

Ana María APARICIO RODRÍGUEZ



LA TRÍADA INFANCIA-ORFANDAD-GUERRA EN *LOS MERCADERES*,
DE ANA MARÍA MATUTE

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2015-2016

Convocatoria de Septiembre

Tutora: María del Mar MAÑAS MARTÍNEZ

Fecha de defensa: 29 de septiembre de 2016

Calificación: 10



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

AUTORIZACIÓN PARA LA DIFUSIÓN DEL TRABAJO DE FIN DE MÁSTER (TFM) Y SU DEPÓSITO EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL E-PRINTS COMPLUTENSE DE ACCESO ABIERTO A LA DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA

Los abajo firmantes, estudiante y tutor/es del trabajo fin de máster (TFM) en el Máster en Literatura Española de la Facultad de Filología, autorizan a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el trabajo de fin de máster (TFM) cuyos datos se detallan a continuación. Así mismo autorizan a la Universidad Complutense de Madrid a que sea depositado en acceso abierto en el repositorio institucional con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del TFM en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

TÍTULO del TFM: LA TRIÁDA INFANCIA-ORFANDAD-GUERRA EN LOS
MERCADERES DE ANA MARÍA MATUTE

Curso académico: 2015 / 2016

Nombre del Estudiante:

ANA MARÍA APARICIO RODRÍGUEZ

Tutor/es del TFM y departamento al que pertenece/n:

MARÍA DEL MAR MADRUGA MARTÍNEZ

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II (LITERATURA
ESPAÑOLA)

Fecha de aprobación por el Tribunal:

29/09/2016

Calificación 10

Firma del estudiante

AM

Firma del tutor/es

M

Firma de la Institución
Colaboradora (en su caso)

[Firma manuscrita]

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

LA TRÍADA INFANCIA-ORFANDAD-GUERRA EN *LOS MERCADERES*, DE ANA MARÍA MATUTE

Ana María Aparicio Rodríguez

Resumen. *Los mercaderes*, de Ana María Matute, se abre con *Primera memoria* y, a lo largo de la década de los sesenta, sigue con *Los soldados lloran de noche* y, finalmente, *La trampa*. Sin embargo, la interrupción en trama y estructura que supone la segunda entrega hizo que buena parte de la crítica pusiese en duda la condición de trilogía de *Los mercaderes*. El presente trabajo tiene por objeto tomar como referencia tres temas fundamentales en estas novelas y en la narrativa matuteana —la infancia, la relación entre niños y adultos, y la Guerra Civil— y, mediante la evolución de su relación a lo largo de *Los mercaderes*, ofrecer alguna respuesta acerca de su naturaleza de conjunto.

Palabras clave. Ana María Matute, *Los mercaderes*, *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche*, *La trampa*, infancia, orfandad, guerra civil, literatura de posguerra, generación del medio siglo.

THE TRIAD CHILDHOOD-ORPHANHOOD-WAR IN *LOS MERCADERES*, BY ANA MARÍA MATUTE

Ana María Aparicio Rodríguez

Summary. *Los mercaderes*, by Ana María Matute, starts with *Primera memoria* and is followed through the sixties by *Los soldados lloran de noche* and, finally, *La trampa*. However, the interruption in plot and structure that is its second part made that a wide section of the critics doubt whether or not *Los mercaderes* was in fact a trilogy. This paper attempts to take as a reference three vital themes in these novels and also in the works by Matute— childhood, the relationship between children and adults, and the Spanish Civil War— and, by studying the evolution of their relationship all along *Los mercaderes*, offer some answer about it being a whole.

Key words. Ana María Matute, *Los mercaderes*, *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche*, *La trampa*, childhood, orphanhood, Spanish Civil War, postwar literature, midcentury generation.

DECLARACIÓN PERSONAL

Dña Ana María Aparicio Rodríguez, con NIF 71.728.893-N, estudiante del Máster Universitario en Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid, curso 2015-2016, como autora de este documento académico, titulado La tríada infancia-orfandad-guerra en *Los mercaderes*, de Ana María Matute

y presentado como Trabajo Fin de Máster, para la obtención del título correspondiente,

DECLARO QUE

es fruto de mi trabajo personal y que no copio ni utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones diversas, sacadas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Así mismo, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Madrid, a 8 de septiembre de 2016

Esta hoja, debidamente firmada, habrá de adjuntarse al Trabajo

ÍNDICE

1. Introducción.....	1
1.1. Contexto literario.....	1
1.2. Ana María Matute: biografía y obra.....	9
1.3. “Trilogía” de <i>Los mercaderes</i>	15
2. <i>Los mercaderes</i>	18
2.1. <i>Primera memoria</i> (1960).....	19
2.1.1. Infancia.....	20
2.1.2. Orfandad.....	25
2.1.3. Guerra Civil.....	28
2.1.4. Conclusiones.....	31
2.2. <i>Los soldados lloran de noche</i> (1964).....	32
2.2.1. Infancia.....	33
2.2.2. Orfandad.....	36
2.2.3. Guerra Civil.....	40
2.2.4. Idealistas y mercaderes.....	42
2.2.5. Conclusiones.....	45
2.3. <i>La trampa</i> (1969).....	45
2.3.1. Infancia.....	47
2.3.2. Orfandad.....	49
2.3.3. Guerra Civil.....	52
2.3.4. Idealistas y mercaderes.....	55
2.3.5. Conclusiones.....	57
3. Conclusiones finales.....	58
4. Bibliografía.....	60
4.1. Bibliografía primaria.....	60
4.2. Bibliografía citada.....	60
4.3. Bibliografía consultada.....	64

1. INTRODUCCIÓN

La narrativa de Ana María Matute se desarrolla en torno a una serie de temas constantes: la infancia y los cuentos, la Guerra Civil y el cainismo, la injusticia, la traición, la hipocresía... De esta forma, la autora confiere a su producción literaria una distintiva homogeneidad, ampliamente comentada por la crítica.

Sin embargo, no debe dejar de notarse que, paralela a esa personal constancia, discurre una evolución igualmente notable y firme. Para poder apreciarla mejor, hemos decidido centrar este trabajo en una serie de obras ya concebidas con un cierto sentido de unidad: la llamada trilogía de *Los mercaderes*, compuesta por *Primera memoria* (1960), *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969). En cada una de estas tres novelas se reconocen los elementos temáticos que conforman el gran rosario narrativo matuteano pero ello no significa que el conjunto sea estático. En esa órbita interna se basa el presente trabajo.

1.1. Contexto literario

Ana María Matute forma parte del conjunto que se ha dado en llamar “generación de los cincuenta” o “del medio siglo”. Sin embargo, para entender este grupo en su situación histórica conviene recordar antes a sus predecesores.

