estos niños juegan a hacer su propia guerra, 'tomándose la justicia por su mano', aprovechan la ocasión para matar a un niño del que les separa un pasado y una clase social distintos.¹³

Estos niños avanzan en el proceso de su aprendizaje y llevan

¹² Goytisolo en Introducción a la novela española de postguerra por Juan Carlos Curuchet (Montevideo: Editorial Alfa, 1966), pág. 60.

¹³ Juan Carlos Curuchet, Introducción a la novela española de postguerra (Montevideo: Editorial Alfa, 1966), pág. 61.

a cabo el asesinato de Abel, el niño inocente. Abel es el niño solitario, centro también de la narrativa de Ana María Matute. El único escape de él es la fantasía, los sueños. Es evidente la semejanza entre la soledad de Abel y la de Juan Medinao en la novela de Matute, Fiesta al noroeste (1953). Ambas novelas enfocan la temática de la niñez-adolescencia a través del protagonista "niño-solitario": Abel - Juan Medinao.

Los novelistas de la "generación del medio siglo," testigos infantiles de la Guerra Civil, tejen el tema de la infancia entremezclando los hilos del análisis psicológico con la crítica de las injusticias de la sociedad. El protagonista infantil en estas obras es el niño triste, solitario, enajenado, reflejo de la preocupación existencial de nuestro tiempo, consciente de las injusticias sociales y, a menudo, víctima de esas mismas circunstancias.

Estos autores presentan la infancia con apariencia dualística, a menudo, contradictoria, que despierta en el lector una sensación de honda tristeza y pesimismo. Es época en que prevalecen la inocencia y la fantasía, pero, también, en ella existe la crueldad, la injusticia que el niño imita del mundo adulto. El dualismo de la infancia interpretada como edad de inocencia destructiva, de convivencia de cualidades contrarias--idealismo, egoísmo,

realidad y fantasía--es constante literaria en Matute.

Para nuestra autora la niñez es edad de idealismo y de inocencia, indiscutible "paraíso perdido" pero, también, etapa que refleja la crueldad, la injusticia del mundo de los mayores. Por sobre todo, es edad triste, y no de alegre despreocupación.

En resumen, la novelística tradicional, desde la picaresca hasta el realismo español actual, interpreta la función del protagonista infantil como prisma inocente y como víctima ingenua de la sociedad, revelador de las lacras de esa sociedad. Pone, así, de relieve la importancia del tránsito de la niñez a la adolescencia, el "camino" de la ilusión al desengaño con su final inevitable: la madurez psíquica, la incorporación al universo adulto. Esta función literaria de la niñez utiliza, muchas veces, un tono irónico y humorístico que da a la narración su característica nota de melancólica nostalgia.

Por otro lado, los autores de la generación "herida" de la postguerra, exponen una perspectiva diferente de la niñez, enfocada desde el punto de vista contemporáneo, de una sociedad grotesca y deformante que crea niños precoces, inadaptados, extraños. El protagonista de estas obras es, con frecuencia, el niño neurótico de hoy, niño que percibe los horrores del mundo adulto. Niño concebido no sólo como

víctima de las lacras sociales sino, también, como victimario portador del poder destructivo de su inocencia perversa. Este concepto contemporáneo del niño como víctima y victimario aparece detallado en la obra de Anna Freud y D. Burlingham, War and Children. La función literaria del niño refleja su situación de víctima, pues la sociedad caótica de nuestro tiempo le ha truncado la posibilidad de una infancia normal; victimario, en el sentido de que el niño se convertirá en imitador de la crueldad que percibe en los adultos.

La inquietud típica de nuestro tiempo, en lo que respecta a una re-evaluación de la función de la infancia queda proyectada en la visión contemporánea de Ana María Matute. Su obra refleja una profunda apreciación de la sensibilidad del niño y, probablemente, en esto estriba su mayor mérito: el adoptar una perspectiva genuina de la infancia, que convierte al lector en observador del mundo adulto así como del mundo infantil desde el punto de vista de la niñez.

Las páginas novelísticas de Ana María Matute revelan la ambivalencia del tema de la infancia al mostrar al lector las dos caras de esta edad: el aspecto inocente y soñador del niño y, también, su crueldad, su maldad innata. Por ello decimos que en su obra la infancia ejerce la función de microcosmo de la condición humana. A través del estudio minucioso de la psicología del niño, sus obras proyectan la

difícil problemática de nuestra existencia reducida a la escala infantil y, por tanto, en forma más espontánea y accesible que como se presenta en el mundo adulto.

CAPITULO II

EL MUNDO DE LOS NIÑOS EN PEQUEÑO TEATRO

Pequeño teatro es la primera novela escrita por Matute, cuando sólo contaba diecisiete años. No fue publicada hasta once años más tarde, al recibir el premio Editorial Planeta en 1954. Como toda obra de verdadera precocidad, adolece de defectos naturales dada la extrema juventud de su autora. Defectos que la crítica se ha apresurado a destacar repetidamente. Sin embargo, creo que el juicio, en general, negativo, que ha merecido esta novela, se debe a una falsa apreciación del propósito de la autora y de las circunstancias especiales en que escribió Pequeño teatro: fruto de su sensibilidad de adolescente y del ambiente de opresión y vacío intelectual, característico de la España de la postguerra. En "Notas de una escritora,"¹ Matute explica cómo, llevada por el afán típico de la adolescencia, de despojar al mundo de su máscara hipócrita, tejió la trama de la novela, mezclando hilos de realidad y fantasía. El tema de la "falsa caridad" o del fariseísmo, prominente en su obra de madurez, aparece aquí ya esbozado, aunque sólo de manera

¹ Ana María Matute, "Notas de una escritora." Boletín II, Instituto de Estudios Norteamericanos, (Barcelona: primavera, 1965), pág. 5.

indirecta, a través de la figura de la señorita Eskarne y de la hipocresía de los aldeanos que, con el fin de ganarse la estimación de Marco, el forastero recién llegado, fingen un interés caritativo por el pobre huérfano, a quien hasta ese momento no han hecho caso. Esta falsa caridad desaparece en cuanto los aldeanos se dan cuenta de que el forastero a quien tratan de impresionar no es rico ni poderoso.

La propia autora ha aclarado en el prólogo a su Obra completa este propósito que determinó su inclinación estética en Pequeño teatro.

Resulta obvio insistir en el hecho de que toda mi generación creció marcada por la guerra española del '36. Pero, más aún que la misma guerra--cuya brusca intromisión en el orden de nuestra vida infantil nos convirtió, de la noche a la mañana, en eso que me permití definir como generación de "los niños asombrados"--lo que verdaderamente condicionó nuestra vida de incipientes escritores fue la postguerra. Una postguerra tan larga como no creo que otro país, en nuestros días, haya padecido jamás. En Pequeño teatro, pues la ya "ex niña asombrada" ante bombardeos, violencias y trastoque de todos los valores tenidos hasta entonces como inmutables, cayó de lleno en la conocida--aunque confusa y bastante cándida repulsión hacia un mundo que, tan bruscamente como el entrevisto durante los tres recientes años, sumió la vida en una sucesión de rencores, venganzas, apatía y gritos tan farisaicos como hueros, crueles o mezquinos... de lo único que fui real y verdaderamente consciente al escribir esta novela, es de mi propósito de utilizar un mundo de muñecos y de mentiras--mundo al que intentaba referirme exceptuando al loco Ilé Eroriak, paradójicamente, único ser de carne y hueso en el libro. El elemento extraño, totalmente inimaginable, tomará

las marionetas una a una y las observará con atención. Hará bailar a unas, desechará otras; tal vez dé a alguna unas cuantas vueltas en el aire, antes de lanzarla lejos, pero todas yacerán irremisiblemente abandonadas a la corriente del gran viento que, uno a uno, cortará todos los hilos y soportes que les hacían creerse humanos.²

La intención crítica de la autora, enmascarada bajo la fantasía y el ambiente de irrealidad, va dirigida a la atmósfera falsa y ampulosa, hipócrita y vacía de la pequeña burguesía provinciana. Así lo revelan estas palabras de Marco.

Aquí, en Oiquixa, he dado una lección ácida a los estúpidos envarados, a los secos corazones de los hombres de Kale Nagusia. Aquí en Oiquixa, he despertado el amor en una estupidilla egoísta y necia, en un corazón vacío y triste...; me llevo lo más caro, lo más codiciado de los mentecatos de Kale Nagusia. ¡Gran lección para Kale Nagusia! Yo me llevo el rencor, la maldad, el egoísmo, la dureza de corazón de Kale Nagusia. Yo me llevo la vanidad, la estupidez, la falsa seguridad de Kale Nagusia.³

La crítica, en su gran mayoría, parece haber ignorado la naturaleza simbólica de la obra y da así una visión sólo parcial en su evaluación de la novela. Los juicios negativos de Juan Luis Alborg y Eugenio de Nora ilustran esta percepción incompleta de la perspectiva matutiana en Pequeño

² Matute, "Prólogo," Obra completa, (Barcelona: Ediciones Destino, 1971), Tomo I, págs. 15-18.

³ Matute, Pequeño teatro, pág. 244.

teatro. Alborg parte de una premisa equivocada pues estima que Matute trataba de mezclar su prosa lírica con el objetivismo, tendencia que, aunque prevalente cuando el crítico escribía su reseña, no puede aplicarse a la época (quince años antes) en que la escritora compuso su novela.

La autora navega entre dos aguas, la de una realidad amasada con ese pulso peculiar y la de otra "realidad objetiva," que no consigue retratar satisfactoriamente. Así se queda el libro en un revoltijo híbrido, a medias entre lo deformado y lo normal, sin llegar a cuajar en ninguna de las dos cosas. Sus personajes carecen de la necesaria consistencia objetiva y no están tampoco lo bastante "inventados" para ser una creación. A veces parecen estar dotados de una poetización alegórica, transcendente y se despenan luego en una trivialidad mal apresada.⁴

La opinión de Nora también revela el habersele escapado totalmente la posibilidad de la intención simbólica del título.

Más que novela Pequeño teatro es un largo cuento, no enteramente fantástico, pero sí inverosímil, confuso y de vagos contornos, vitalizado casi únicamente por lo que tiene de angustiada elegía erótica de la adolescencia; de choque efectivo (aunque los tipos y la situación sean más bien de sueño alucinado, que seres de un mundo real posible) entre la ilusión, la aspiración ilimitada a la felicidad y al amor y los límites insorportables de la vida.

⁴ Juan Luis Alborg, Hora actual de la novela española (Madrid: Taurus, 1958), Tomo I, págs. 183-84.

⁵ Eugenio de Nora, La novela española contemporánea (Madrid: Editorial Gredos, 1962), Tomo II, págs. 293-94.

Gonzalo Sobejano toca, pero no profundiza, en la visión simbólico-fantástica de esta primera novela: "...orienta la trama el paralelo simbólico entre el 'pequeño teatro' de Anderea y el teatro pequeño, mezquino de la vida real."⁶

Otros críticos españoles, como José Luis Cano se han dejado llevar, exclusivamente, por una admiración hacia el lirismo, la poesía encerrada en su prosa y han emitido un juicio superficial destacando sólo estas cualidades de su estilo.

Una novela como Pequeño teatro, que está bellamente escrita y que puede entrar en una línea de novela simbólica, de cuento fantástico--en cierta tradición nórdica, demostrando una imaginación fértil y delicadamente poética, puede gustarme, precisamente como contraste contra cierto abuso de realismo del que pocos novelistas de hoy saben prescindir. Sus virtudes no residen en el interés de la acción y en la fuerza de las pasiones, sino en la belleza del estilo y en la gracia poética con que están descritos los personajes principales.⁷

Sólo unos pocos críticos, entre ellos Castellet y Rafael María de Hornedo S. I., en España; Janet W. Díaz y Margaret E. W. Jones en Estados Unidos reconocen la importancia del título y profundizan hasta ver que "el pequeño teatro" no es, únicamente, una referencia a los títeres del

⁶ Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo (Madrid: Editorial Prensa Española, 1970), pág. 368.

⁷ José Luis Cano, "Los libros del mes: tres novelas," Insula, No. X, marzo 1955, pág. 6.

viejo Anderea. Castellet señala la significación de Oiquixia, el pueblo simbólico donde se desarrolla la trama, como "en una palabra uno de tantos 'pequeños teatros' cuya agrupación forma "el Gran Teatro del Mundo."⁸ Margaret E. W. Jones destaca también el tema del "gran teatro del mundo," como reflejo doble del espejo de la vida, donde el lector observa a los protagonistas como simples títeres y las marionetas reflejan, a su vez, el hálito vital de los personajes.⁹ Janet W. Díaz analiza esta perspectiva simbólica y la función especial del elemento fantástico en Pequeño teatro.¹⁰ Subraya la constante preocupación de Matute por el mundo de la magia de los titiriteros, preocupación palpable en su vida y en su obra. La autora, como Lorca, reveló, desde temprana edad, un profundo interés por el teatrillo de marionetas, su juguete infantil predilecto. Más adelante, este motivo del mundo mágico de los títeres aparece en sus cuentos y novelas, Fiesta al noroeste y Primera memoria.

Rafael María de Hornedo S. I. hace mención a la cualidad

⁸ Jose María Castellet, "Anaquel: El pequeño teatro del mundo," Correo literario, No. 9, enero 1955, pág. 7.

⁹ Margaret E. W. Jones, The Literary World of Ana María Matute (Lexington: The University Press of Kentucky, 1970), pág. 11.

¹⁰ Janet W. Díaz, "La 'Commedia dell' Arte' en una novela de Ana María Matute," Hispanófila 40, 1970, págs. 15-28.

simbólica de estos personajes, exagerados hasta el punto de convertirse en "patrones convencionales deformativos."¹¹ Así resalta el crítico la irrealidad de fábula de la obra y el simbolismo de los personajes. Marco, el "tipo" más ampuloso, es el símbolo del bribón embaucador, que, como sigue explicando Hornedo, tiene en la literatura española sus más lejanos antecedentes en la picaresca y en las novelas del siglo XVII de Castillo Solórzano. Pero aun señala una fuente mucho más cercana y, más significativa, en nuestra opinión: Los intereses creados. El paralelo con la comedia de Benavente es evidente.

El mismo título de Pequeño teatro, la repetida intervención en la novela del teatrillo de marionetas del viejo Anderea, la doctrina por la misma esparcida, nos traen ecos de las enseñanzas del prólogo y del cuerpo de la famosa comedia. Y, además, los personajes: El "caballero" Marco pretende reunir, en una pieza, los papeles de Leandro y Crispín, aunque con mucho más del segundo... Zazu (Aránzazu), la hija de Kepa (Polichinela y su hija Silvia).¹²

Pequeño teatro aunque obra primeriza y vacilante, es importante por señalar esa tendencia a lo fantástico, lo irreal y lo grotesco que culminará mucho después en Los

¹¹ Rafael María de Hornedo S. I., "El mundo novelesco de Ana María Matute," Razón y fe, V, 162, julio-diciembre 1960, págs. 329-346.

¹² Ibid., pág. 332.

niños tontos. El artículo de Hornedo destaca el parentesco de Marco con el Galo de Los Abel, así como el paralelo de la relación amorosa entre Marco y Zazu y Galo y Valba.

La novelista utiliza el recurso literario del simbolismo del "pequeño teatro" para darnos un incipiente reflejo de su visión de la niñez y de la adolescencia, a través de un tema que se repite, obsesivamente, en su obra: el escape hacia el mundo de la fantasía mediante la magia de las marionetas. Sus niños parecen estar siempre en fuga, movidos por un constante deseo de evasión. A veces huyen de la dura realidad, físicamente, como Ilé en sus escapadas al mar; en otras ocasiones, por medio de la imaginación, se refugian en un mundo de magia y fantasía. Las marionetas y los títeres les proporcionan esta vía de evasión. El "pequeño teatro" es el símbolo de la fuga infantil. El personaje infantil impulsado por esa necesidad de evasión, de huida de la tristeza y la desolación que lo rodea, se cobija en el pequeño teatro de títeres para escapar del "yo" infeliz y refugiarse en un mundo ilusorio, ajeno a la dura realidad. Así los niños que no pueden escapar físicamente de su ambiente hostil alcanzan por medio de los titiriteros el refugio de un mundo particular, el mundo fantástico de las marionetas. "Los niños sienten la necesidad de escapar de su medio ambiente, de cosas que no creen, de los adultos, de su

soledad."¹²

Todos los elementos constitutivos de su concepto de la infancia están ya presentes en esta primera novela. Hemos hecho referencia anteriormente a la distinción que, en el caso de la obra de Matute, es preciso hacer entre la fecha de publicación y la de redacción, fechas que no siempre coinciden. Pequeño teatro, primera novela que escribió a los diecisiete años, no fue publicada hasta 1954; Los Abel cuya publicación data de 1948, es su primera obra por orden de publicación. En sus páginas, Ana María Matute destaca la importancia de la infancia, basándola no en una idealización de la inocencia infantil sino en la sensibilidad especial de esta edad para reconocer las asperezas de la vida, capacidad que ha de aumentar progresivamente con el paso de los años. Queda, de este modo, proyectada una tácita negación de la niñez como edad de oro, a la vez que acentúa el fracaso del "pequeño teatro," del mundo de la fantasía y su transformación en fuerza destructora.

De una visión pavorosa, resentida incluso, de la niñez arranca toda una actitud ante la vida, en la que el odio, el recelo, la desconfianza, la incompreensión y la desesperanza son otros tantos hilos de la tela en la que se enredan las relaciones entre los seres. Frente a todas ellas parece levantarse, en cada caso, sólo el individuo de excepción que, con ser el mejor y quizá por ello

¹² Raquel G. Flores-Jenkins, "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute," Explicación de textos literarios 3, ii, 1975, pág. 86.

siempre lleva las de perder en el reparto de la vida.¹³

El énfasis en Pequeño teatro, como en su obra posterior, está en los personajes niños y adolescentes. Sus caracteres adultos serán sólo sombras secundarias, figuras vencidas por un destino implacable, vacías de idealismo e ilusión. Kepa Devar, por ejemplo, es la imagen del padre incapaz de comunicarse con su hija, alejado y distante espiritualmente.

La novela traza la ruta de dos adolescentes, Ilé Eroriak y Zazu Davar, hacia el desengaño y la desilusión. La repentina llegada del forastero Marco marca el inicio de esta evolución en los jóvenes. Marco, valiéndose de la inocencia de Ilé y de la soledad de Zazu, logra ganarse la amistad del primero y el amor de la segunda.

En su filosofía de la niñez y de la adolescencia, la soledad ocupa lugar primordial. Ambos, niño y adolescente, se perciben como seres solitarios; pero el adolescente, a diferencia del niño, tiene conciencia de su incomunicación. Trata, en vano, de acercarse a otros seres por el camino de la amistad o del amor. Esta soledad es completa, total en el caso de Zazu; en Ilé, sin embargo, a veces, queda mitigada.

¹³ M. García-Viñó, Novela española actual (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967), pág. 154.

Así vemos cómo Matute, por medio de descripciones psicológicas--descripciones de este tipo predominan siempre en su narrativa sobre el detallismo físico--pone de relieve la situación de Zazu como prisionera en Oiquixa. Esta limitación geográfica queda enlazada con su limitación espiritual: presa de la desesperación y la angustia. El panorama desolado de su vida la lleva al suicidio. En cambio, Ilé se salva. Regresa al mundo de los títeres, de la imaginación. La ambigüedad geográfica--Oiquixa, pueblo ficticio, aunque el nombre vasco y las descripciones de la región, sugieren una pequeña población pesquera en la costa cantábrica--se relaciona con su imagen de la infancia como estado fuera del tiempo, edad estática, "de tiempo detenido."¹⁴ En realidad Oiquixa es el recuerdo que dejó en la autora su visita de niña a Zumaya, aldea pesquera de la costa vasca. Pero la novelista insiste, a través de casi toda su obra, en esta vaguedad de nombres inventados (Oiquixa en Pequeño teatro, Artámila en Fiesta al noroeste) o de lugares imprecisos (la isla, sin otra apelación, en Primera memoria, el escenario rural y la ciudad provinciana, sin otra indicación más determinativa, en Los Abel). La explicación a esta tendencia

¹⁴ Matute, "Pequeño teatro," Obra completa, (Barcelona: Ediciones Destino, 1971), Tomo I, pág. 187.

de Matute, posiblemente esté en su propósito fundamental de desarrollar el ambiente psicológico de sus personajes juveniles, sus vidas interiores más que la circunstancia social de una región determinada.

La trama gira en torno a unas figuras adolescentes huérfanas, solitarias, aisladas de todo y de todos. Ilé Eroriak es un niño raro, extraño. El narrará los sucesos del relato, que de esta forma han de aparecer ante el lector coloreados por el tinte de su fantasía y deformados por su percepción particular del mundo. Su único consuelo es Anderea, el titiritero. Ilé y Anderea, inmersos en la soledad de sus universos fantásticos, contemplan desde sus mundos remotos, la vida "normal" de los otros aldeanos.

Zazu, hija de Kepa, el ricacho del pueblo, simboliza la rebelión adolescente contra las normas convencionales, contra el conformismo social; la soledad angustiosa de esta edad, en busca inútil del amor y de la amistad. Huérfana de madre, la niña odia a sus tías y es incapaz de comunicarse con su padre. Veamos, otra vez, la descripción de carácter psicológico con que dibuja la figura de Zazu. "Zazu iba a rastras del amor, con su gran sed, con sus pies descalzos y sus manos vacías. Zazu pensaba siempre en el amor, y nunca había amado a nadie."¹⁵

¹⁵ Ibid., pág. 28.

Sus adolescentes son, casi siempre, figuras poco atractivas, de conducta y apariencia extrañas. Zazu es una adolescente pero, por su extrema delgadez y pelo lacio, parece más bien un niño. El único rasgo de belleza que le concede la autora son los ojos, luces brillantes que iluminan la oscuridad de sus rostros. Más en Zazu esta hermosura queda estropeada por el detalle extraño de que sus dos ojos no son del mismo color.

Esta desolación total de la niña-adolescente queda recreada estilísticamente por medio de la repetición de palabras claves: sola, gritos.

Una gran soledad se ceñía enteramente a ella. Era en aquellos momentos cuando Zazu se sabía sola. Sola y pequeña, extrañamente débil y pequeña... Zazu se veía avanzar menuda, niña, escondiendo las manos a la espalda. Había un largo túnel del que huían los pájaros, como gritos breves y agudos, como negros gritos disparados, igual que salpicaduras de tinta.¹⁶

Zazu está totalmente sola en la lucha interior en que se debate su alma confusa de adolescente--entre los sentimientos de amor y odio, de atracción y repulsión que le inspira Marco. Incomunicada en el aislamiento de un mundo sin afectos, Zazu no puede ni siquiera buscar ayuda en otros

¹⁶ Ibid., págs. 25, 26.

seres. Se da cuenta de que le es imposible resistir a la fuerza que la lleva hacia Marco y huye hacia el mar, entre cuyas olas desaparece para siempre.

En Zazu se cumple el destino cruel de muchos adolescentes matutianos: sólo en la muerte encuentra un escape, un refugio ante la trágica realidad. A veces la muerte surge como final ineludible. En el fin trágico de Zazu, la muerte aparece como la última forma de escape, negación de la vida misma, solución extrema a la que llega la muchacha en su adolescencia atormentada.

Ambos jóvenes, Ilé y Zazu, son víctimas del engaño de Marco, quien finge proteger a aquél y amar a la infeliz muchacha. Zazu, que sospecha la verdad, se suicida. Ilé se refugia en el mundo fantástico de los títeres que le ofrece Anderea. Queda, de este modo, esbozado el tema, constante en su narrativa posterior, de la adolescencia traicionada.

Ilé y Zazu, aunque productos de castas sociales diferentes--aquél es un niño mendigo; ésta, hija del ricacho del pueblo--son jóvenes que comparten una misma visión de esta edad de transición: huérfanos, solitarios, incommunicados, tristes. Ilé es el antecedente del "niño tonto" que luego aparecerá en su obra. De niño tardó mucho en aprender a hablar y la gente del pueblo cree que es tonto. En realidad,

es sólo un espíritu libre y sencillo, sumido en una profunda soledad que lo lleva a buscar refugio en un mundo de imaginación, de fe y de ignorancia: el teatro de marionetas de Anderea. Los personajes del "pequeño teatro" revelan la vulnerabilidad infantil en un mundo cruel: se mueven como marionetas; impulsados por fuerzas y emociones más allá de su voluntad; son verdaderos juguetes en manos del titiritero todopoderoso, incapaces de controlar la mano manipuladora del destino. Ilé es el símbolo de la inocencia que se debate entre dos universos: personajes y títeres. Llevado por su afán de evasión, el niño vive en un mundo especial donde se confunden lo real y lo fantástico. Envuelto en las sombras de la fantasía, alejado del mundo que le rodea, el elemento fantástico, sin embargo, no lo impulsa a la muerte, como sí les ocurre a muchos "niños tontos" matutianos. Zazu, en cambio, no encuentra refugio en la fantasía; su único escape es la muerte. En este respecto, la figura de Zazu tiene el mismo aire trágico de las criaturas de Los niños tontos (1956). El mundo de sueños y fantasía es para estos niños extraños sólo fuente de desolación y muerte. La función de la fantasía en la vida infantil aparece en Pequeño teatro, por vez primera en su obra. Este elemento mágico y fantástico llega en Los niños tontos a ejercer un papel predominante en la vida de estos niños, figuras que existen en una esfera totalmente apartada de la realidad.

García-Viñó hace hincapié en la importancia germinal de esta obra, novela simbólica con aire de cuento fantástico, como preludio de la interiorización, característica de su estilo, y de la significación de la infancia-adolescencia en su narrativa.

. . . estilo que, aunque progresivamente evolucionado y perfeccionado a lo largo de su nada exigua obra, es claramente perceptible desde sus primeras realizaciones, pese a ser éstas productos de una verdadera precocidad. Y es el caso que, al contrario de lo que ocurre con Carmen Laforet, los defectos de cuyas últimas novelas nos llevan, como decíamos, a descubrirlos en germen en las primeras, aquí las perfecciones de Primera memoria y Los hijos muertos nos llevan a descubrir y ratificar virtudes ya insertas en Pequeño teatro.¹⁷

Las semillas de la preocupación matutiana por la niñez y su función literaria, claramente visibles en su obra posterior, aparecen ya en esta novela, fruto de la adolescencia de la propia autora. Ilé y Zazu marcan el camino de la desilusión y el desengaño que han de recorrer todos los adolescentes. En estas páginas se revela, aunque en forma incipiente, su percepción de las edades formativas de la vida humana, asociada al tema del mundo fracasado, de rotas ilusiones y fantasías deshechas del "pequeño teatro." La novela refleja cierta nota deformadora de la realidad, cierta

¹⁷ M. García-Viñó, Novela española actual, pág. 152.

transformación estética de lo real a lo grotesco, que nos recuerda la visión esperpéntica de Valle-Inclán. El autor gallego nos ha dejado en Tirano Banderas la representación clásica de Banderas como el títere ridículo y grotesco de un teatro de marionetas. Esta cualidad deformadora, esperpéntica que aparece sólo en forma incipiente en Pequeño teatro, habrá de alcanzar su culminación en el tono grotesco, fantástico e irreal de Los niños tontos.

CAPITULO III

GENESIS DE LA LUCHA FRATRICIDA EN LA NIÑEZ: LOS ABEL

Los Abel, obra también de extrema juventud, escrita cuando la novelista contaba veintiún años, revela la misma falta de madurez de la que adolece Pequeño teatro. Aunque diferentes en estilo y efecto final--detalle que subraya Gonzalo Sobejano¹ al señalar que la fantasía alegórica, rasgo esencial de Pequeño teatro, está casi ausente de esta obra. En esta novela se utiliza también el prisma de la niñez-adolescencia: protagonistas juveniles, por medio de los cuales nos dará su visión de la realidad. Esta función especial del personaje infantil se repetirá a lo largo de su obra posterior. Matute ha de alcanzar inusitado éxito literario, valiéndose del tema primario de la infancia y enlazándolo con una serie de temas secundarios.

Al estudiar Pequeño teatro destacamos cómo en esta obra su preocupación por la niñez queda entretejida con el tema del "gran teatro del mundo." Los Abel ha de relacionarla con el simbolismo de Caín y Abel y, de esta forma, aparece por vez primera en su narrativa, una de sus

¹ Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo (Madrid: Editorial Prensa Española, 1970), pág. 369.

más constantes obsesiones temáticas: la lucha entre hermanos. En Los Abel, su lente observador enfoca la evolución de la niñez a la edad adulta a través del estudio de los niños Abel y, especialmente, las inquietudes que forman el extraño mundo de Valba Abel. Destaca la escritora cómo las cualidades que caracterizan a estos hermanos desde la niñez se prolongan y se extienden a su vida adulta. Los celos que, de niño, siente Aldo hacia su hermano Tito se intensifican con el correr de los años y quedarán dramatizados en el mito bíblico, revivido al final de la novela. Otras preocupaciones, constantes temáticas de su prosa posterior, también aparecen aquí aunque sólo en estado germinal: el paso inevitable del tiempo, la soledad, la deshumanización del individuo, las injusticias sociales y el determinismo fatalista.