La Guerra Civil supuso una interrupción total en el desarrollo literario de la tradición española. Como explica Raquel Arias Careaga, la tónica impuesta desde el nuevo régimen tenía por objeto romper con la literatura cultivada durante la República. Muchos de los autores que escribían entonces, como Ramón J. Sender y Max Aub, abandonaron el país y se llevaron con ellos la renovación que habían estado apuntando. Lo que quedó en España fue

[...] un plano panorama literario, una producción novelesca que, tratando de olvidar el pasado inmediato, se vuelve hacia manifestaciones artísticas cercanas al realismo decimonónico; el abandono de cualquier innovación técnica introducida durante los años de la República; la indiferencia ante las novedades que podían llegar desde la producción novelesca de otros países.¹

A esto debe añadirse la actividad de la censura, que se mantendría, aun fluctuante, a lo largo de todo el régimen franquista. En la posguerra inmediata, sus efectos se manifiestan en la

¹ Raquel Arias Careaga, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Ediciones del Laberinto (col. “Arcadia de las Letras”), 2005, pág. 83.

criba de autores extranjeros según “su ideología y su defensa de los valores morales restaurados en España. La censura comenzaba su cometido con criterios que no iban a ser sólo políticos, sino también dictados desde la todopoderosa Iglesia Católica restaurada en el poder”.²

Esta regresión se explica también por la complicada situación europea, que en estos momentos apenas se está recuperando de la Segunda Guerra Mundial. Según Antonio Vilanova,

[...] la falta de corrientes renovadoras venidas de fuera provoca en el terreno intelectual una retracción hacia dentro, un replegarse del espíritu español dentro de sí mismo, que desemboca en un recrudescimiento del casticismo tradicional y en un retorno a los grandes modelos de la transición literaria anterior [...].³

Además, las difíciles circunstancias de la guerra y la inmediata posguerra ocupan muy rápidamente un primer plano en la literatura del momento. De esta conjunción de circunstancias extraliterarias nace el desolador panorama de la novela de los cuarenta:

[N]o sólo este sentirse aislado sin encontrar voces propias a las que unir las nuevas, no sólo esto será condición para el empobrecimiento de la novela de los cuarenta, sino también el tono de una literatura nacionalista, surgida del calor de la guerra, literariamente falsa e inoperante. Se puede advertir una especie de tono general en esta época, tono de exaltación sólo roto por la ruptura significativa de *La familia de Pascual Duarte*.⁴

Su misma urgencia es lo que provoca la temprana caída de este tipo de literatura. Explica García de Nora:

[...] como casi siempre ocurre en los cambios de rumbo cultural y estético de importancia, se confunden y entrecruzan aquí aspectos en apariencia diversos, y aún antagónicos: se parte, por lo pronto [...] de un evidente cansancio y repulsa de lo anterior [...]. De modo que si bien, desde luego, en su raíz, la actitud de esta promoción es creadora y “constructiva”, en la práctica [...] le es indispensable empezar por desligarse, rechazar y demoler cuanto, heredado, siente como huero, falseado e inauténtico.⁵

² *Ibid.*, pág. 83.

³ Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995, pág. 29.

⁴ Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, pág. 41.

⁵ Eugenio García de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, III, Madrid, Gredos (col. “Biblioteca Románica Hispánica”), 1970², págs. 260-261.

El tratamiento de la Guerra Civil es uno de los ejemplos más claros de la distancia entre ambas generaciones, pues sólo a partir de los cincuenta es posible que ocupe el lugar central que los jóvenes narradores le confieren. Escribía Vilanova:

[D]esaparecidas las razones válidas para cultivar una literatura de propaganda y de combate [...], la novela española de inmediata posguerra pierde muy pronto su ánimo beligerante para eludir cada vez más la representación novelesca del conflicto reciente. [...] [E]l tema de la guerra de España, que tan altas creaciones ha inspirado a los mayores novelistas extranjeros del momento [...] es momentáneamente ignorado.

[...] Junto al obstáculo insalvable de la censura, que en la inmediata posguerra era imposible superar, contribuye decisivamente a esa actitud de inhibición deliberada [...] el desagrado instintivo que, por razones fácilmente explicables, produce en una gran parte de los lectores españoles la evocación de los horrores de la revolución y de la guerra.⁶

Esto obedece a un hecho tan banal como la cronología: los autores del medio siglo vivieron la Guerra Civil como niños, no como contendientes, por lo que en su caso la necesidad de retrospectiva y explicación resulta de lo más natural. De ahí que, en general, se tome la fecha de nacimiento como criterio base en la clasificación de estos escritores.

Aunque existe amplio consenso a ese respecto, desde la crítica se reconoce también que son innumerables los subgrupos que se podrían establecer dentro de la generación.⁷ En este trabajo he optado por basarme en la clasificación que desarrolla Santos Sanz Villanueva en *Literatura actual* (1985) porque, si bien el realismo se constituye como centro de toda la narrativa de posguerra, al menos en este estudio se contemplan matices más amplios.

Una ideología común es uno de los principales pilares de la generación del medio siglo. Los narradores de los cincuenta entienden la novela como un medio que “debe ponerse al

⁶ Antonio Vilanova, *op. cit.*, págs. 30-32.

⁷ Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1972, pág. 55. El mismo Sanz Villanueva ejemplifica esta cuestión de forma muy ilustrativa: en su estudio de 1972 (Sanz Villanueva, Santos, *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972) reconocía la imposibilidad de considerar un criterio único y además — acercándonos al tema de este trabajo— incluía a Ana María Matute en el grupo de “Otros autores”; en cambio, en 1985 (Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual* (dir. Francisco Rico), Barcelona, Ariel (col. “Letras e Ideas”), 1985²) la consideraba integrante de la tendencia neorrealista.

servicio del hombre, de la mejora de sus condiciones materiales o espirituales. Este propósito común oscilará entre un simple compromiso moral y una función política explícita”.⁸

Esa actitud, según Sanz Villanueva, se sustenta en la voluntad de testimonio de la novela, que desemboca en una “narrativa realista, de enfoque objetivista y de propósito crítico”⁹, si bien en este último caso se admiten distintos grados; de esta gradación dependen las subcategorías que el crítico establece dentro de la narrativa de mediados de siglo: la neorrealista y la propiamente social. Las influencias sobre ambos grupos son comunes: la idea de compromiso de Sartre, la crítica de la generación maldita estadounidense, el neorrealismo italiano (de la literatura y, sobre todo, del cine), el objetivismo francés y el realismo socialista soviético (aunque no todos los autores coinciden en este punto).¹⁰

Ana María Matute se ubica en la corriente neorrealista, que, sin abandonar el compromiso y la voluntad de testimonio común a la generación, se enfoca más hacia lo humano que hacia lo político; es decir, ahonda en el sentir íntimo del individuo además de en la problemática social. Por otro lado, la voluntad de estilo de este grupo es más acentuada que la de sus compañeros de generación. Los narradores neorrealistas mantuvieron también intensas relaciones de amistad y crecieron como autores bajo protectores comunes, como la *Revista Española*.¹¹

La novela social, por su parte, se desarrolla a partir de un compromiso político más firme y explícito. De hecho, Sanz Villanueva considera que incluso podría hablarse de “novela socialista”. Lo característico de esta tendencia es su voluntad informativa: el principal objetivo de la novela social es reflejar la desigualdad en la sociedad del momento. Así, el objetivismo propio de la generación alcanza su grado máximo en esta corriente, que condena cualquier desvío hacia la imaginación.¹² Podría ser esta la auténtica razón para considerar a Matute neorrealista, no tanto por lo que encaje en esta etiqueta, sino por lo ajena que resulta a la novela social.

Como se ve, la clasificación de Ana María Matute siempre ha sido problemática. La crítica a menudo condenó los que consideraba “excesos” propios del estilo de la autora. El caso de Eugenio García de Nora es especialmente representativo: describió a Matute como una autora

⁸ Santos Sanz Villanueva, *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual* (dir. Francisco Rico), Barcelona, Ariel (col. “Letras e Ideas”), 1985², pág. 105.

⁹ *Ibid.*, pág. 105.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 105-106.

¹¹ *Ibid.*, pág. 107.

¹² *Ibid.*, pág. 119.

“peligrosamente tentada por la fantasía”¹³; y su obra, en general, tan alejada de la auténtica realidad que sólo podía resultar fingida. Sí reconocía su acierto en la profundización íntima de la neurosis individual, y también valoraba su cuidada estética, pero nada de esto la hacía encajar en el realismo planteado por la crítica mayoritaria.¹⁴ Según Víctor Fuentes:

Su exacerbado lirismo subjetivo, que la lleva a una dislocación poética de la realidad —realismo que frecuentemente adquiere en su obra dimensiones míticas y simbólicas— y la continua repetición de temas y personajes a lo largo de su obra, dan a su mundo de ficción una unidad y un acento personales, rara vez conseguidos en la novelística actual.¹⁵

Muchas veces es precisamente la proximidad a la autobiografía y su tendencia a la interiorización lo que ha desubicado a Ana María Matute respecto a sus compañeros de generación. No fue la única, sin embargo, que buscó refugio en un mundo de su propia invención:

Algunos autores, más fieles al propósito artístico, se apartaron de este realismo *materialista* de la novela social. Crearon sus propios mundos, a veces a contrapelo de la realidad, enriquecieron sus obras con un toque de misterio, mantuvieron la penetración psicológica en el tratamiento de los personajes y no abandonaron el lirismo para interpretar artísticamente la realidad. En la niñez y en la adolescencia enfrentadas a la guerra civil hallaron muchas veces una rica cantera de experiencias para darnos el mundo sombrío, cruel e injusto de unos muchachos despojados ya de aquella inocencia artificiosa con que los había revestido la novelística tradicional, dentro de un mundo falsamente presentado como perfecto.¹⁶

Vemos que en esta cita se considera a Matute dentro de la corriente de la novela social, aunque Sanz Villanueva la incluía en el neorrealismo. A propósito de esta divergencia, parece conveniente mencionar que Gonzalo Sobejano incluye a la autora, dentro de la tendencia de la novela social, en el grupo que “descubre problemas personales más o menos determinados por la sociedad, pero, en cualquier caso, reconocidos principalmente a través de la persona, *en la*

¹³ Eugenio García de Nora, *op. cit.*, 1970², pág. 273.

¹⁴ *Ibid.*, págs. 265-273.

¹⁵ Stefka Vassileva Kojouharova, “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra”, *Compás de letras. [Ana María Matute]*, 4 (junio de 1994), pág. 41.

¹⁶ Edenia Guillermo, Juana Amelia Hernández, *La novelística española de los sesenta*, New York, Eliseo Torres and Sons, 1971, pág. 18.

Cursiva en el original.

persona, y no ya tanto a través del explícito reflejo de la colectividad (nación, clase, grupo)”.¹⁷ Esta preponderancia de lo personal lleva a Sobejano a considerar en estudios posteriores que este pequeño conjunto de autores merece una categoría propia: la conocida como “novela estructural”, que se caracteriza por el empleo del individuo como punto de partida hacia el análisis de la sociedad en su conjunto. Así, el conocimiento de la sociedad sigue en estos autores el proceso de autoconocimiento que experimentan los personajes.¹⁸

Convendría recordar que Sanz Villanueva considera que a finales de los cincuenta la autora hizo un esfuerzo más consciente por amoldarse al canon:

[Q]uizás por convicción, quizás por receptividad de las obras en auge de sus jóvenes colegas, no se abandona a los impulsos de su manera espontánea de contar y de escribir, y a finales de los cincuenta se perciben en ella significativos cambios, aunque nunca abandonará del todo las querencias que dan indiscutible y problemática personalidad a sus novelas. [...] [A]dmite o adopta un grado de objetivismo narrativo que funciona como eficaz contrapeso de sus gustos fantaseadores y poetizantes. También se nota una mayor disciplina en la prosa, una especie de control de inclinaciones muy suyas, definidoras de su singular estilo, pero no muy afortunadas: chisporroteo verbal, oraciones solemnes con sabor literario, adjetivación exuberante. Estos cambios producen el efecto de un acercamiento de sus obras a modos narrativos de mayor modernidad que los precedentes. [...] [E]n cuanto al sentido que persigue para sus temas, ha ido recorriendo poco a poco un camino donde lo individual se incardina en una problemática colectiva deudora de la guerra civil. Esta difusa y sin embargo sólida evolución ya entronca a Matute con sus compañeros de promoción [...].¹⁹

Estas son, en general, las valoraciones que se vierten sobre la obra novelística de Ana María Matute. Sólo Antonio Vilanova disiente y valora su originalidad como una de las cualidades más positivas de la novelista.²⁰ Esta divergencia deja de sorprender en el momento en que se recuerda la base de la crítica según Vilanova:

No es lícito [...] exigirle a un autor algo que no quiso hacer, si es evidente y manifiesto que no persiguió otra cosa que el resultado que nos ofrece [...], pero sí es

¹⁷ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Marenostrum (col. “Estudios y Ensayos”), 2005³, pág. 314. Cursiva en el original.

¹⁸ Gonzalo Sobejano, “Direcciones de la novela española de postguerra” en *Novela española contemporánea. 1940-1995 (doce estudios)*, Madrid, Marenostrum (col. “Estudios y Ensayos”), 2003, pág. 19.

¹⁹ Santos Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos (col. “Nueva Biblioteca Románica Hispánica”), 2010, pág. 232.