Sin embargo, sólo en la primera parte de la novela, la que transcurre en el ambiente rural, resaltan estos resortes literarios con efectividad dramática. La segunda parte decae considerablemente en interés narrativo, pues los personajes carecen de la validez psicológica que les prestaba su escenario natural: el "terruño" y el viejo caserón familiar. En el ambiente falso, postizo de la ciudad, sus protagonistas no se mueven con la autenticidad que les daba la vida campestre. Caracteres elementales,

violentos como la naturaleza áspera que les servía de fondo, este nuevo marco geográfico no corresponde a la aguda intensidad de sus conflictos familiares. En la ciudad, la fuerza de los Abel se dispersa; ya no están todos físicamente unidos en el caserón paterno donde se acentuaba el contraste: unión física--aislamiento espiritual. El medio urbano no se presta para recrear esa atmósfera de tensión dramática que anima la primera parte de la novela. Los conflictos pierden su intensidad natural y adoptan una apariencia artificiosa, forzada. Matute emplea en esta obra el mismo procedimiento de ambigüedad del escenario novelesco, ya señalado en Pequeño teatro, procedimiento del que se valdrá, también, en las otras novelas analizadas en este estudio. En Los Abel esta imprecisión geográfica queda hasta sin la vaga determinación del nombre ficticio, pues todo lo que se menciona en la primera parte es el viejo caserón de la familia Abel. El escenario de la segunda parte del relato queda descrito sólo como una ciudad de provincia sin indicación nominal alguna. Aquí, otra vez, podemos decir que en realidad se imponen los recuerdos infantiles de la autora. El caserón de los Abel es reflejo literario de la casa de los abuelos maternos de Matute en Mansilla de la Sierra. La ciudad de provincia, corresponde a Logroño, centro urbano de esa

región de Mansilla.

José Luis Cano señala que la primera mitad de Los Abel marca la aparición de Ana María Matute como novelista.

En su inhóspita aldea (los caracteres) son felices a su modo, despiden chispas, y el aire y la luz amansan y entredoran sus sueños. El amor brota y quema, a ratos, sus almas, casi siempre secas. Pero de pronto la autora decide que abandonen la aldea y escapen a la ciudad. Uno tras otro van huyendo de la tierra o de sí mismos. El lector lamenta esta desbandada, y piensa que ha sido una lástima que la autora no haya mantenido hasta el final de su novela el ambiente seco y áspero, pero armónico, del trozo de tierra rebelde que los Abel habitaban en la aldea. Si la autora no hubiera cedido al fácil recurso de trasladar a sus personajes a la capital para buscar nuevos contrastes y accidentes, y si hubiera otorgado más sitio a la pasión en su obra, probablemente podríamos haber dicho de Ana María Matute que era la Emilia Brontë española. Pero la reacción de los Abel en la ciudad nos desconcierta, y la seca armonía del violento mundo de la aldea pierde su frescor y acaba desapareciendo. Todo se desmorona, no sólo la casa de la aldea, sino el mundo intenso, la hermosa llamarada de los Abel. En la ciudad parecen ya muñecos de trapo, pobres guiñoles que no nos convencen.²

Los niños Abel reflejan el choque de la inocencia e idealismo de la infancia con el realismo del mundo adulto que les rodea. Esta evolución psicológica del despertar al mundo adulto queda planteada a través de la figura de Valba. Sus ideales, sus ilusiones, sus fantasías de adolescente,

² José Luis Cano, "Los libros del mes," Insula, X (febrero 15, 1949), pág. 5.

van estrellándose, poco a poco, contra las duras rocas de la realidad y sobreviene lo inevitable: el conformismo y la desilusión.

Valba, como Zazu, es también huérfana de madre y ambas adolescentes viven alejadas espiritualmente junto a un padre indiferente. Al morir su madre, Valba trata de asumir la función maternal y lucha por servir de lazo entre sus hermanos y por conservar la unidad familiar. Pero, a veces quiere, también, volver a la niñez y sólo desea sentarse con Ovidia, la hermana pequeña, y contarle relatos fantásticos. Así, a través de la fantasía, siente de nuevo la ilusión de la infancia. Sin embargo, en otras ocasiones, esta vacilación típica de la adolescencia--edad que se debate entre la infancia y la edad adulta--le hace sentir un fuerte deseo de libertad e independencia. Quiere, entonces, alejarse, romper las "cadenas" que la atan a la casa paterna. Llevada por este afán de rebelión adolescente, abandona la aldea y se va a la ciudad. En la vida urbana, alejada de su ambiente rural, su casa y sus hermanos, la muchacha se aventura por el difícil camino del fracaso, la tristeza y el desengaño. Ante la realidad de esta existencia desolada decide regresar a la aldea.

Gus, el hermano con ilusiones artísticas, acude, también, esperanzado a la ciudad. Pero en ella sus ambiciones se frustran, se convierte en agitador socialista

y termina en la cárcel. Juan es el hermano lisiado. Su cuerpo tullido simboliza su aislamiento espiritual. La timidez innata de su espíritu lo lleva a abrazar el camino del sacerdocio como refugio ante el mundo. Sólo a Tito, con su perenne buena suerte y su actitud despreocupada y optimista, todo le va bien. En la visión fatalista de Ana María Matute, Tito, como el Abel mítico, es el elegido del destino. "Si fuera posible definir a Tito, diría que su vida consistía en coger con una mano lo que deseaba y apartar con la otra lo que le estorbaba."³

Los Abel viven en un mundo de luchas: luchas internas en el alma de cada hermano, luchas entre sí, lucha contra circunstancias hostiles. Sin embargo, Valba destaca cómo a pesar de todo son "hermanos, eternamente hermanos," al aludir no al cariño fraternal sino a la indisolubilidad de los lazos de la sangre. Lazos que, a veces, son más bien cadenas; cadenas del parentesco, que no están atadas por el amor sino por el deber y la responsabilidad familiar.

En esta novela, como ya hemos destacado, Ana María Matute reconstruye por vez primera el dualismo de Caín y Abel, aspecto esencial en su visión de la infancia, que luego volverá a trazar, en multitud de ocasiones, a través

³ Ana María Matute, Los Abel. Obra completa, (Barcelona: Ediciones Destino, 1971), Tomo 1, pág. 308.

de su obra posterior. Aquí están las figuras de los hermanos en pugna: Aldo y Tito, reflejo de las luchas internas de una familia en decadencia, de un país dividido por la Guerra Civil. El Caín matutiano (Aldo) se debate entre pasiones que no puede controlar hasta que cae, bajo el peso del destino, y asesina a su hermano. Tito (Abel) vive libre de la angustia mental que atormenta a los otros personajes. El dualismo de Matute--aunque en Los Abel es sólo el simbolismo del contraste--nos recuerda la obsesión cainista de Unamuno, el análisis detallado de la envidia en Abel Sánchez. Como ya hemos mencionado, la autora tratará el tema con mayor profundidad en Fiesta al noroeste. Caín, símbolo de la agonía espiritual del hombre contemporáneo es el eje de la preocupación unamuniana. En su percepción del conflicto fraternal, Matute mantiene un punto de vista más objetivo, aunque muestra, también, comprensión por la conducta del hermano mayor.

Fiesta al noroeste, novela más avanzada en el proceso de evolución de Matute como novelista, tratará, también, del conflicto entre hermanos, pero con la profundidad y el relieve de que carece en esta obra. Quizá la perspectiva limitada del tema cainista en Los Abel se deba a que al ser Valba la narradora, sólo a través de ella puede el lector contemplar las descripciones de los otros protagonistas. De este modo, se nos hace imposible ver más allá de las

impresiones subjetivas de Valba con respecto a los otros personajes. Matute empleará en Los Abel, por primera vez, el recurso narrativo de las memorias: la mirada retrospectiva al pasado de la niñez, método que utilizará más adelante en sus novelas de madurez y que recuerda a Hawthorne y a las Brontës. En un caserón abandonado, un pariente lejano de los dueños encuentra en la gaveta de un escritorio el diario de la narradora-protagonista. Sin embargo nuestra autora limita la narración fundamental a la primera persona y al tiempo objetivo. El narrador anónimo, el pariente lejano de los Abel que encuentra el diario de Valba, es sólo un pretexto para rememorar y recordar el pasado. Es esa infancia evocada a través del diario de Valba la que describe el mundo de los Abel. La novela entremezcla tres planos temporales: el presente, inicio de la trama, del narrador, pariente de la familia, que accidentalmente encuentra el diario de Valba; las explicaciones subjetivas con que Valba interrumpe a menudo su narración de los hechos, las que contribuyen al tono de aislamiento, de extratemporalidad de la narración; y el relato, propiamente dicho, en el pasado. En la tristeza del presente de Valba, coexisten estos niveles del tiempo; el tono narrativo impregnado de desilusión es presagio de la tragedia final.

Los Abel son niños extraños, víctimas de la soledad

existencial, de la incomunicación de sus vidas frustradas; sumergidos en corrientes contrarias de hostilidad y afecto. A través de estos adolescentes acomplexados y solitarios, Matute traza un acertado cuadro de las mentes atormentadas de una familia en que predomina el egoísmo y la falta de comprensión. La existencia de los Abel, aislada del resto del mundo, refleja la extraña mezcla de odio y amor en sus relaciones fraternales. La profunda hostilidad que siente Valba hacia la realidad circundante tiene su origen psicológico en el estado caótico de una familia fragmentada. Los hermanos son adolescentes neuróticos, anormales, egoístas. Valba, la hermana que narra el relato, simboliza la soledad en que viven los Abel. La muchacha, a pesar de la proximidad física de sus hermanos, se siente siempre sola. Su única amiga, Jacqueline, revela también los mismos síntomas de incomunicación e incompreensión familiar.

La debilidad narrativa, que según ya hemos mencionado, le presta al relato el poder únicamente acercarnos a los Abel por medio de los ojos de Valba, nos impide penetrar efectivamente en el mundo interior de Aldo. Sólo sabemos que él es de naturaleza seria, retraída y que carece de la personalidad simpática y atrayente de su hermano Tito.

Tito es el polo opuesto a su hermano mayor. A la personalidad sociable de Tito se contrapone el carácter incomunicado y hermético de Aldo. Ambos hermanos

representan el característico fatalismo matutiano; desde un principio sus figuras están predestinadas al dualismo cainista. Dualismo que estalla en la escena final de la novela con el asesinato de Tito a manos de Aldo. Culmina así el antagonismo reprimido durante tantos años entre los dos hermanos y actualiza la autora una vez más el mito eterno. El matrimonio del hermano mayor con Jacqueline, la antigua novia de Tito, fracasa porque la muchacha todavía está enamorada del hermano más joven. Aldo, a pesar de su temperamento solitario, hace un esfuerzo por romper las barreras de su incomunicación y deja el "terruño" para acompañar a Jacqueline a la ciudad. Pero Aldo, sólo se siente compenetrado con ese "terruño": la hacienda paterna. Al quebrarse los frágiles lazos de su matrimonio, regresa al caserón de la familia con el propósito de empuñar, de nuevo, las riendas de la administración de la finca. Mas al llegar, se encuentra con Tito, quien ha asumido en su ausencia el control de las tierras. Con la buena suerte que siempre parece acompañarle, Tito ha implementado el uso de maquinarias agrícolas para el cultivo más eficiente de estas tierras y ha tenido gran éxito. Tito, siempre triunfante, siempre libre, no se entrega nunca a nada ni a nadie. "El no se doblaba sobre la tierra ni ante nada. El no se dejaba el

corazón en nada; el corazón quedaba siempre intacto..."⁴

Matute se vale de la desolada tristeza de Valba para ilustrar la melancolía típica de su visión de la adolescencia, su desilusión al percibir el egoísmo del mundo y su afán de huir, el escapismo de la sociedad. "Y a mi pesar, estaba despertándose una tristeza, una rebeldía, que luchaban entre sí y me arrancaba un dolor profundo, desconocido."⁵ Patente queda aquí, también, la preocupación constante que la novelista siente por el tiempo, sobre todo, ese momento especial que marca el paso de la adolescencia a la edad adulta. El tiempo y la muerte con su peso inexorable atormentan el espíritu del adolescente, pues éste, a diferencia del niño, tiene conciencia de estas dos terribles fuerzas limitadores. Valba siente la opresión de la sombra tenebrosa del tiempo: "... yo me caería. . . en un sendero cualquiera. . . El día menos pensado me quedaría helada, con la cabeza doblada sobre el pecho. . ."

Al terminar la adolescencia, los jóvenes matutianos tienen plena conciencia del fracaso de sus ideales. Esta edad termina, casi siempre, con la frustración del amor o de la amistad no correspondidos, la muerte o la incapacidad

⁴ Ana María Matute, Los Abel, Obra completa, pág. 475.

⁵ Ibid., pág. 334.

⁶ Ibid., pág. 400.

de adaptarse a la sociedad. Valba tiene, por tanto, una visión pesimista y desoladora de la aldea.

En aquel pueblo nuestro trabajan hombres y brutos abrazados a un mismo suelo, mezclado su sudor. Ni una máquina, ni un descanso, ni una dulzura . . . Bebían, bebían: todo lo apagaban con el chorro amoratado de la bota. Su sociedad era turbia como su ambición, su desesperanza.⁷

En Los Abel, el personaje de Valba sintetiza el momento final de esta etapa humana, cuando se enfrenta a su destino doblemente trágico: el abandono del hombre a quien ama y la pérdida de sus hermanos.

La crítica española ha señalado la presencia de diversas influencias en Los Abel: la filiación tremendista de Cela; un parentesco, aunque lejano, con la violencia del ambiente familiar de Doestoevsky en Los hermanos Karamazov; la huella de Emily Brontë, cuya novela Cumbres borrascosas (a través de varias traducciones españolas) gozó de gran popularidad en la España de la época que precedió a la publicación de la novela de Matute. Sobejano sintetiza esta opinión de la crítica peninsular en cuanto a las raíces literarias de Los Abel y a sus innatas limitaciones:

Los Karamozov y los ambientes salvajes y conflictos familiares de las novelas de Emily y Charlotte Brontë han servido, sin duda, de antecedentes a

⁷ Ibid., pág. 319.

esta comprimida saga. Pero una deformación de las figuras y del mismo paisaje, no procedente de original visión, sino de "pathos" sobrepuesto, lo echó todo a rodar por declives melodramáticos. . .⁸

El análisis de Pequeño teatro y Los Abel nos revela la función de estas obras primerizas como vías de introducción de las constantes temáticas y de las técnicas estilísticas de la autora. Como ya se ha dicho, Pequeño teatro anuncia el papel de lo fantástico en el concepto de la infancia que Matute ha de desarrollar y profundizar en sus obras posteriores y que culminará en la visión esperpéntica de Los niños tontos. Los Abel presenta por vez primera, el tema de las rivalidades fraternales, aspecto importante en su visión de la infancia. Aldo y Tito son, desde este punto de vista, antecesores del dualismo cainista de su madurez literaria: Juan Medinao y Pablo Zácara, Manuel y Borja.