²⁰ Antonio Vilanova, *op. cit.*, pág. 298.

justo señalar su fracaso cuando sin medir adecuadamente sus fuerzas no fue capaz de alcanzar el fin que se había propuesto. No es lícito exigirle a un autor que adopte una técnica, un estilo o una estética determinadas, pero sí [*sic.*] es lícito censurarle cuando al adoptar unos principios estéticos superados y anacrónicos, incurre fatalmente en anacronismo, falsedad y amaneramiento. No es lícito exigirle a un autor que se interese por determinadas cuestiones y problemas de la vida de su tiempo, pero sí es lícito poner de relieve su desconexión con el mundo en que vive cuando por aquel motivo plantea temas sin la menor realidad e interés al margen de los problemas humanos de la época.²¹

Por todo esto, no parece fuera de lugar revisar los criterios de la crítica desde la perspectiva feminista. Que existían diferencias entre los autores según su sexo no es una cuestión que resultase ajena a los estudiosos de la época: José María Martínez Cachero, por ejemplo, consideraba un grupo de escritoras al margen de sus contemporáneos. Para él, no dejaba de pesar el hecho de que las mujeres hasta entonces se habían limitado a cultivar la llamada “novela rosa” y, por tanto, el auge de autoras del “neo-realismo, naturalismo, tremendismo o como se guste llamar a lo fuerte y desagradable” respondía a su deseo de desligarse de aquella tradicional concepción de la literatura femenina en oposición a la masculina.²²

Ana María Matute nunca reconoció que pudiese existir una literatura femenina y otra masculina; para ella no había sino “una literatura buena, mala o regular”.²³ Sin embargo, sí podía considerar que “hay libros que solamente los puede haber escrito una mujer, y otros que sólo — aunque esto sea más raro— los puede haber escrito un hombre, ya que, evidentemente, hay aspectos de la vida que una mujer conoce mejor”.²⁴ Esto se debe a que, en especial durante la posguerra, las circunstancias en que vivían los hombres y las mujeres no podían ser más distintas.

En este sentido resulta de especial interés el trabajo de Raquel Conde Peñalosa, *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Esta autora plantea que la crítica tradicional no tuvo en cuenta las circunstancias particulares de las mujeres que se estaban incorporando entonces al mundo literario: muchas de ellas no estaban incluidas en los círculos amistosos de los autores varones, y su formación cultural estaba incluso más limitada de lo que era común a ambos sexos

²¹ *Ibid.*, págs. 25-26.

²² José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980: historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986, pág. 226.

²³ Ana María Matute, “Somos lo que queda de un niño”, *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 18 (2011), pág. 5.

²⁴ *Ibid.*, págs. 5-6.

debido a un controlado acceso al mundo retratado por la narrativa más realista.²⁵ Esto añade algunos matices a las críticas sobre Ana María Matute pues, a la ya mencionada tendencia a la fantasía y el subjetivismo, debe sumarse la extrañeza acerca de su obra: “demasiado dura en el contenido y audaz en la forma” para tratarse de una mujer.²⁶

Este es un tema absolutamente fascinante, pero por desgracia excede los límites del presente trabajo. El único detalle que quisiera comentar, por lo significativo, es el de las relaciones entre los autores de la generación del medio siglo. Tradicionalmente, se ha destacado la amistad que los unía como uno de los pilares más característicos del grupo.²⁷ Sin embargo, la inmensa mayoría de las mujeres quedaban excluidas de estas reuniones, pues su progresiva incorporación a los espacios públicos quedó totalmente interrumpida con la Guerra Civil: el nuevo régimen, desde instituciones como la Sección Femenina, hizo retroceder a la mujer hasta el hogar, a su tradicional papel de esposa y madre, sin más opciones. No será hasta 1958 cuando se introduzcan en el Código Civil pequeñas reformas que mejoren la situación de la mujer.²⁸

Esta concepción de la mujer no sólo condiciona sus salidas, sino que enrarece sus relaciones personales. Sirva de ejemplo el tipo de la “fresca” que Francisca López recuerda a partir de Carmen Martín Gaité:

Para que una mujer fuera considerada una “fresca” bastaba con que se la viera por la calle frecuentemente y dando más confianza de la debida a sus amigos, si era soltera. En realidad, el simple hecho de tener amigos del sexo masculino era en sí mismo un motivo suficiente, ya que no se concebía la amistad entre hombre y mujer si no era en el caso de que fuera a convertirse en algo más. Si era casada, el ser vista en más de una ocasión en compañía de un hombre distinto de su marido, en ausencia de éste, era razón más que suficiente. Esta realidad es algo que afecta a las mujeres de manera muy especial, aunque personalmente no les importe el ser consideradas “frescas”.²⁹

Ana María Matute, por su parte, recuerda una profunda amistad con Camilo José Cela pero no con sus auténticos coetáneos. A ellos la unieron las circunstancias y, aunque coincidieron en las famosas y citadísimas tertulias literarias del café Gijón, la autora catalana se mantuvo siempre en un segundo plano, detrás de su primer marido: “Yo iba de acompañante, no

²⁵ Raquel Conde Peñalosa, *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*, Madrid, Pliegos, 2004, págs. 37-38.

²⁶ *Ibid.*, págs. 259-260.

²⁷ Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, 2010, pág. 173.

²⁸ Raquel Arias Careaga, *op. cit.*, págs. 27-29.

²⁹ Francisca López, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995, pág. 23.

se me oía la voz; mi primer marido hasta contestaba por mí. Todos hablaban de sí mismos y yo me aburría”.³⁰ Por otro lado, y como se ha apuntado ya, el espacio de la mujer está mucho más limitado que el del hombre. Evidentemente, esto se reflejará también en su literatura:

A los escritores les concierne más el espacio público, ya que ése es el que les había reservado la estructuración social de la posguerra, y de ello dejan constancia en su producción novelística. Para la mujer, en cambio, su única posibilidad de actuación estaba ligada al espacio privado, al que toda una serie de mitos sobre su naturaleza la tenían recluida. [...] Así que tiene sentido que en la constatación de su sociedad las escritoras españolas dejen en sus obras que el análisis del funcionamiento y la evolución de esos mitos sea tema de preferencia; como tiene sentido que las estrategias narrativas que desarrollan sean diferentes de las empleadas por sus colegas masculinos, paralelas a ellas.³¹

Es decir, las supuestas rarezas de Ana María Matute dejan de serlo en cuanto su obra se pone en común con la de otras autoras de su generación, que comparten sus circunstancias.

1.2. Ana María Matute: biografía y obra

Dada la importancia de lo personal en la obra de Ana María Matute, y del mundo interior más que del exterior en la literatura femenina, parece conveniente recordar la biografía de la autora, especialmente porque la crítica siempre vio en su obra ciertas reminiscencias autobiográficas.³²

Ahora bien, la noción de “autobiografía” en Ana María Matute necesita algunos matices. Cuando se le planteaban estas cuestiones a la autora, su respuesta iba en la línea de lo siguiente:

Pocas veces he escrito algo biográfico, al menos conscientemente, respecto a mi vida. Pero uno no puede separar aquello que le obsesiona y, por tanto, escribirá sobre ello, y como le preocupa, será personal, porque uno está en sus libros. Todo lo que escribo está impregnado de mí, o al revés, yo estoy en todo lo que escribo.³³

³⁰ Marie-Lise Gazarian-Gautier, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997, págs. 93-94.

³¹ Francisca López, *op. cit.*, pág. 28.