Los Abel, a pesar de ser obra temprana en la vida literaria de su autora, expone ya su percepción de la niñez-adolescencia como etapa de conflictos y de sufrimientos, según lo atestigua el mundo patético de estos hermanos, incapaces de amar, separados por el egoísmo y la incomprensión. En sus páginas, Matute traza, por medio de Valba y sus hermanos, esa difícil transición de la

⁸ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, págs. 369-370.

adolescencia a la madurez adulta, tema que se repetirá obsesivamente en su novelística posterior, y que ha de culminar en el profundo estudio psicológico del alma atormentada de Matia, la protagonista adolescente de Primera memoria.

CAPITULO IV

LA SOLEDAD Y ENAJENACION DE LA INFANCIA: FIESTA AL NOROESTRE

En 1953 se publica Fiesta al noroeste, novela con la que, el año anterior, Matute alcanza su primer galardón literario: el Premio Café Gijón. Fiesta al noroeste tiene una significación especial en el panorama de su narrativa pues en ella aparece, desarrollada, con mayor relieve y profundidad, la fórmula literaria que ha de dar un sello personal a su obra como novelista de la niñez y que ya se vislumbra en sus novelas iniciales. El protagonista infantil, Juan Medinao, es el centro de su visión existencial; su imagen personifica la soledad característica del hombre de nuestro tiempo. La niñez enajenada de Juan refleja el aislamiento emocional y espiritual del individuo, el ambiente de lucha y conflicto en que se desarrolla su existencia. Desde el principio de su vida, queda patente que Juan es el niño predestinado a la angustia del "yo y su circunstancia": en conflicto con la familia, los otros niños, la sociedad en que vive y, sobre todo, consigo mismo, con su propia interioridad.

Por su brevedad y concisión (poco más de cien páginas), por la estilización del tema fundamental, por la complejidad

del relato, Fiesta al noroeste es, tal vez, la obra más representativa de esta función especial de la niñez en su novelística. A través del niño, Matute nos revela su concepto dualístico de la condición humana debatiéndose entre sentimientos contradictorios de amor y odio, sumergida en conflictos de envidia, enajenación e hipocresía.

Elena de la Souchère en el prólogo a la edición francesa de Fiesta al noroeste señala la presencia en esta obra de dos corrientes fundamentales: la infancia y la muerte.¹ La unión obsesiva del tema juvenil (niñez y adolescencia) con la muerte queda proyectada desde principio a fin en Fiesta al noroeste. La novela se inicia con la muerte de un niño (el hijo del pastor que Dingo arrolla accidentalmente) y se cierra con su entierro. El tiempo se detiene entre estos dos sucesos y el estatismo de la situación se mantiene desde el principio hasta el final del libro. Juan Medinao rechaza, huye de la realidad; se identifica con la muerte espiritual. El motivo de la muerte infantil se usa como procedimiento técnico y artístico. Este toque lírico y poético del niño muerto queda enlazado con el áspero realismo de ciertos detalles descriptivos, como el cadáver del niño con la flor de papel entre los

¹ Elena de la Souchère, Prólogo a Fete au Nord-ouest (Paris: Gallimard, 1961), págs. 8-36.

labios, según la costumbre de la aldea castellana. Matute, movida por la misma inquietud de Unamuno, reacciona, también, con dudas y escepticismo, ante estas incomprensibles muertes infantiles, cuyo valor poético, sin embargo, reconoce: "Un niño que nace muerto o que se muere recién nacido y un suicidio. . . son para mí de los más terribles misterios: ¡ Un niño en cruz!"²

Si en Los Abel la prosa realista y sencilla introduce el tema de la lucha fraternal en la niñez, Fiesta al noroeste con su estilización subjetiva, su distorsión poética de la realidad, agudiza la penetración de los personajes niños, intensifica el análisis psicológico del mundo infantil. El tema de la magia de los titiriteros, que ya estudiamos en el capítulo dedicado a Pequeño teatro, aparece aquí como motivo secundario, enlazado con su concepto de la fuga de la niñez, el deseo de evasión de evasión de la realidad, paralelo al rechazo de los valores del mundo, típico de esta edad. Así describe la autora la función especial del titiritero: "Pienso en ellos (los cómicos), repito, y me digo si su verdadera misión no será esa: la extraña misión errante de llevar el sueño o la esperanza o de llamar a la conciencia de los hombres, en

² Miguel de Unamuno. San Manuel Bueno, Mártir y tres historias más, (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1933), pág. 54.

un mundo sin techo y sin padres.³

Los niños tristes, Juan y Dingo, se sienten atraídos por la magia de los títeres y ambos asocian la soñada huida de la Artámila con el carro de los comediantes. La narración se abre con la imagen de Dingo, el titiritero, y su carro "de luces," portador de la magia del mundo de feria y carnaval. "Había luz dentro del carro, luz de velas, como en un palacio de juguete o de cuento."⁴

El titiritero simboliza para los niños infelices de la aldea, atrapados en un mundo desolado y hostil, la posibilidad de escape, de huida. Pero en Fiesta al noroeste la novelista revela una vez más la desilusión como el otro lado de ese mundo de fantasía. Vemos el pequeño teatro descolorido, las máscaras empapadas por la lluvia, manchadas de lodo; Dingo el titiritero solitario, con su carro roto y sus sueños irrealizados: "Secretamente, siempre lo creyó un imposible. Pero era tan hermoso oír a Dingo, el mentiroso, hablar de aquel continuo huir, huir, huir..."⁵

³ Ana María Matute, "Siempre los cómicos," A la mitad del camino (Barcelona: Editorial Rocas, 1961), pág. 46.

⁴ Matute, Fiesta al noroeste, pág. 577.

⁵ Ibid, pág. 576.

El escenario, como en las otras novelas estudiadas, es también rural pero su exacta localización geográfica queda sin determinar, oculta bajo un nombre ficticio. Es preciso señalar aquí la relación entre la ambigüedad geográfica de la Artámila y el concepto matutiano particular de la infancia como etapa fuera del tiempo, edad estática e inmóvil. Esto explica la falta de datos geográficos, la vaguedad del momento histórico de las circunstancias temporales. Sus niños habitan un mundo, libre de la tiranía del tiempo, sin limitaciones de geografía o de historia, que corresponde directamente al estatismo característico de la infancia. Sin embargo, el origen de la Artámila está en los recuerdos de la niñez de la autora, según ella misma ha confesado. "'Hay un paisaje y unos hombres que se meten en mis libros, casi sin darme yo misma cuenta. Es la sierra de Castilla, concretamente de la sierra de Cameros, donde teníamos la casa y las tierras de mi madre.'"⁵

El recuerdo de este mundo rural, donde de niña, la autora pasaba los veranos, ha quedado impreso en sus descripciones de la Artámila: mundo aislado, pobre y solitario, con sus niños tristes, abandonados, enfermos.

⁵ Claude Couffon, "Una joven novelista española: Ana María Matute" Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura, no. 541 (Nov. 1961), pág. 52.

"Los niños de Artámila, los niños sin juguetes que ríen detrás de las manos y bajan al río a ahogar las crías excesivas de los gatos."⁶

Aunque la preocupación matutiana es eminentemente psicológica y no está, pues, limitada a una determinada circunstancia histórica, hay un indiscutible parentesco entre este ambiente asfixiante y represivo de la Artámila y la España de la postguerra.

Fiesta al noroeste, como la mayor parte de su obra, trata el tema fundamental de la niñez en un mundo hostil. El protagonista, Juan Medinao, ya adulto, recuerda su infancia triste y solitaria y reconstruye, en forma retrospectiva, la estapa inicial de su vida. Lo fundamental en esta novela no es el argumento sino el estudio psicológico del alma de sus personajes-niños. La médula del relato se encuentra, pues, en aquellos capítulos en que Juan, valiéndose del procedimiento literario de la confesión, desnuda su alma ante el lector y revela cada detalle de su fracasada existencia. Por medio de este recurso retrospectivo, la autora despliega ante nosotros la infancia torturada de Juan Medinao y pone así de relieve la importancia del protagonista niño, su función como reflejo de nuestra perenne soledad ontológica. Pero Juan fracasa

⁶ Matute, Fiesta al noroeste, pág. 521.

también en este intento de desenmascarar su propio "yo." El verdadero Juan nunca aparece, queda escondido bajo la careta de la falsa religiosidad pues para él la religión no es más que un escape de la realidad hostil e inexorable. Juan Medinao encarna la soledad existencial del hombre de hoy pero es también mucho más que un símbolo. La autora lo ha revestido de individualidad pues a pesar de sus muchos defectos, nunca nos sentimos totalmente ajenos a sus flaquezas y debilidades.

La crítica ha destacado la abundancia de símbolos religiosos en Fiesta al noroeste: el mito cainista, la traición de la amistad (Judas), la confesión como revelación y castigo de sus pecados. El motivo de la confesión no puede, sin embargo, interpretarse en un estricto sentido religioso sacramental, ya que la confesión del protagonista no es genuina. Juan omite algunos pecados, como el ultraje de Salomé. Es obvio el toque irónico que sirve para destacar su falsa religiosidad. La religión para Juan no es más que una forma de evasión, de huida de la realidad. Juan simboliza la religión falsa, la hipocresía de una sociedad estrecha y restringida. Hay que subrayar, también, la influencia de Doestoevsky y su interpretación de la confesión como vehículo literario no en el sentido tradicional, busca de castigo y expiación de los pecados, sino bajo la

luz de la psicología moderna, como introspección y auto-descubrimiento.⁷

La obsesión de Doestoevsky con el sufrimiento y la busca del "yo" interior ha dejado su huella en el interés de la novela moderna por la introspección como método para analizar nuestras acciones. La influencia del novelista ruso en Matute es evidente en su percepción de la infancia como materia novelable y en el empleo de la confesión como procedimiento introspectivo. En Fiesta al noroeste la confesión del protagonista más que obvio símbolo religioso es función psicológica que utiliza Juan Medinao para examinar su propia conciencia y descubrir su verdadera identidad.

La novela se inicia, como ya hemos destacado, con el regreso del titiritero Dingo a la Artámila, tierra inhóspita de su niñez y adolescencia. El carro del titiritero accidentalmente arrolla y mata a un niño que se ha atravesado, de repente, en el camino. Detenido por el alguacil de la aldea, Dingo pide ayuda a su amigo de la infancia, Juan Medinao, ahora convertido en señor feudal de la comarca. De niños, Juan y Dingo habían soñado con

⁷ Para un estudio más detallado de la interpretación del papel de la confesión en Fiesta al noroeste véase el trabajo de Emilie Teresa Cannon, "Childhood as Theme and Symbol in the Major Fiction of Ana María Matute," tesis doctoral, Ohio State University, 1972.

escapar del mundo cerrado de la Artámila, huir en el carro mágico del comediante. La muerte del niño mueve a Juan a la evocación retrospectiva de su propia infancia, primero durante el velorio mediante la introspección en primera persona y luego, de regreso a su casa, a través del recurso, ya mencionado, de la confesión. Bajo el efecto de la tragedia del niño atropellado, Juan vuelve a vivir los conflictos de su infancia extraña, de su juventud estéril. El centro narrativo es la niñez atormentada de Juan pero el relato también enfoca momentos de la infancia de los otros dos personajes infantiles, Dingo y Pablo.

Matute hace hincapié en el efecto de la inestabilidad familiar en el niño. El sufrimiento y la pobreza espiritual de Juan se remontan a circunstancias anormales de su infancia. Es el tema de la familia en descomposición que ya hemos visto presente en las novelas estudiadas: la incomunicación espiritual que aleja y distancia a los miembros de una misma familia y la consiguiente decadencia y destrucción de la familia enajenada.

En la visión determinista de Matute, Juan Niño está predestinado a una vida trágica. Hijo de un matrimonio infeliz, su niñez refleja la falta de amor que separa a sus padres. Juan Padre es el don Juan de la comarca. Su madre, oriunda de otras tierras, viene a vivir a la Artámila, al casarse con Juan Padre, pero no se adapta jamás a la dureza

de estas tierras hostiles: "Tu padre me había traído de muy lejos, de mi tierra donde había iglesia y tiendas. Aquí, a mí me parecía estar enterrada y tan sola como un muerto."⁸ La madre de Juan sabe de los constantes amoríos de su marido y tiene conciencia de su aislamiento en esta tierra extraña.

Juan se ha de identificar con la soledad y enajenación que sufre su madre, actitud que se acentuará con el desamor, y la indiferencia paterna. Juan Medinao es, así, el arquetipo del protagonista matutiano: niño solitario, enajenado, con problemas físicos y emocionales. Rechazado desde un principio por Juan Padre, que lo desprecia por su deformidad física, cabeza desproporcionadamente grande y piernas torcidas, el niño busca refugio en el cariño y la protección materna. Pero cuando la madre, al suicidarse pone fin a su existencia atormentada, el pequeño Juan queda completamente solo. Se refugia, entonces, en la religiosidad, que identifica con la madre muerta. La religión se convierte en su única protección contra el desdén del padre, el desprecio y la burla de los otros niños y la indiferencia de los aldeanos.

La importancia de la infancia se refleja en el mundo

⁸ Matute, Fiesta al noroeste, pág. 532.

raro y angustiado de Juan Medinao. Niño que se separa de la realidad, vive en una esfera aparte y queda alejado, incomunicado por las características de su fisonomía física y estado espiritual, además de por su posición social más elevada, como hijo del cacique rural. A la edad de cinco años, Juan tiene ya conciencia de su soledad absoluta. Su soledad se agudiza con la indiferencia y hostilidad de los otros niños y de los adultos. "El estaba solo entre todos. ¿Por qué había nacido? Las lágrimas, largas y lentas, le cayeron calientes sobre una mano. Sus cinco años aparecían sacudidos por la conciencia de su soledad."⁹

La soledad es ingrediente esencial de la percepción matutiana de la niñez: la infancia aparece como edad totalmente separada de las otras etapas de la vida.