³² Eugenio García de Nora, *op. cit.*, 1970², pág. 273.

Precisamente a propósito de *Primera memoria* escribía: “Al igual que en los capítulos iniciales de *En esta tierra*, nos parece descubrir un eco sincero, cristalino, de confesión autobiográfica. En una escritora tan peligrosamente tentada por la fantasía, ese replegarse sobre su propia experiencia no puede ser sino favorable [...]”.

³³ Marie-Lise Gazarian-Gautier, *op. cit.*, pág. 36.

Por tanto, la etiqueta más adecuada para explicar esta relación entre vida y obra en Ana María Matute es la de “autobiografía interior”, que Alicia Redondo explica de la siguiente manera:

Con esto no estoy diciendo que su obra sea autobiográfica en cuanto a los personajes o a los acontecimientos narrados, pero sí pienso que ofrece una especie de autobiografía interior, ya que la autora escribe con todo su ser a la vez, y no sólo con la historia literaria, con la razón o con la imaginación o con los sentidos o los sentimientos y el sexo, sino con todo mezclado y, a la vez, fundido con su propia experiencia y su necesidad de lo divino [...].³⁴

Ana María Matute nació en Barcelona el 26 de julio de 1925³⁵, en el seno de una familia burguesa acomodada. Su padre era el propietario de una empresa de paraguas, y su madre, “‘la clásica esposa española de clase media’, educada exclusivamente para el matrimonio y la maternidad, cuyo mundo se reducía al hogar”.³⁶ Matute fue la segunda de los cinco hijos que tuvo el matrimonio.

En sus relaciones familiares se llama la atención sobre las pocas referencias a su madre, en contraste con los abundantes y emotivos recuerdos sobre su padre. Janet Díaz considera que el entorno familiar de la niña Matute fue cálido y cariñoso, especialmente entre los cinco hermanos, pero no puede dejar de llamar la atención sobre el aparente misterio que rodea a la figura materna.³⁷ La propia Matute se ha referido a la falta de entendimiento que marcó la relación con su madre desde muy temprana edad:

En casa se daban dos circunstancias diferentes: por un lado, la severidad de mi madre, y por otro, el que yo no encajara mucho en lo que ella debía de pensar que había de ser una hija y cómo tenía que comportarse. Materialmente, no me faltaba de nada, pero tenía muchas carencias espirituales [...]. Cuando digo que tenía carencias de afecto no quiero decir que no se me quisiese. Me refiero a esa falta grande de entendimiento entre mi madre y yo que me hacía sufrir. [...] Mis reglas no eran las

³⁴ Alicia Redondo Goicoechea, *Ana María Matute (1926-)*, Madrid, Ediciones del Orto (col. “Biblioteca de Mujeres”), 2000, pág. 13.

³⁵ Néstor Horacio Bórquez, “Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute”, *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 12 (2011), pág. 162. En 2010, en una entrevista con Rosa Mora, Matute confirmó que había nacido en 1925, no 1926, como se había repetido durante años.

³⁶ Janet W. Díaz, *Ana María Matute*, New York, Twayne Publishers, 1971, pág. 18. En el original: “‘classic middle-class Spanish wife’, educated exclusively for marriage and motherhood, whose world consisted of her home”.

³⁷ *Ibid.*, págs. 18-19.

suyas. [...] Lógicamente, la relación resultaba difícil. [...] Luego la fui entendiendo y queriendo, pero durante mi infancia la relación no fue muy buena.³⁸

Alicia Redondo pone la raíz de la literatura matuteana en ese abismo que separaba a madre e hija. Para ella, esta sensación de injusticia en el mundo real es lo que acabó impulsando a la niña a buscar refugio en la literatura, primero como lectora y, finalmente, como escritora.³⁹

De su infancia más temprana se suele destacar la enfermedad que desembocó en una larga convalecencia en Mansilla de la Sierra, el pueblo riojano de su familia materna. La familia al completo solía veranear en Mansilla pero no fue hasta la estancia más prolongada que siguió a su enfermedad cuando la niña se dio verdadera cuenta de lo diferente que era la vida de su casa en comparación con la de los niños del pueblo.⁴⁰ Es de señalar que “[l]a figura patética del niño al que se ha arrebatado la infancia, prematuramente envejecido por la pobreza o las circunstancias emocionales, tan frecuente en la escritura de Matute, sin duda tomó forma a partir de sus observaciones durante este periodo”.⁴¹ Sobre la importancia capital de esta revelación la autora comenta: “Durante esos veranos en Mansilla aprendí las grandes diferencias que había entre aquellos niños y nosotros. Allí fui tomando conciencia, casi sin saberlo, de esos terribles ‘nosotros’ y ‘los otros’, y esas diferencias siempre han estado presentes en mi obra”.⁴²

A esto se suma que los niños Matute pasaban el resto del año entre Barcelona y Madrid, seis meses en cada ciudad, de forma que nunca eran capaces de integrarse completamente en ninguno de los dos ambientes. Estaban siempre en movimiento, y siempre solos, “los niños de ninguna parte”.⁴³ Esta situación se prolongó hasta el estallido de la Guerra Civil.

La familia de Matute estaba en Barcelona cuando comenzó el conflicto, preparándose para pasar otro verano más en Mansilla de la Sierra, pero se vieron obligados a permanecer en Cataluña hasta el fin de la contienda, pues el transporte por la península se hacía imposible.⁴⁴ Aquello puso a Ana María Matute en contacto con una cruda realidad que hasta entonces apenas había podido intuir. Según sus propias palabras:

³⁸ Marie-Lise Gazarian-Gautier, *op. cit.*, págs. 55-56.

³⁹ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 15.

⁴⁰ Janet W. Díaz, *op. cit.*, pág. 21-22.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 22. En el original: “The pathetic figure of the child robbed of childhood, prematurely aged by poverty or emotional circumstances, so frequent in Matute’s writing, undoubtedly took form with her observations during this period”.

⁴² Marie-Lise Gazarian-Gautier, *op. cit.*, pág. 37.

⁴³ *Ibid.*, pág. 34.

⁴⁴ Janet W. Díaz, *op. cit.*, págs. 28-29.

El descubrimiento de que había “otra ciudad” y “otra gente” que yo ni había sospechado, con odios y deseos que nunca se me habían revelado, fue tremendo. Recuerdo los incendios, la violencia, aquellos cuerpos que aparecían al amanecer en los campos de los alrededores. Era todo tan terriblemente nuevo para mí que hasta aquel momento había vivido, como quien dice, en una campana de cristal.⁴⁵

La fábrica del padre de Matute fue expropiada. Aquello dejó perpleja a la niña, y la forzó a plantearse muchas preguntas sobre la propiedad privada que hasta entonces no había considerado. Con todo, la familia nunca llegó a pasar hambre, aunque eso no suavizó el horror del que los niños estaban siendo testigos.⁴⁶ Ni que decir tiene que este se convertirá en uno de los grandes pilares de la narrativa matuteana, como en el caso de un sinnúmero de autores de esta generación.