Muchas veces me he dicho que el niño está siempre solo, que es quizás el ser más solo de la creación... Un niño es otra cosa, que un hombre o una mujer que aún no ha crecido. Como si tuviera un cuerpo distinto, más que un cuerpo pequeño. Su mundo interior apenas tiene puntos de contacto con el mundo interior del hombre o de la mujer que será. La infancia es una edad total, una vida cerrada y entera... Los mayores, para los niños, no solo somos más altos, somos distintos. Nuestras razones, nunca pueden ser las suyas.¹⁰

⁹ Matute, Fiesta al noroeste, pág. 540.

¹⁰ Matute, A la mitad del camino, (Barcelona: Editorial Rocas, 1961), pág. 133.

La autora acentúa la angustia, los conflictos de Juan, el niño extraño e inadaptado, mediante la distorsión poética del paisaje y del ambiente. La desolación del alma infantil queda proyectada a través de este proceso de deformación estilística en las descripciones grotescas, violentas, del paisaje que le sirve del fondo. Nos pinta la Artámila, "con su suelo y su cielo hostiles a los hombres."¹¹

Esta tendencia de la infancia a la enajenación le llevará a formar un mundo aparte valiéndose de los atributos característicos de la edad: la imaginación y la inocencia. Fiesta al noroeste plantea la inquietante pregunta que surge, también, en otras de sus novelas: "¿Los niños que no mueren, donde andarán?"¹²

El niño "diferente," Juan Medinao, consciente de su propia soledad y de la hostil realidad que le circunda, muchas veces, armado de sus cualidades especiales, rechaza esa realidad exterior y se refugia en un mundo de su propia creación.

En el ambiente angustiado de una casa sin amor, Juan pierde muy pronto la inocencia infantil, al darse cuenta de que Salomé es la amante de su padre. "Sin que nadie viniera

¹¹ Matute, Fiesta al noroeste, pág. 513.

¹² Ibid., pág. 520.

a contárselo, él, Juan Niño, a los cuatro años, lo supo. Lo supo sin saber nada, sin haberles visto nunca juntos.¹³

Matute describe los sentimientos de antipatía, de indiferencia de Juan hacia su padre y subraya la hostilidad entre padre e hijo. Juan Padre ha tenido un hijo ilegítimo de Salomé. Este niño, Pablo, se convierte en el preferido del padre. Pablo es fuerte, bien parecido e inteligente. Juan, en cambio, arrastra sus defectos corporales; es un niño débil e inseguro. Desde un principio, la preferencia evidente de Juan Padre por el hijo ilegítimo habrá de acrecentar los celos y el resentimiento de Juan Niño hacia su medio hermano.

¡Si hubieras visto el otro día a Pablo Zácara! Que crío del demonio, parece que lleva un sabio en la barriga! Tiene más picardía que siete viejos, y sólo con cinco años..., creo. Juan, hijo, ¿cómo no te da vergüenza saber que un mocoso, la mitad que tú, sabe leer y contar de corrido, cuando ni siquiera ha podido ir a la escuela, y tal vez, quizá, no pueda ir nunca?¹⁴

La niñez de Juan es una busca continua, una busca infructuosa. Huérfano de madre, sin el amor de su padre, ni la amistad de otros niños, busca en el medio hermano el afecto que nunca ha recibido. Pero Pablo, también lo

¹³ Ibid, pág. 536.

¹⁴ Ibid, pág. 557.

rechaza. Su único amigo, Dingo, lo traiciona (simbolismo de Judas) y huye de la aldea en el carro de unos comediantes, con el dinero que ambos han ahorrado para escapar juntos de la Artámila. Cuando más adelante, Juan Padre lo envía al colegio, allí, también, sólo encuentra la burla y el desprecio de sus compañeros que se ríen de él y lo llaman "cabezota."

El mito cainista se revive en la polaridad de los dos hermanos. Juan, símbolo de las flaquezas humanas, atado a las cadenas de la tradición es esclavo de sus pasiones. Pablo es el escogido del destino, fuerte e independiente. Juan Medinao padece del cainismo de los niños que no conocen ningún afecto. Matute analiza en detalle la agonía espiritual de Juan. El origen del odio que siente por Pablo está precisamente en su visión del medio hermano, como hijo del pecado del padre y causante indirecto de la muerte de su madre. La influencia de Unamuno en Abel Sánchez, ya señalada en Los Abel, es mucho más sobresaliente en Fiesta al noroeste. Tanto Fiesta al noroeste como Abel Sánchez, enfocan primordialmente la historia trágica de Caín, símbolo de la lucha interior del hombre. Abel, hombre satisfecho e intrascendente, sin historia, queda relegado a figura de contraste.

Emilie Teresa Cannon en el estudio que hace de esta novela, mencionado anteriormente, incluye un análisis

comparativo del tema cainista en Fiesta al noroeste y Abel Sánchez de Unamuno. El punto de vista unamuniano, al tratar el tema de la oposición fraternal, tiene un énfasis sociológico, pues lo relaciona con la circunstancia española: la soledad y la envidia como manifestaciones del hermetismo y enajenación de la vida en España. Las implicaciones del mito del odio fraternal en Fiesta al noroeste son primordialmente de indole psicológica, pues la referencias sociológicas en Matute quedan en un plano secundario: la personificación del cacique rural en Juan y del jornalero en Pablo. En este sentido, Juan es el símbolo de la tradición; Pablo, representa el elemento nuevo en la sociedad española, libre de las trabas tradicionales.

Matute utiliza el tema de los hermanos en conflicto para expresar la necesidad humana de comunicación. Veamos cómo la novelista explica su constante interés por el tema. "'Ese amor oscuro que le empuja (a Juan), ese, deseo de 'beber' y 'devorar' la pureza del hermano despojado de todo, es una constante del odio entre hermanos que desde Los Abel ha sido para mí otro tema predilecto.'"¹⁵

¹⁵ Couffon, "Una joven novelista española: Ana María Matute," pág. 55.

Desde su mundo de flaqueza espiritual y física, Juan observa resentido a Pablo, rebosante de fuerza vital, independiente, libre, seguro de sí mismo. Pablo posee todos los atributos que a él le faltan. Juan trata de vengarse del hermano que a la vez odia y necesita. Hace que Pablo abandone la aldea, separándolo de los jornaleros a quienes protegía. Valiéndose de su dinero y poder como señor feudal de la Artámila, obliga a que Delia, la novia del hermano, se case con él. Frustrado ante su incapacidad para conquistar o destruir a Pablo, ultraja a Salomé. Pero Pablo, siempre fuerte, triunfante, continúa su vida, libre e independiente, lejos de la Artámila y del hermano débil que lo envidia y lo necesita. Juan ve en Pablo una parte de sí mismo y piensa que él y su hermano deben integrarse y formar una sola persona. En última instancia, Caín y Abel, Juan y Pablo, quedan reducidos a las dos caras de Adán, las dos fases de una misma personalidad. "Ahora comprendía que Pablo era parte de sí mismo. "El no era como el molde hueco de su hermano, y lo necesitaba, deseaba su contenido más allá de toda razón."¹⁶

Fiesta al noroeste revela la triste enajenación de la existencia contemporánea, a veces con toques de tremen-

¹⁶ Matute, Fiesta al noroeste, pág. 595.

dismo a lo Cela.

Matute utiliza, en esta novela, frecuentes detalles tremendistas, acentuando, así, la visión absurda, grotesca de la vida, con toques repugnantes, raros, desagradables, como son la muerte violenta del niño arrollado por Dingo, el suicidio de la madre de Juan Niño, la imagen del perro que Juan mata con sus propias manos y el ultraje de Salomé por Juan. La insistencia fatalista, típica del tremendismo, se observa en el enfoque de los personajes, en el estilo, en las imágenes, en la percepción de la existencia como algo absurdo y grotesco. El destino ineludible se alza todopoderoso y los protagonistas aparecen como títeres en sus manos. De aquí el parentesco, mencionado por los críticos, entre la visión matutiana de Fiesta al noroeste y el esperpentismo de Valle-Inclán.

La novela de Matute ilustra este concepto de lo grotesco a través de la conducta de los niños deformados por la vida.

Los niños siguieron participando con el mismo gozo satánico, tirando piedras a la caja mientras se

¹⁷ Jerónimo Mallo, "Caracterización y valor del 'tremendismo' en la novela española contemporánea. Hispania, XXXIX (1956), págs. 49-55, indica que el tremendismo es "la aplicación de la técnica realista en la novela para reflejar las inquietudes, los sufrimientos, las frustraciones y la angustia de nuestro tiempo." En este trabajo nuestra interpretación del tremendismo se ajusta a esta definición básica.

enterraba el muerto, y Pedro Cruz, padre del muerto echó un grito de protesta hacia las cumbres de las montañas mientras se volvió y se echó a correr abandonando el entierro de su niño.¹⁸

¹⁸ Cedric Busette, "Dos novelas tremendistas: La familia de Pascual Duarte y Fiesta al noroeste," Duquesne Hispanic Review 9, i (1970), pág. 28.

CAPITULO V

LA GUERRA CIVIL VISTA POR LOS OJOS-NIÑOS EN PRIMERA MEMORIA

Con Primera memoria, Matute obtiene el premio Eugenio Nadal, en 1959, e inicia la trilogía Los mercaderes.¹ Estas novelas, como ha aclarado la autora, tienen autonomía temática y pueden considerarse obras independientes. "Pese a integrar un conjunto novelesco unitario, ligado por unos personajes que pasan de uno a otro volumen, tanto Primera memoria como los títulos sucesivos tendrán rigurosa independencia argumental."²

Nuestro análisis se limitará al estudio de Primera memoria por ser, esencialmente, novela de la infancia-adolescencia. Sus protagonistas son adolescentes y los adultos quedan relegados a personajes secundarios. En las otras dos novelas de la trilogía, los personajes ya han llegado a la madurez y la trama enfoca sus vidas adultas.

Precisamente, esta función primordial de los prota-

¹ Primera memoria, 1960, constituye la primera parte de la trilogía; las otras dos son Los soldados lloran de noche, 1964, y La trampa, 1969.

² Javier Martínez Palacio, "Una trilogía novelística de Ana María Matute," Insula, XX (febrero, 1964), pág. 1.

gonistas adolescentes, Matia y Borja, en Primera memoria, explica la preferencia que la crítica ha demostrado por la novela. Gonzalo Sobejano ilustra esta tendencia cuando declara que Primera memoria es "la parte mejor de la trilogía."³

El tema de la infancia, atormentada y solitaria, aprisionada en un mundo adulto incomprensible, no es nuevo en la narrativa matutiana. El drama de la niñez es denominador común de toda su obra. Pero, mientras en Fiesta al noroeste, como ya se ha visto, el énfasis está en la tragedia individual, en la psicología anormal de un niño, Primera memoria recoge la visión prismática de una edad traumatizada: la niñez y su reacción neurótica ante la realidad grotesca y absurda de la Guerra Civil. No quiere esto decir que se le considere como estrictamente novela de la Guerra Civil, pues los hechos bélicos en sí aparecen como sucesos lejanos y distantes, separados por la geografía y la percepción confusa de la infancia. Primera memoria es, sin embargo, novela de la niñez y la adolescencia conmovida por la guerra; de la amistad traicionada, eco de las circunstancias sociales y políticas de la España de la guerra y de la postguerra. La

³ Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo, pág. 374.

desilusión y el pesimismo de sus páginas revelan la inseguridad característica del momento histórico: la nación dividida en facciones, el odio, el recelo entre familiares, hermanos y amigos.

La infancia de la lucha peninsular, aunque apartada físicamente del ambiente isleño (Mallorca), en que se desarrolla la trama, queda patente en la conducta extraña de los niños, en la ruta descendente de decadencia espiritual y emocional que recorren sus protagonistas juveniles y que desemboca, al final de la novela, en la traición de los adolescentes y su consiguiente entrada al mundo adulto.

Ya hemos destacado anteriormente en este trabajo, la repercusión en el orden personal y literario, de la guerra en los escritores que, como Matute, presenciaron de niños, sus horrores. Nuestra autora ha destacado la importancia de la interrelación entre estos dos temas, la niñez y la Guerra Civil en entrevista otorgada a F. Olmos García, en 1963, a raíz de la publicación de Los soldados lloran de noche. "Las difíciles circunstancias en que ha transcurrido mi infancia --de las que he dejado constancia en mi obra-- y las hondas repercusiones que nuestra existencia infantil tiene en el resto de nuestra vida me han impulsado

a escribir sobre estas dos edades."⁴

La visión de la guerra, presa en los ojos-niños de la novelista, queda reflejada en sus vívidas descripciones del ambiente psicológico, represivo y asfixiante de los años de la guerra y de la impresión que estas experiencias traumáticas dejaron en las almas de los niños, testigos del conflicto. Desde esa perspectiva, su obra puede interpretarse como expresión literaria de las obsesiones de una niñez atormentada por el espectáculo de la lucha civil y sus hondas divisiones y conflictos, enajenación, soledad, hipocresía, visión terrible de la guerra que fragmenta, en bandos contrarios, a las familias y al país.

En las páginas de Primera memoria, Matia, la narradora, recuerda su niñez y revela el panorama de la España de 1936, al iniciarse la contienda bélica: lucha de clases, partidos e individuos, simbolizada por el mito cainista, revivido, otra vez, en la oposición de caracteres adolescentes: Borga, el niño diabólico; Manuel, el niño noble.

Matute contrapone el mundo de sus protagonistas infantiles, Matia, Borja, y Manuel, al mundo adulto y decadente de los personajes secundarios. En el

⁴ F. Olmos García, "La novela y los novelistas de hoy," Cuadernos americanos, vol. 22, no. 4 (julio-agosto, 1963), pág. 229.

universo infantil se entrecruzan luces y sombras, pues estos niños oscilan entre la inocencia y las corrientes contaminadoras de la maldad adulta. El eco destructor de la guerra peninsular llega a la isla, atenuado por la lejanía física, pero latente en la descomposición interna de la vida isleña. Esta fuerza corruptora del conflicto bélico va acrecentando gradualmente la pérdida total, en los niños, de la inocencia infantil. Al final de la novela, los protagonistas pasan de la niñez a la edad adulta, abandonan la isla, el refugio de la niñez, y penetran en el mundo de los mayores, pues han aprendido a imitar la maldad cotidiana del adulto. Borja, figura patética del adolescente solitario y perverso, es el símbolo de ese mundo decrepito que ha perdido todos sus ideales.

La función protagónica del niño-adolescente, como vehículo para representar en forma microcósmica, simbólica, la tragedia española de la Guerra Civil, se expresa en Primera memoria por medio de estos niños raros, extraños, reflejos de las repercusiones de los conflictos adultos que no pueden comprender. La "podredumbre" individual de Juan Medinao (Fiesta al noroeste) se convierte en drama de las generaciones en Primera memoria.

Matute misma ha revelado esta veta de preocupación social en su novelística:

La novela ya no puede ser ni pasatiempo ni evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad con un deseo de mejorarla.⁵

A continuación estudiaremos la función de la infancia y su relación con el tema de la Guerra Civil en la novela. Matia, Borja y Manuel son los niños cuyas vidas cambian drásticamente como consecuencia de las repercusiones del conflicto bélico. La evolución de la infancia a la madurez en estos niños seguirá una dirección de descenso hacia la decadencia total. El sufrimiento creciente, la frustración, la rebeldía de los adolescentes los llevará a la "inocencia perversa" del final del relato. La novela refleja, así, la rebelión frustrada del adolescente, el descubrimiento gradual de la falsedad del mundo adulto y, finalmente, la incorporación del niño a este mundo. Los sucesos del frente, de forma solapada e indirecta, van, poco a poco, alterando la vida de todos los personajes.

La influencia de la Guerra es obvia en la evolución psicológica que se opera en los tres protagonistas. Matia es una niña de catorce años, huérfana de madre. Su padre la

⁵ "Entrevista," Insula, num. 160 (1960), citada por Víctor Fuentes en "Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute," Revista nacional de cultura, septiembre-octubre, 1963, pág. 84.

ha dejado en una finca al cuidado de la vieja aya, Mauricia. La niña vive una existencia feliz y despreocupada en este ambiente campestre, hasta que al enfermarse Mauricia, Matia tiene que ir a vivir en la isla con su tiránica abuela. La abuela la manda a un internado y en el rígido ambiente del convento, Matia "se siente malévola y rebelde" y acaba por ser expulsada del colegio. Estalla la guerra durante las vacaciones, de manera que Matia, su primo Borja y la tía Emilia, que estaban pasando el verano en casa de la abuela, quedan atrapados en la isla al hacerse imposible el retorno a la península. El padre de Matia se ha sumado a las fuerzas republicanas, mientras que el tío Alvaro, padre de Borja, asume su puesto de coronel en el frente con las tropas nacionalistas. La guerra agrava las condiciones represivas que limitan la vida de Matia. La niña padece de un complejo de persecución como consecuencia de la ideología republicana del padre, pues la abuela y el resto de la familia son nacionalistas. El encuentro con Manuel y la amistad que nace entre los dos alivia la tristeza de Matia pero este vínculo entre los niños queda roto por la mentira de Borja y la cobardía de la niña. El sufrimiento de la adolescente se intensifica por el complejo de culpabilidad que la tortura: Matia sabe que ha traicionado a Manuel y reconoce su complicidad en la traición de Borja. La niña y su primo se han incorporado,

con su conducta final a la perversión del ambiente familiar, a la atmósfera corrompida de la isla. Hemos visto así, a través de la figura de Matia, la trayectoria descendente de la transición de la niñez a la edad adulta, bajo la sombra tenebrosa de la guerra. Trayectoria que va de una actitud de rebeldía, típica de la adolescencia, a la pasividad enfermiza, comienzo de la edad adulta, de su silencio ante la falsa confesión de Borja. Matia se ha transformado de niña rebelde a ser pasivo, vacío, incapaz de rebelarse contra la injusticia. Del desencanto ha pasado a la conforme aceptación.

En Borja, observamos la misma trayectoria de decadencia moral, aun más agudizada. Borja es el símbolo de esa "inocencia perversa" de la niñez, del niño hipócrita que sigue las normas del mundo adulto. Desde un principio, vemos en él la maldad aprendida de los mayores. Maldad que se intensifica con los celos que siente hacia Manuel--tema cainista--al enterarse de que es hijo ilegítimo de su ídolo, Jorge de Son Major y, además, porque se da cuenta de que Matia, gracias a su amistad con el niño, está ya fuera de su influencia. Borja valiéndose de una falsa confesión, acusa a Manuel de robarle a la abuela. Manuel, el niño inocente, es encerrado en un reformatório. Borja cae, con la mentira y traición del final de la obra, en la perversión

total, puesto que ahora ha cometido un pecado irremediable que conlleva efecto destructor sobre otra vida humana.

La figura de Manuel es la del personaje pasivo, estático, típico del Abel matutiano. Sin embargo, su influencia es esencial en la estructura del relato y en la vida de los otros protagonistas. En Manuel también dejan su huella las circunstancias de la guerra. El ambiente de odio y violencia de la guerra peninsular se refleja en la isla en las persecuciones políticas encabezadas por los Taronjí. El padrastro de Manuel cae víctima del asesinato político perpetrado por sus propios primos, sospechosos de su liberalismo. El niño, su madre y sus hermanos sufren, además, el aislamiento y la crueldad de los otros isleños. La amistad con Matia le da cierto tono de esperanza a su vida, pero pronto queda destruida por la traición de Borja y el silencio cobarde de la muchacha. Perseguido, primero, por las ideas políticas de su padrastro, aislado por su condición de indeseable, queda ahora por la mentira de Borja en un aislamiento total, el encierro del reformatorio.

Hemos visto que la novela no nos pinta un cuadro de la infancia como época de inocencia y felicidad. En Primera memoria, la niñez es etapa cruel, de profundo sufrimiento, reflejo fiel de la hostil realidad adulta. La infancia es edad torturada, aprisionada por fuerzas represivas: la

guerra peninsular, de la que han huido los protagonistas; la isla con su aislamiento asfixiante, su atmósfera estratificada, su propia "guerra" de clases y partidos; la abuela tiránica, símbolo de un poder absoluto y opresivo.

Abundan en Primera memoria los símbolos de opresión y de imágenes que representan la idea de represión y aprisionamiento. El símbolo más evidente, ya mencionado, es la abuela, verdadera reencarnación matutiana de doña Perfecta. Su poder es absoluto, se cierne sobre todos, pues no sólo controla totalmente la vida de los niños, de toda la familia y de la servidumbre, sino que, además, por su gran riqueza, es dueña de casi toda la isla. Doña Práxedes ejerce una tiranía completa, vigila a los isleños e interviene en sus vidas. Arregla el matrimonio de Antonia, el ama de llaves, y luego envía a Lauro, su hijo, al seminario. El poder omnipresente, la vigilancia eterna de la abuela se acentúa en esta descripción que de ella nos deja Matia.

Allí estaría como un dios panzudo y descascarillado, como un enorme y glotón muñecazo, moviendo los hilos de sus marionetas. Desde su gabinete, las casitas de los colonos con sus luces amarillas, con sus mujeres cocinando y sus niños gritones, eran como un teatro diminuto. Ella los envolvía con su mirada dura y gris, impávida. Sus ojos, como largos tentáculos, entraban en las casas y lamían, barrián, dentro de las habitaciones, debajo de las camas y las mesas. Eran unos ojos que adivinaban, que levantaban los techos blancos y azotaban cosas:

intimidad, sueño, fatiga.⁶

Como atestigua este retrato de la abuela, la niña, al igual que su primo, tienen conciencia del poder autocrático de doña Práxedes, pero sólo al entrar en la edad adulta han de claudicar ante la realidad, y aceptarán, entonces, su omnipotencia.

La isla es otro símbolo de que se vale la autora para crear la atmósfera de prisión o de lugar caótico y malvado con la que a veces se compara. En otras ocasiones aparece, también, como refugio o paraíso.

El aislamiento de la isla separa físicamente a los niños de la guerra peninsular. Desde este punto de vista, es un refugio de los peligros del frente. Sin embargo, para los protagonistas infantiles, más que refugio es una trampa en la que han quedado atrapados y de la que no pueden escapar. La permanencia forzosa en Mallorca, debido a las circunstancias de la guerra, hace que la isla deje de ser paraíso y se convierta, a los ojos de los adolescentes, en verdadera prisión.

...estábamos allí a la fuerza. Nos aburríamos y nos exasperábamos a partes iguales, en medio de la calma aceitosa, de la hipócrita paz de la isla. Nuestras vacaciones se vieron sorprendidas por una guerra que aparecía fantasmal, lejana y próxima

⁶ Matute, Primera memoria, pág. 55.

a un tiempo, quizá más temida por invisible.⁷

El aire que en ella se respira está cargado de sensaciones extrañas y anormales y los niños se sienten como náufragos, incapaces de abandonar la cárcel de la vida insular, monótona y estrecha. Su existencia en aquel ambiente limitado adquiere la apariencia de una larga y tediosa espera.

La calma, el silencio y una espera larga y exasperante, en la que, de pronto, nos veíamos todos sumergidos, operaba también sobre nosotros. Nos aburríamos e inquietábamos alternativamente, como llenos de una lenta y acechante zozobra, presta a saltar en cualquier momento.⁸

La imagen de la isla como prisión se va haciendo más precisa a medida que se dan cuenta de que habrán de permanecer allí un largo tiempo.

Y seguíamos los cuatro--ella, tía Emilia, mi primo Borja y yo--empapados de calor, aburrimiento y soledad, ansiosos de unas noticias que no acababan de ser decisivas--la guerra empezó apenas hacía mes y medio en el silencio de aquel rincón de la isla, en el perdido punto en el mundo que era la cara de la abuela.⁹

⁷ Matute, Primera memoria, pág. 13.

⁸ Ibid., pág. 19.

⁹ Ibid., pág. 12.

Las descripciones de la isla, azotada por un viento feroz, con su pasado trágico y turbulento, reflejan ese otro sentido de misterioso escenario malvado: "Esta es una isla vieja y malvada. Una isla de fenicios y de mercaderes, de sanguijuelas y de farsantes."¹⁰ En cambio, la descripción del jardín de Jorge de Son Major, tupida vegetación, abundancia de frutas y flores, sugiere el jardín del Edén.

El concepto de la isla se desdobra también en isla verdadera (Mallorca) e isla imaginaria para expresar el doble plano del relato: la lucha civil y los conflictos del alma adolescente. La autora utiliza el escenario geográfico de la isla de Mallorca porque así los personajes, aunque lejos físicamente, todavía están en suelo español, inmersos en las preocupaciones de los sucesos del frente. La isla imaginaria de Matia, su isla inventada, es un lugar de sueños, adonde no llega la atmósfera de tristeza del mundo exterior y, también, un refugio ante la madurez adulta que la niña teme y presiente.

El deseo de los niños de escapar de la realidad, la guerra y la muerte, los impulsa a buscar un lugar en la isla que les sirva de escondite, el declive. Es allí donde van Matia y Borja, ansiosos de evitar la vigilancia adulta. Durante un tiempo, el declive es sólo eso, un refugio

¹⁰ Ibid., pág. 21.

infantil, pero de repente, queda contaminado por la presencia de la muerte. Allí encuentran los niños el cadáver del padrastro de Manuel, asesinado a manos de sus propios parientes, por motivos de partido. El declive, desde ese momento, deja de ser santuario; las oscuras "razones" de los adultos, los odios de la guerra, la muerte, lo han manchando para siempre.

La guerra es la sombra restrictiva que se cierne sobre las figuras infantiles. El curso de sus vidas ha de quedar modificado por la guerra: Matia y Borja tendrán que aguardar en la casa de la abuela. No podrán volver al colegio. En resumen, el ritmo normal de la existencia cotidiana se ha roto, lo anormal prevalecerá.

Nuestros respectivos colegios quedaban distantes, y flotaba en el ambiente --la abuela, tía Emilia, el párroco, el médico-- un algo excitante que influía en los mayores y que daba a sus vidas monótonas un aire de anormalidad. Se trastocaban las horas, se rompían costumbres largo tiempo respetadas. En cualquier momento y hora podían llegar visitas y recados. Antonia traía y llevaba noticias. La radio, vieja y llena de ruidos, antes olvidada y despreciada por la abuela, pasó a ser algo mágico y feroz que durante las noches centraba la atención y unía en una rara complicidad a quienes antes sólo se trataron ceremoniosamente. La abuela acercaba su gran cabeza al armatoste, y si se alejaba la anhelada voz, lo sacudía frenética, como si así hubiera de volver la onda a su punto de escucha.¹¹

¹¹ Ibid., pág. 19.

Desde el principio, los niños perciben el mundo adulto como algo cruel, absurdo, y grotesco. La tía Emilia simboliza esta realidad desagradable que la niña rechaza. Matia se da cuenta que su tía es hipócrita, que no le importa para nada la guerra, que no aguarda ansiosamente el regreso del tío Alvaro, que sólo piensa en un amorío ilícito. En la mente infantil, la tía Emilia aparece arrastrando su vida falsa y vacía "como un gran bizcocho borracho que parece vacío e inocente, y, sin embargo, está empapado de vino."¹² El personaje adulto es, además, incapaz de comprender a su sobrina, aunque no es rígida y fría como la abuela y, entre los mayores, es la figura más accesible. A pesar de que su percepción moral de la tía es negativa, Matia, acude a ella al final de la novela, precisamente, por esta accesibilidad y le confiesa su pecado de silencio y la inocencia de Manuel.

Los adultos, con la excepción ya mencionada de la repugnante tía Emilia, que aunque quiere acercarse a Matia, es incapaz de comprenderla, permanecen alejados, distantes, ajenos al mundo infantil. Sin embargo, a pesar de esta indiferencia a la sensibilidad especial de los adolescentes, la abuela y la tía Emilia reconocen que las circunstancias peculiares del momento han dejado su huella en estos niños. Niños que, debido a la sombra ineludible de la guerra, están

¹² Ibid., pág. 58.

obligados a vivir una infancia prolongada. Estas circunstancias anormales se reflejan en Matia: niña sin amigas, sin oportunidades para relacionarse con otros jóvenes de su edad. La abuela, aunque dura e inflexible, reconoce la situación difícil de la niñez aislada y solitaria de Matia.

No han conocido buenos tiempos: esta ruina, la guerra... ¡Yo, a la edad de Matia, ya tenía cuatro o cinco pretendientes! Pero ellos viven tiempos tan desquiciados... Todo se está en una edad difícil, y estos son malos tiempos.¹³

Los personajes adultos surgen, a través del prisma de Matia, como símbolos. Algunos no son más que prolongaciones de la tiranía de la abuela. Este es el papel de Antonia, el ama de llaves, en quien la niña ve otro "tentáculo" de la vigilancia constante de doña Práxedes. Matia siente una aguda sensación de asfixia, eco del ambiente opresivo de la casa de la abuela, cuando se imagina a Antonia observandola mientras duerme. En su rebeldía y frustración, la niña cree que Antonia quiere penetrar el último reducto de su interioridad, el mundo de sus sueños: "Me molestaba que alguien me viera dormir, como si fuera a descubrir mis sueños

¹³ Ibid., pág. 179.

estando prendida en ellos, tan terriblemente indefensa.¹⁴

La importancia de los personajes adultos es secundaria, subordinada a su relación con los caracteres infantiles. De aquí que la abuela, la tía Emilia, Antonio, el ama de llaves, resulten símbolos, arquetipos que nos recuerdan a figuras de la literatura española. No hay en las figuras de los mayores la profundidad ni el desarrollo psicológico de las creaciones infantiles--creaciones que, en sus mayores obras, trascienden su cualidad simbólica para convertirse en verdaderos personajes individuales.