La educación de los niños Matute se vio resentida durante la guerra, como la de tantísimos otros. Los colegios religiosos en los que habían estudiado antes no podían continuar con su actividad, por lo que un tutor privado se ocupaba de su educación en su misma casa. “Algunos de ellos eran sacerdotes que se habían ocultado tras el cierre de las instituciones religiosas [...]”.⁴⁷

Su educación no se alejó de la religión hasta el fin de la Guerra Civil, cuando Ana María Matute y su hermana mayor convencieron a sus padres para que las enviaran a un centro laico. De todas formas, la escritora interrumpiría sus estudios regulares dos años más tarde: a partir de 1941 se centra en la escritura, la pintura y la música.⁴⁸ Nunca la dejaron ir a la universidad:

[...] entre la burguesía empresarial y adinerada no existía tradición que avalara que sus hijas, a menudo con el porvenir asegurado, fueran a la universidad. Ni siquiera el cataclismo de la guerra modificó un estatus que, a pesar de haberse mostrado muy frágil, el franquismo, con sus obsesiones patriarcales, reforzó.⁴⁹

Su formación literaria, por tanto, fue fundamentalmente autodidacta: “se nutre de su voraz pasión por la lectura que dependía fundamentalmente de los libros de la colección *Reno*

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 28. En el original: “The discovery that there was ‘another city’ and ‘other people’ that I had not even suspected, with hates and desires that had never been revealed to me was tremendous. I remember the burnings, the violence, those bodies that would appear at dawn in the outlying fields. It was all so terribly new for me, that up to that moment I lived, you might say, in a crystal urn”.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 28. En el texto original: “Some of these were priests who had gone into hiding upon the closing of the religious institutions [...]”.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 35.

⁴⁹ Inmaculada de la Fuente, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002, pág. 127.

[...] y de otros que conseguía con dificultades en la trastienda de alguna arriesgada librería de Barcelona, ya que estaban drásticamente prohibidos por la censura”.⁵⁰ Matute recorrió aquellas librerías con otros jóvenes autores que había podido conocer a raíz de sus primeras publicaciones: Carlos Barral, los hermanos Goytisolo, Jaime Gil de Biedma...⁵¹ Juntos se reunían en tertulias literarias, para hablar de otros libros o de sus propios textos. Matute recordaría aquel periodo con cariño, como un espacio en el que se sentía verdaderamente integrada.⁵²

Las lecturas que ejercieron mayor influencia sobre la autora son, fundamentalmente: el *Quijote*; Dostoievski, Tolstoi y Chejov; la generación perdida norteamericana, en especial Faulkner y John Dos Passos; y también Charles Dickens y las hermanas Brontë.⁵³ Por supuesto, incluso en su edad adulta los cuentos tradicionales conservan intacto el impacto infantil. Recordemos, por ejemplo, que *Alicia en el país de las maravillas* da forma a su misma concepción de la literatura, como “el deseo de conocer otro mundo, de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos”.⁵⁴ Otro tanto ocurre con *Peter Pan*⁵⁵ y autores de cuentos tradicionales como Hans Christian Andersen. De este último, según Noël M. Valls, Matute heredó “la visión implícitamente moral; la necesidad y la belleza del sacrificio; la muerte como resolución poetizada; la vida solitaria y patética de los personajes principales”.⁵⁶

Por aquellas tempranas fechas, Matute era la única autora publicada en su grupo de amigos. Había publicado algunos textos en *Destino* con poco más de veinte años, y en 1947 era finalista en el premio Nadal con *Los Abel*. La novela *Fiesta al Noroeste*, por la que obtuvo el premio del Café Gijón, la consagró como autora en 1953 y sólo un año más tarde se alzaba con el premio Planeta gracias a *Pequeño teatro*, una obra que había escrito a los diecisiete años.⁵⁷

Por desgracia, su vida personal no seguía el mismo camino ascendente: se casó en 1952 con Ramón Eugenio de Goicoechea y, durante los diez años que duró el matrimonio, Matute

⁵⁰ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 18.

⁵¹ Marie-Lise Gazarian-Gautier, *op. cit.*, pág. 89.

⁵² Janet W. Díaz, *op. cit.*, pág. 41.

⁵³ María Luisa Sotelo Vázquez, “Introducción” en Ana María Matute, *Luciérnagas*, Madrid, Cátedra (col. “Letras Hispánicas”), 2014, págs. 16-17.

⁵⁴ Ana María Matute, *En el bosque*, Madrid, Real Academia Española, 1998, págs. 14-15.

⁵⁵ Antonio Ayuso Pérez, “‘Yo entré en literatura a través de los cuentos’. Entrevista con Ana María Matute”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 35 (2007), [s.p.] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>>

⁵⁶ Núria Calafell Sala, “La conjura de la invisibilidad. El sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo”, *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 16 (2010), pág. 164.

⁵⁷ Jordi Gracia, Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010* (dir. José Carlos Mainer), Barcelona, Crítica, 2011, págs. 381-383.

tuvo que cargar sola con todo el peso de la familia.⁵⁸ Por eso cedió a la presión de la censura y mutiló *Las luciérnagas* hasta convertirla en *En esta tierra* (1955)⁵⁹ y colaboraba semanalmente con la revista *Garbo* y algunos periódicos de Madrid y Barcelona.⁶⁰ En 1958 publica *Los hijos muertos*, “que inauguró en España un tratamiento de la Guerra Civil desde perspectivas menos maniqueas. Para Juan Goytisolo convirtió a su autora en ‘el primer escritor antifranquista’”.⁶¹

En 1962 se separó de su marido, por lo que la tutela de su hijo de ocho años pasó a su suegra, hasta que tres años después Ana María Matute recuperó por fin su custodia. A lo largo de esta década, la autora viajó casi constantemente: por Europa con Julio Brocard, su segundo marido, y más adelante también con su hijo; y por Estados Unidos, donde fue profesora visitante en la universidad de Bloomington, en Indiana.⁶²

Fundamentalmente en los sesenta Matute desarrolla la trilogía de *Los mercaderes*, de la que nos ocupamos en este trabajo. Se abre con el abandono absoluto de la perspectiva maniquea del conflicto, ya apuntado en *Los hijos muertos*:

[...] la eterna pugna entre los caínes y los abeles, deja paso en *Primera memoria* a una culpabilidad generalizada, e interiorizada en algunos personajes, que impregna la obra de una pesimista visión del mundo que ya se había anunciado en *Los hijos muertos*. En *Primera memoria* todos los adultos son también culpables sólo que ahora la raíz de su maldad no está tanto en los orígenes antropológicos [*sic.*] del ser humano, sino más bien en el terrible paso a la edad adulta, en la pérdida de la infancia, que convierte a los humanos en desterrados del paraíso y cómplices del corrompido mundo de los mayores.⁶³

Según Inmaculada de la Fuente, las sucesivas estancias en el extranjero, que la alejan del “oscurantismo franquista”, son la razón que motiva “[e]l viraje hacia la literatura mágica, que no fantástica”⁶⁴, que desemboca en *La torre vigía* (1971). Esta es la última novela de la que se podría llamar “primera etapa” de Ana María Matute. La segunda no comenzaría hasta la década de los noventa: una profunda depresión había silenciado su letra durante veinte años.⁶⁵ En su narrativa extensa de los noventa destacan *Luciérnagas* (1993), revisión de *En esta tierra* más

⁵⁸ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 19.

⁵⁹ María Luisa Sotelo Vázquez, *op. cit.*, págs. 27-28.

⁶⁰ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 19.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 28.

⁶² *Ibid.*, pág. 32.

⁶³ *Ibid.*, pág. 32.

⁶⁴ Inmaculada de la Fuente, *op. cit.*, pág. 156.

⁶⁵ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 50.

próxima a la escritura que le había sido censurada;⁶⁶ *Olvidado Rey Gudú* (1996) y *Aranmanoth* (2000), con las que completa la “trilogía medieval” inaugurada con *La torre vigía*.⁶⁷

Paraíso inhabitado (2008) fue su última novela publicada en vida; *Demonios familiares* apareció póstumamente en 2014.

En 1998 Ana María Matute ocupó el sillón de la letra k mayúscula en la RAE⁶⁸ y, por fin, su trayectoria literaria fue reconocida con el premio Cervantes en 2010.

Murió el 25 de junio de 2014, a punto de cumplir ochenta y nueve años.⁶⁹

1.3. “Trilogía” de *Los mercaderes*

El universo narrativo de Ana María Matute comparte muchos elementos: temas, motivos, imágenes e incluso espacios, como es el caso de la Artámila; pero sólo en *Los mercaderes* una misma línea argumental excede los límites de una novela única. Sin embargo, la singular estructura de este conjunto ha despertado dudas acerca de lo acertado de la etiqueta “trilogía”. Esto se debe, fundamentalmente, a que *Los soldados lloran de noche* apenas tiene contacto con las otras dos novelas: recupera a Manuel, un personaje casi secundario, más símbolo que persona, de *Primera memoria* y lo usa en esta nueva entrega para introducir personajes nuevos y profundizar en elementos que antes habían servido únicamente como fondo.

Algunos críticos hacen referencia a la nota preliminar de *Primera memoria*, en la que Ana María Matute explicaba su propósito con estas tres obras:

Con *P.m.* da comienzo la novela *Los mercaderes*, concebida hace ya años en tres volúmenes. El segundo se titulará, según un verso de Salvatore Quasimodo, *Los soldados lloran de noche*, y el tercero, *La trampa*. [...] Pese a integrar un conjunto novelesco unitario, ligado por unos personajes que pasan de uno a otro volumen, tanto *P.m.* como los títulos sucesivos tendrán rigurosa independencia argumental.⁷⁰

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 51.

⁶⁷ Néstor Horacio Bórquez, *op. cit.*, pág. 162.

⁶⁸ Ana María Matute, *op. cit.*, 1998, pág. 48.

⁶⁹ Juan Cruz, “Ana María Matute contra el tiempo”, *El País. Babelia*, 1 de agosto de 2014, [s.p.]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/31/babelia/1406823127_174736.html>

⁷⁰ Eugenio García de Nora, “*Los mercaderes* (Notas de una relectura)”, *Compás de letras. [Ana María Matute]*, 4 (junio 1994), pág. 126. Tengo que decir que en mi edición de *Primera memoria* (ver 4.1. Bibliografía primaria) la citada nota sólo llega hasta el corchete; sólo en este artículo leí la continuación que comenta García de Nora.

Eugenio García de Nora considera que esa continuidad que propugna Matute no es tal en realidad. Supone que “entre el plan inicial de la saga ‘concebida hace años’, e incluso entre la redacción de la primera parte [...] y las otras dos [...] ha habido muchas modificaciones, ligadas en parte, si no incluso parcialmente motivadas, por experiencias no previstas [...]” y por eso ni siquiera los personajes cumplen esa función de ligazón que la autora les atribuye en la nota preliminar.⁷¹ Con todo, aún reconoce una cierta coherencia de conjunto y en sus conclusiones considera *Los mercaderes* “un intenso poema narrativo” formado por tres “novelas líricas”.⁷²

Joan L. Brown, por su parte, no valora en la misma medida aquella nota preliminar de *Primera memoria*. Para ella, “constituye una declaración de propósito, más que una clasificación *post facto* y bien examinada”. Por eso no comparte la opinión de otros críticos, como José Martínez Palacio y Antonio Vilanova, que ya hablaban de “trilogía” cuando *La trampa* todavía no había sido publicada. No contemplaron, según Joan L. Brown, las auténticas conexiones que articulan el ciclo, que podrían confirmar o corregir esta clasificación.⁷³ Otros, como Gonzalo Sobejano, consideraron *Los mercaderes* un experimento “más ambicios[o] que bien lograd[o]”.⁷⁴ Por esta vía se inclina la propia Brown: reconoce el objetivo común, pero considera que sólo *Primera memoria* y *La trampa* están unidas por unos personajes y un tono comunes mientras que *Los soldados lloran de noche* es una mera interrupción.⁷⁵ Por tanto,

[...] la unidad es demasiado tenue para justificar la clasificación de las mismas como una trilogía. Y en vista de los paralelos notables entre *Primera memoria* y *La trampa*, es evidente que las relaciones entre ellas serán apreciadas mejor por el lector en una lectura sucesiva de las dos novelas.⁷⁶

Para Michael Scott Doyle, sin embargo, la distancia que separa *Los soldados lloran de noche* de las otras dos obras obedece a una razón: además de crear suspense antes de *La trampa*, es el momento de sacrificio de los idealistas de la trilogía (Manuel, Marta y Jeza) para que los mercaderes (Matia) puedan continuar su historia. Esta configuración es la prolongación natural de la concepción triangular con que Doyle contempla la trilogía: se basa en la existencia de tres

⁷¹ *Ibid.*, pág. 126.

⁷² *Ibid.*, pág. 137.

⁷³ Joan L. Brown, “Unidad y diversidad en *Los mercaderes*, de Ana María Matute” en Janet W. Pérez (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, Studia Humanitatis, 1983, pág. 20. Cursiva en el original.

⁷⁴ *Ibid.*, pág. 19.

⁷⁵ *Ibid.*, págs. 29-31.

⁷⁶ *Ibid.*, págs. 31-32.

personajes protagonistas en cada una de las tres novelas, y cada uno de ellos establece, a su vez, otras relaciones triangulares con personajes secundarios.⁷⁷

Intentaremos aportar alguna lectura sobre esta controversia después de nuestro propio estudio.

⁷⁷ Michael Scott Doyle, *Los mercaderes. A Literary World by Ana María Matute*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985, págs. 466-468.