La vida de los niños, moldeada y alterada por las circunstancias anormales del conflicto bélico, padece de la ausencia de figuras masculinas. Hemos observado como los símbolos de la represión (la abuela y, por delegación suya, Antonia) y fealdad (la tía Emilia) del ambiente son mujeres. Los hombres, los padres de los niños, están en el frente. Esta ausencia acrecienta la soledad infantil y la rebeldía de los niños sin padres. El padre de Matia (al que ni siquiera se le da nombre) y don Alvaro, padre de Borja, sólo se perciben como sombras lejanas, totalmente separados del mundo infantil. Ambos padres pertenecen a otra esfera de la realidad, distante e incomprensible para los niños: el enigmático universo de la guerra adulta. En este mundo de

¹⁴ Ibid., pág. 63.

incomunicación creado por la guerra, la niña sólo concibe al tío ausente como muerto: "Pero era como un muerto, realmente. Tan muerto como el mismo abuelo. Desde hacía dos meses apenas sabíamos de él: telegramas, vagas noticias, sólo."¹⁵

Todos los personajes adultos, con la excepción de Jorge de Son Major, comparten una cualidad común: la falta de comprensión por el mundo de los niños. Las otras personas mayores representan, en diferentes grados, la tiranía opresiva de la realidad. Jorge, en cambio, con su pasado de marino, es el símbolo de la libertad del mar, de la posibilidad de fuga. Se convierte, así, en la única figura adulta aceptable para los niños. Personifica la antítesis de la abuela: un San Jorge que con su lanza verde matará al dragón. Sin embargo, a medida que los adolescentes crecen y se acercan a la madurez adulta, van dándose cuenta de que esta visión no existe y, por lo tanto, el retrato de Jorge no es más que una quimera, un sueño juvenil.

Jorge de Son Major, ídolo de Borja, admirado por Matia, es una figura enigmática, mal visto por los otros adultos, enaltecido por los niños. Precisamente, es esa condición de ostracismo del mundo adulto, lo que hace que los adolescentes se identifiquen con él. Es decir, el alejamiento de Jorge corresponde a la enajenación que sufren los adolescentes.

¹⁵ Ibid., pág. 59.

La intriga de la guerra, las misteriosas pasiones de los mayores quedan encarnadas en los Taronjí, quienes forman parte de otra clase social, "los otros." Su influencia en los niños es sólo indirecta pues, a los ojos de los personajes infantiles, aparecen rodeados de la neblina de misterio que siempre circunda las cosas adultas.

Esta profunda separación entre los dos mundos, la realidad adulta y la vida infantil, refleja la preocupación de los niños por vivir libres e independientes de la vigilancia y supervisión de las personas mayores. El tema básico de la novela excluye, pues, las relaciones con los adultos, ya que los niños matutianos se compenetran sólo con otros niños. Vemos, así, que Primera memoria, enfoca, esencialmente, las vidas de Matia y Borja y sus actividades con "los otros" niños.

Este concepto de "los otros" es una imitación infantil de las castas sociales, de las injusticias del mundo de los mayores. Una vez más, el microcosmo de la niñez refleja las circunstancias de la realidad española de 1936. Lauro, el hijo del ama de llaves, Guiem, el del herrero, Toni, el del carrero son niños, hijos de obreros que, por su condición social y económica, están aislados en otro mundo, muy distinto al ambiente burgués de Matia y Borja. Cuando Matia se refiere a "nosotros" incluye sólo a los que pertenecen a su propia infancia de la clase media: Borja, Juan

Antonio, el hijo del médico, León y Carlos, los hijos del administrador de la abuela. Guiem es el cabecilla del bando de "los otros," de los niños obreros; Borja es el jefe del grupo burgués. Guiem representa el único contacto que Matia y Borja tienen con ese "otro" mundo infantil. Los niños, organizados en estas pandillas, reflejo de la estratificada sociedad española de la época, juegan a la guerra. El conflicto de la lucha peninsular se repite a la escala infantil en la guerra de pandillas que juegan estos niños de la isla, imitando peligrosamente el juego adulto de la guerra.

Guiem triunfaba. Me parece que habían bebido vino. Tenían todos -- Guiem, Ramón, Toni de Abrés y el Cojo -- los labios oscurecidos y las camisas por fuera del pantalón. Sudaban, alzadas sus cabezas redondas, brillando en la noche. Borja estaba solo, de pie, quieto y dorado en medio de la plaza, brotándole de los ojos un reflejo del tío Alvaro ('Fusila a quien quiere, es general y brinda por el rey') y sonriendo con su labio alzado, encogido sobre los pequeños colmillos de canibal (doña Práxedes, ferozmente indiferente, catando uvas ácidas, despidiendo preceptores inútiles). A su lado, míseros guardaespaldas, brutales y cobardes, Juan Antonio (atrapado por el diablo), y los del administrador (a la fuerza, a rastras del aborrecido nieto de doña Práxedes, piadosos por culpa de doña Práxedes, estudiando en verano como los nietos de doña Práxedes)... Borja traía en la mano el chamuscado muñeco de paja, al que habían vestido un jersey, astroso para que se pareciese a él... Lo esgrimía en alto, en su mano derecha. Tenía encogido el brazo izquierdo y la sangre le caía por la manga. Tenía una hermosa sangre. . .¹⁶

En este juego de la guerra, hay ciertos días de tregua, ocasiones especiales en que Guiem y Borja se reúnen para jugar juntos. Guiem es sólo un año mayor que Borja, pero debido a las circunstancias diferentes de sus vidas, ha madurado más rápidamente que el primo de Matia. Borja, niño maquiavélico, percibe que Guiem puede serle útil pues de él podrá aprender muchas cosas.

Las pandillas juveniles inician sus luchas, simbólicamente, en la "plazuela de los judíos" donde antiguamente quemaban a los heterodoxos religiosos. La misma descripción de la "plazuela," como lugar en ruinas, acentúa la destrucción, la muerte de la guerra. En sus juegos, los niños resucitan las tristes luchas del pasado histórico: las hogueras en que quemaban a los judíos y, armados con los afilados ganchos de la carnicería, se embisten con la ferocidad de bandos enemigos, en grotesca imitación de la guerra adulta.

Matia queda distanciada de ambos bandos infantiles por su condición de niña. Se ve forzada a desempeñar el papel de observadora pasiva de las guerras infantiles. La niña siente un temor instintivo de la guerra, no precisamente miedo al peligro físico que ésta entraña sino un temor hondo que la hace estremecerse. Matia odia la lucha entre las pandillas juveniles, la vida misma, fea y desagradable. Por eso escapa y huye de la realidad, fabrica su

propia isla imaginaria, donde no hay guerras.

La función especial de la infancia en Primera memoria queda proyectada en esta guerra infantil, eslabón que une el mundo de los niños con el verdadero mundo de la guerra adulta. Los adolescentes reproducen en estos juegos la lucha de clases, la tragedia de la Guerra Civil.

Primera memoria traza con brillantes pinceladas la crisis psicológica de los adolescentes en la alborada de la Guerra Civil. Revela el paralelo entre la crisis interior, espiritual, de los protagonistas y la crisis histórica de la conciencia nacional.

Los habitantes de la isla no participan directamente en la lucha armada pero no hay tranquilidad en sus vidas; muy al contrario, en la isla reina la discordia, la intriga, el odio, la hipocresía.

. . . algo había, como un gran mal, debajo de la tierra, de las piedras, de los tejados, de los cráneos. Cuando en el pueblo caía la hora de la siesta, o al resguardo de cualquier otra quietud, en esos momentos, como de espera, resonaban en las callejuelas las pisadas de los hermanos Taronjí.¹⁷

No hay descripciones de la guerra peninsular, sólo hay ecos lejanos, la radio, algunos telegramas que llegan a la

¹⁷ Ibid., pág. 27.

isla. Sin embargo el tema de la guerra, la lucha y los conflictos se manifiestan en la novela. La novelista describe la guerra de los Taronjí contra los liberales, el asesinato político dentro de una misma familia; la oposición cainista; la guerra en el seno de la familia de Matia--el padre de Matia es republicano; su tío, coronel nacionalista; la lucha represiva de la abuela para imponerse a todo un pueblo.

Como en todas las novelas estudiadas de Matute, el valor de Primera memoria está, más que en su trama, en el análisis psicológico y el concepto simbólico. Matia y Borja, en el fondo, son niños solitarios, profundamente tristes, perdidos en la realidad cruel de los adultos, Así lo comprende Matia, al final de la novela, al percibir el lazo de soledad que siempre la ha unido a Borja: "(Tal vez, pienso ahora, con toda tu bravuconería, con tu soberbio y duro corazón, pobre hermano mío, no eras acaso un animal solitario como yo, como casi todos las muchachos del mundo?)"¹⁸

Matia ha sufrido el desamor y la indiferencia, primero de su padre, que al morir la madre de la niña, la deja al cuidado de un aya. Luego cae bajo el dominio imperioso e hipócrita de su abuela. El único consuelo de la niña es la

¹⁸ Ibid., págs. 33, 34.

fantasía: su pequeño teatro de marionetas y su muñeco Gorogó. En la fría y solitaria casa de la abuela, Borja es su única compañía. Como hemos analizado anteriormente, Borja ha aprendido temprano la lección adulta del disimulo y la hipocresía. Muy niño aún, se da cuenta de que si sigue las leyes del mundo de los mayores y finge agradar y obedecer a la abuela heredará sus bienes.

No sé si Borja odiaba a la abuela, pero sabía fingir muy bien delante de ella. Supongo que desde muy niño alguien le inculcó el disimulo como una necesidad. Era dulce y suave en su presencia, y conocía muy bien el significado de las palabras herencia, dinero, tierras. Era dulce y suave, cuando le convenia aparecer así ante determinadas personas mayores. Pero nunca vi redomado pillo, embustero, traidor, mayor que él; ni, tampoco, otra mas triste criatura. Fingía inocencia y pureza, gallardía, delante de la abuela, cuando, en verdad . . ., era un impío, débil y soberbio pedazo de hombre.¹⁹

Matia queda, desde el principio, bajo el hechizo tiránico, mezcla de odio, amor y miedo, que le inspira su extraño primo y obligado compañero. Juntos martirizan con sus burlas crueles a Lauro, el atormentado preceptor. Matia, al contrario de Borja, no es hipócrita. La niña no sabe fingir, como su primo, delante de la abuela, no sabe ocultar sus sentimientos de rebelión.

Primera memoria enfoca los conflictos de los adoles-

¹⁹ Ibid., págs. 13, 14.

centes a la luz de la literatura contemporánea para la cual el niño es, como el adulto, mezcla de bondad y maldad. Los protagonistas adolescentes, Borja y Matia, reflejan la "inocencia perversa" de la infancia, tal como aparece en la novela de Richard Hughes, A High Wind in Jamaica, novela que la crítica ha comparado, frecuentemente, con Primera memoria.

La visión especial de la infancia en Primera memoria es muy distinta a la imagen tradicional de la niñez como edad de oro. Los niños de Primera memoria sufren profundamente y no personifican la inocencia, atribuída tradicionalmente a esta edad. En ellos hay, en cambio, una cierta maldad natural, un egoísmo innato, ambas cualidades ilustrativas de la visión matutiana de la infancia. Matia simboliza la dolorosa transición de adolescencia a madurez, de niñez a perversión adulta. Este proceso de evolución se acelera en Borja; su madurez diabólica es muy precoz.

La autora ha subrayado, repetidamente, la permanencia imborrable de la niñez en nuestras vidas adultas. Para Matute las raíces de los conflictos del adulto, hay que buscarlas en la infancia. Perenne preocupación de su narrativa que queda latente en esta pregunta: ¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetírnos

después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno?"²⁰

El lirismo narrativo de la autora suaviza el pesimismo de su visión de la niñez, edad en que a pesar de la fuerza destructiva de su inocencia, todavía existe cierta ingenuidad que la redime a la vista del lector, cierta sensibilidad inexistente en el adulto. Primera memoria expone, además, la relación en su obra entre el tema de la Guerra Civil y otra constante de su narrativa, la amistad traicionada, motivo que observamos en Fiesta al noroeste en la traición de Dingo. La penetración del análisis de la adolescencia; el examen de las repercusiones de la guerra en la sociedad y el individuo; el paralelo entre el caos de la guerra y la enajenación juvenil, hacen de Primera memoria en nuestra opinión, su más acabada creación novelística.

²⁰ Ibid., pág. 21.

CONCLUSIONES

El protagonista infantil es la raíz del mundo novelístico mututiano. A través del estudio de la psicología de sus personajes, niños y adolescentes, la novelista expone su percepción personal de nuestra condición humana. La función del niño en su obra es servir de microcosmo, de prisma revelador de la existencia adulta. Sus caracteres niños son testigos de las lacras sociales; tienen conciencia de las injusticias del mundo de los mayores. La propia autora, como los otros novelistas de su generación, la "nueva oleada" de autores nacidos entre 1925 y 1935, presencié, de niña, los horrores de la Guerra Civil. Sus "ojos asombrados" contemplaron el escenario patético de la postguerra, especialmente, durante los veranos que pasó en la casa materna de Mansilla de la Sierra. Allí observé, de cerca, la resignación, el conformismo, la miseria trágica de la vida rural española. Y sobre todo, presencié los efectos de estas circunstancias en el alma infantil.

Las vivencias personales de la niñez dejaron una huella imborrable en su espíritu precoz, hipersensible, madurado por la guerra; quedaron reflejadas en esta visión novelística de la infancia triste, solitaria, enajenada

del mundo circundante, de los otros niños y del propio ser.

La autora ha penetrado, como pocos novelistas españoles, la psicología del niño enajenado de nuestro siglo. Sus niños no son criaturas normales, sorprendidos en juegos inocentes. La perspectiva tradicional de la infancia, edad ingenua, de feliz y despreocupada inocencia, está ausente de su obra. En ella predomina la niñez precoz, egoísta, cruel, esencialmente triste y solitaria.

Las cuatro novelas estudiadas reflejan la función especial de la infancia en su obra. Iniciamos nuestro estudio con la temprana visión de la niñez que ya se percibe en Pequeño teatro y Los Abel, novelas primerizas, de extrema juventud. Mas, a pesar de sus indiscutibles flaquezas narrativas, estas novelas tienen valor como exponentes de la evolución de su concepto de la niñez, como semillas que florecerán en sus novelas de madurez: Fiesta al noroeste y Primera memoria. Los temas fundamentales de su visión de la infancia aparecen ya, aunque en forma incipiente, en Pequeño teatro y Los Abel. La novelista los ha de desarrollar y profundizar en Fiesta al noroeste y Primera memoria, las dos obras culminantes de su novelística; novelas primordialmente de la niñez y de la adolescencia.

Pequeño teatro refleja la importancia de lo fantástico en la temática infantil al iniciar su obra literaria. El

papel de la fantasía en el mundo de los niños se agudiza, más adelante, en el predominio total de magia e irrealidad de Los niños tontos. Los protagonistas adolescentes de Pequeño teatro, Ilé y Zazu, son en cierto sentido, antecesores del tipo literario de los "niños tontos." Ilé lo es por su naturaleza de niño raro, que en el afán de evadir la realidad, cierra los ojos al mundo circundante y se refugia en la imaginación y la fantasía; Zazu por el fin trágico a que la conduce esta huida de la realidad. Los niños de Pequeño teatro recorren el camino típico de la adolescencia, camino de creciente desilusión que conduce al desengaño.

En Los Abel aparece, por vez primera en la obra matutiana, el tema cainista, la rivalidad, la envidia entre hermanos, aspecto importante de la temática infantil. La oposición fraternal de Aldo y Tito es precursora del dualismo de Juan Medinao y Pablo Zácaro en Fiesta al noroeste. A través del análisis psicológico de Valba Abel, la autora traza la difícil transición de la adolescencia a la edad adulta. Este tema del despertar del adolescente al mundo de los mayores alcanzará verdadera profundidad psicológica en Matia, protagonista de Primera memoria, novela de su madurez literaria.

Desde sus primeras novelas puede apreciarse el énfasis de Matute en la niñez como etapa triste, de sueños y

fantasías deshechas (Pequeño teatro); de hermanos en los que la rivalidad y la envidia triunfan sobre el cariño fraternal (Los Abel). Estos personajes niños revelan la permanencia de los conflictos de la infancia y su extensión a la vida adulta. Algunos adolescentes encuentran un refugio temporal en el mundo de la fantasía (Ilé Eroriak). Para otros (Zazu), la muerte es la única solución a su existencia atormentada. En Zazu la fantasía y la imaginación se convierten en corriente destructora. El estudio de la problemática infantil, de acuerdo con nuestra autora, es indispensable para la comprensión de la vida adulta. Lo fundamental en la niñez matutiana no es la inocencia romántica, la ingenuidad natural del niño de Rousseau, sino esa precocidad, esa hipersensibilidad ante las asperezas de la vida que reflejan sus figuras infantiles.

Fiesta al noroeste y Primera memoria, consideradas por la crítica sus más acabadas creaciones novelísticas, pintan este cuadro de la infancia, donde sobresalen los colores sombríos, las tintas negras, la distorsión esperpéntica. Fiesta al noroeste es el más claro exponente de esta visión matutiana de la infancia, pues describe la trayectoria total de esta edad a través del estudio anímico de la niñez y adolescencia de Juan Medinao. Matute se vale de la oscilación narrativa del pasado al presente para mostrarnos por medio de sus personajes, ya

maduros, las consecuencias de las experiencias infantiles en la vida adulta de los protagonistas. El prisma novelístico de Fiesta al noroeste observa a los personajes como niños y como adultos. Esta imprecisión de tiempo y lugar, el aire de inmovilidad extratemporal que caracteriza a esta novela explica el énfasis en los fenómenos psicológicos, en el mundo interior y en el hermetismo de la infancia. Lo fundamental en Fiesta al noroeste es la niñez, observada como etapa de problemas y conflictos que han de extenderse a la madurez del personaje. La preocupación ontológica refleja el tema existencial: la soledad y enajenación de la vida humana a través del microcosmo de la infancia de Juan Medinao y, en un plano secundario, de los otros niños del relato, Pablo y Dingo.

En cambio, Primera memoria es un relato condicionado por las circunstancias temporales de la Guerra Civil. El punto de vista, predominante en esta novela, es el histórico-social. Primera memoria señala las repercusiones de la Guerra en los protagonistas adolescentes, Matia y Borja. Matute examina detalladamente el despertar doloroso del alma adolescente al mundo cruel de los mayores. Los personajes aparecen en el relato, sólo como niños, en el marco histórico del verano de 1936, al comienzo de la Guerra. La autora subraya el efecto de la guerra peninsular en estos niños; la apariencia opresiva, que, para ellos,

adquiere su estancia en la isla. Isla que se convierte en símbolo ambivalente de refugio y prisión. Primera memoria recoge las condiciones socio-políticas de la España de 1936: los "otros niños" del relato simbolizan la división en clases sociales, la violencia de la oposición en facciones, típica de este momento histórico. El juego de la guerra infantil refleja la imitación de los niños del juego de los adultos: el extraño juego de la guerra. Los adolescentes de Primera memoria, como en la propia niñez interrumpida de la autora, pierden la ingenuidad infantil y adquieren prematura conciencia de los conflictos del mundo adulto. Los niños son las verdaderas víctimas de la guerra, pues con el impacto bélico queda truncada la niñez. Primera memoria revela el anticonformismo de la novelista a través del conflicto de las generaciones: la rebeldía de la adolescencia frente al mundo grotesco y absurdo de los mayores.

La obsesión del cainismo aparece aquí, otra vez, en el binomio de Borja, niño diabólico, y Manuel, niño inocente. Caín es para Matute, como la fue para Unamuno, el símbolo de nuestra soledad existencial.

Primera memoria expone la faz contemporánea de la infancia: los niños que han perdido su inocencia, que son

crueles con otros niños, con sí mismos, que imitan la violencia y la maldad adulta. Se destaca, de este modo, el papel del niño de nuestro tiempo: víctima y victimario. Víctima, pues la sociedad, la Guerra en esta obra, lo ha despojado de una infancia normal; victimario, porque imita la maldad de los mayores. Borja, el adolescente solitario y perverso de Primera memoria, personifica la visión matutiana de la niñez contemporánea. En él queda retratada esta transformación de la imaginación y la fantasía del niño en fuerza diabólica y destructora.

Los personajes niños de Matute son indiscutibles símbolos y arquetipos, pero en sus mejores novelas, Fiesta al noroeste y Primera memoria, trascienden esta imagen simbólica y alcanzan verdadera individualidad psicológica y literaria. Juan Medinao, Matia y Borja representan conflictos inherentes a la vida social española. Son, en este sentido, personajes simbólicos. Pero no son meros "tipos" literarios, pues tienen también una existencia propia de individuos auténticos, de personajes de carne y hueso.

En este Año Internacional de la Infancia, cuando el mundo contemporáneo reconoce la significación y la autonomía de la niñez, la visión de Matute, que revela una verdadera comprensión de la edad infantil, adquiere aún mayor relieve. La novelista española nos deja un mensaje

claro: los niños no deben ser pequeñas marionetas en las manos todopoderosas del titiritero adulto. No son hombres y mujeres en miniatura, meros reflejos de los valores del mundo adulto. El conocimiento profundo que nos ha dado la psicología moderna del universo especial de la infancia ha hecho desaparecer el mito de esta edad como época de inocencia total y felicidad quimérica. La filosofía matutiana simboliza la percepción contemporánea de esta edad: etapa de conflictos, problemas, de inocente alegría pero también de profunda tristeza, de sueños y fracasos, como la propia condición humana.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

- Matute, Ana María. Los Abel, Obra completa. Tomo I.
Barcelona: Ediciones Destino, 1971.
- _____. Fiesta al noroeste, Obra completa.
Tomo I. Barcelona: Ediciones Destino, 1971.
- _____. Pequeño teatro, Obra completa. Tomo I.
Barcelona: Ediciones Destino, 1971.
- _____. Primera memoria, Obra completa. Tomo IV.
Barcelona: Ediciones Destino, 1971.
- _____. A la mitad del camino. Barcelona: Editorial Rocas, 1961.
- _____. "Notas de una escritora." Boletín II,
Instituto de Estudios Norteamericanos, primavera, 1965.

FUENTES SECUNDARIAS

LIBROS

- Alborg, Juan Luis. Hora actual de la novela española.
Madrid: Taurus, 1958.
- Bjornson, Richard. The Picaresque Hero in European Fiction.
Madison: The University of Wisconsin Press, 1977.
- Cannon, Emilie Teresa. "Childhood as Theme and Symbol in
the Major Fiction of Ana María Matute." Diss. Ohio
State University, 1972.
- Coveney, Peter. Poor Monkey: The Child in Literature.
London: Richard Clay and Company. 1957.
- Curutchet, Juan Carlos. Introducción a la novela española
de la postguerra. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.

- Delibes, Miguel. El camino. 3^a ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1963.
- Díaz, Janet W. Ana María Matute. New York: Twayne, 1971.
- Eoff, Sherman. The Modern Spanish Novel. New York: New York University Press, 1961.
- Freud, Ana, and Dorothy F. Burlingham. War and Children. New York: International University Press, 1943.
- García-Viñó, Manuel. Novela española actual. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.
- Goytisolo, Juan. Duelo en el Paraíso. 3^a ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.
- _____. Fiestas. Introduction and notes by Kessel Schwartz. New York: Dell Publishing Co., 1964.
- _____. Juegos de manos. 3^a ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1965.
- Guillermo, Edenia y Juana Amelia Hernández. Novelistas españoles de los sesenta. New York: Eliseo Torres, 1971.
- Gullón, Ricardo. Galdós, novelista moderno. 2^a ed., Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1973.
- Iglesias Laguna, Antonio. Treinta años de novela española. Madrid: Editorial Prensa Espanola, 1970.
- Jones, Margaret E. W. The Literary World of Ana María Matute. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1970.
- Mead, Margaret, and Martha Wolkstein. Childhood in Contemporary Cultures. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- Monteser, Frederick. The Picaresque Element in Western Literature. Alabama: The University of Alabama Press, 1975.
- Nora, Eugenio de. La novela española contemporánea. Vol II. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

- Pattison, Robert. The Child Figure in English Literature. Athens: The University of Georgia Press, 1975.
- Sender, Ramón. Crónica del alba. México, D.F.: Editorial Nuevo Mundo, 1942.
- Sobejano, Gonzalo. Novela española de nuestro tiempo. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.
- Unamuno, Miguel de. Abel Sánchez. New York: The Dryden Press, 1947.
- _____. San Manuel Bueno, Mártir y tres historias más. Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1933.
- Whitebourn, Christine J. Knaves and Swindlers, Essays on the Picaresque Novel in Europe. London: Oxford University Press, 1974.

REVISTAS Y PERIODICOS

- Adams, Mildred. "Two Adolescents Bent on Evil." New York Times Book Review, 21 April 1963, 4.
- Berrettini, Celia. "Ana María Matute: la novelista pintora." Cuadernos hispanoamericanos. 48 (diciembre 1961), 405-412.
- Boring, Phyllis Zatlin. "The World of Childhood in the Contemporary Spanish Novel." Kentucky Romance Quarterly, 23 (1976), 467-479.
- Busette, Cedric. "Dos novelas tremendistas: La familia de Pascual Duarte y Fiesta al noroeste." Duquesne Hispanic Review 9, i (1970), 13-29.
- Cano, José Luis. Reseña de Los Abel de Ana María Matute. Insula, IV (febrero 15, 1949), 5.
- _____. Reseña de Pequeño teatro de Ana María Matute. Insula, X (marzo 15, 1955), 6.
- _____. Reseña de Primera memoria de Ana María Matute. Insula, XV (abril, 1960), 8-9.
- Carandell, Jose María. "El teatro infantil en España." Primer Acto, No. 71 (1966), 15.

Castellet, Jose María. "Anaquel: El pequeño teatro del mundo." Correo literario 5, No. 9 (enero, 1955), 7.

_____. "La novela española, quince años después (1942-1957)." Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura, No. 33 (noviembre-diciembre, 1958), 48-52.

Coindreau, Maurice Edgar. "Homenaje a los jóvenes novelistas españoles." Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura, No. 33 (noviembre-diciembre, 1958), 44-47

_____. "La joven literatura española." Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura, No. 24 (mayo-junio, 1957), 39-43.

Couffon, Claude. "Una joven novelista española: Ana María Matute," Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura, No. 54 (noviembre 1961), 52-55.

Díaz, Janet W. "La commedia dell' Arte en una novela de Ana María Matute." Hispanófila 40: 15-28.

_____. "Style and Solitude in the Works of Ana María Matute." Hispania 49 (marzo 1966), 61-69.

_____. "Techniques of Alienation in Recent Spanish Novels." Journal of Spanish Studies XXC, 3: 5-16.

Flores-Jenkins, Raquel G. "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute." Explicación de textos literarios 3, ii, 1975, 185-190.

Fuentes, Víctor. "Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute," Revista Nacional de Cultura, XXV (1936), 83-88.

Grupp, William J. "Contemporary Spanish Literature and Intellectual Life." Modern Language Journal, 45 (abril, 1961), 156-160.

Gullón, Ricardo. "The Modern Spanish Novel." Translated by Douglass M. Rogers. Texas Quarterly, IX (Spring, 1961), 79-96.

J. M. J. "Entrevista con Ana María Matute." Insula, XV (marzo, 1969), 4.

Jones, Margaret, E. W. "Antipathetic Fallacy: The Hostile World of Ana María Matute's Novels." Kentucky Foreign Language Quarterly, 13 (Supplement 1967), 5-16.

. "Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute," Hispania, 51 (Sept., 1968), 416-423.

Jones, Willis Kanpp. "Recent Novels of Spain." Hispania, XL (Sept., 1957), 303-311.

Mallo, Jerónimo, "Caracterización y valor del tremendismo en la novela española contemporánea." Hispania, XXXIX (March, 1956), 49-55.

Martínez Palacio, Javier. "Una trilogía novelística de Ana María Matute," Insula, XX (febrero, 1964), 1, 6-7.

Núñez, Antonio. "Encuentro con Ana María Matute," Insula, XX (febrero, 1965), 7.

Prejevalinsky Ferrer, Olga. "Las novelistas españolas de hoy." Cuadernos americanos, CXVIII (septiembre-octubre, 1961), 211-223.

Wyethe, George. "The World of Ana María Matute." Books Abroad, XL (Winter, 1966), 17-28.