2. LOS MERCADERES

Los mercaderes se sitúa en un momento de la producción literaria de Ana María Matute en que algunos críticos, como Sanz Villanueva, perciben un cierto acercamiento hacia la literatura cultivada por sus compañeros de generación: utiliza las preocupaciones individuales que le son más propias para aproximarse a “una problemática colectiva deudora de la guerra civil”. Sin embargo, el motor fundamental de *Los mercaderes*, como toda la narrativa matuteana, sigue siendo el individuo; las circunstancias históricas aparecen retratadas con más detalle en esta ocasión pero no por ello dejan de funcionar como mero fondo para la anécdota principal.⁷⁸

Al foco individual de la literatura de Matute se une su innato deseo de denuncia de las injusticias. De esta fusión nace el tema de *Los mercaderes* que, en palabras de la autora, se explica de la siguiente manera:

El título general de la trilogía, *Los mercaderes*, hace referencia a ese mundo que se halla en el ocaso, no tanto el de los mercaderes propiamente dichos en el sentido fenicio de la palabra (que tampoco les excluyo en su conjunto), sino de quienes comercian, a cambio o no de monedas, pero siempre con lucro personal, con cuanto se halla a su alcance, sean sentimientos, ideales o bienes materiales; aquellos que por el solo hecho de acercarse a las cosas hacen que las cosas corran peligros de ser envilecidas.⁷⁹

La noción de “mercader” antes expuesta extiende su sombra a lo largo de todo el conjunto, pero en este estudio de *Los mercaderes* se abordará únicamente en el apartado de “Idealistas y mercaderes” en *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*. Como veremos en su momento, estas dos opciones se corresponden con las dos vías posibles en el mundo de los adultos. Así, dado que *Primera memoria* se centra en el mundo infantil y su pérdida, estas consideraciones no tendrán cabida en la primera parte de *Los mercaderes*. Sí podremos considerar en las tres los temas de la infancia, la orfandad y la Guerra Civil.

Lo que nos interesa, sin embargo, no es el desarrollo de cada uno de ellos en cada novela, sino la evolución de su relación a lo largo de las tres obras.

⁷⁸ Santos Sanz Villanueva, *op. cit.*, 2010, págs. 232-233.

⁷⁹ Antonio Vilanova, *op. cit.*, pág. 319.

2.1. *Primera memoria* (1960)

Primera memoria se gestó en 1956, durante la estancia de Ana María Matute en la casa de Mallorca de Camilo José Cela. En la biblioteca del autor dio con *La fe triunfante*, del jesuita Francisco Garau: es el libro que Borja encuentra en la habitación de su abuelo⁸⁰ y, según Michael Scott Doyle, aporta la atmósfera social de *Primera memoria* (“el famoso apellido *chueta* Tarongí, y la *plaza de los judíos* donde siempre empiezan las contiendas de las bandas de los niños”).⁸¹

Esta novela fue presentada bajo pseudónimo al premio Nadal, con el que se alzó en la convocatoria de 1960. El fallo del jurado levantó algunas protestas, pues el objetivo inicial del Nadal era, en teoría, dar a conocer a autores noveles; Matute, en cambio, era un nombre ya de sobra conocido gracias a los prestigiosos Café Gijón y Planeta.⁸² Los reconocimientos continuaron tras este galardón y fue precisamente la dotación de 50.000 pesetas de la Fundación March lo que permitió a Matute dedicarse a *Los mercaderes*.⁸³

Primera memoria se basa en los recuerdos de Matia sobre un crítico momento de su temprana adolescencia: el del nacimiento de un primer amor, el de la traición de un amigo en tiempos de necesidad, el de la soledad insoportable y sobrecogedora. El comienzo de la Guerra Civil sirve como fondo de la acción pero nunca llega a ocupar un primer plano: dado que la acción se desarrolla en una isla balear, el conflicto no afecta a los protagonistas sino como rumor y, sobre todo, como un eco que los niños repiten a modo de juego.

La historia se desarrolla a la manera de una autobiografía. Así, Matia

[...] no procede en estricto orden cronológico, ni sigue una libre asociación de ideas, sino que se mueve hacia atrás y hacia delante en el tiempo, presentando recuerdos inconexos, anunciando qué va a ocurrir, presentando personajes poco a poco. Se yuxtaponen distintas secuencias temporales [...], constituyendo así un triple punto de vista: la narración de Matia sobre los acontecimientos de su adolescencia; sus comentarios y evocaciones aleatorios, también sobre su adolescencia, pero no necesariamente sobre ese momento o los acontecimientos del recuerdo; y

⁸⁰ En Ana María Matute, *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 2012, pág. 34: “En sus rebuscas encontró el libro de los judíos, aquel que describía cómo los quemaban en la plazuela de las afueras, junto al encinar, cuyas palabras me recorrían la espalda como una rata húmeda, cuando en la barca o en la penumbra del cuarto de estudio, sin luz casi, con el balcón abierto al declive [...], Borja lo leía, paladeándolo, para atemorizarme”.

En lo sucesivo haremos referencia a *Primera memoria* con las siglas PM.

⁸¹ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, págs. 39-41. En el original: “the famous *chueta* last name Tarongí, and the *plaza de los judíos* where the children’s gang warfare always begin”. Cursiva en el original.

⁸² Janet W. Díaz, *op. cit.*, pág. 132.

⁸³ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, pág. 42.

comentarios del presente de la Matia adulta en el momento de escritura. Sus comentarios y reflexiones, que constituyen una suerte de monólogo interior, están insertos entre paréntesis para separarlos de la acción retrospectiva.⁸⁴

Sin embargo, no debe dejar de tenerse en cuenta que el contexto histórico está también muy presente en *Primera memoria*, siquiera como fondo: siempre hay elementos suficientes que permiten ubicar la acción en un momento concreto. Por eso Anthony N. Zahareas considera que en esta novela se deben distinguir dos perspectivas: la de una mujer, Matia, que recuerda los acontecimientos de 1936 desde sus memorias escritas; y la del proceso historiográfico del propio texto de 1959. Literatura e historia se fusionan en esta novela: las fechas concretas que hacen de fondo se acomodan a la interpretación que sucede a la rememoración de la autobiografía.⁸⁵ Se trata de un intento de comprender el presente a través del pasado, de la retrospección.⁸⁶

La obra está dividida en cuatro partes: “El declive”, “La escuela del sol”, “Las hogueras” y “El gallo blanco”. Según Janet Díaz, cada una de las partes corresponde a un descubrimiento: la muerte, el amor erótico, el odio y la traición, respectivamente.⁸⁷

2.1.1. Infancia

El estudio de la infancia en *Primera memoria* ha de girar necesariamente en torno a Matia, pues es su lucha contra la inevitable llegada de la madurez lo que ocupa el auténtico centro de la narración:

[...] las constantes referencias a personajes de cuento, yuxtapuestos al descubrimiento de la crueldad, el sexo y el odio, reflejan el deseo de Matia de volver a la seguridad de la infancia [...]. Las referencias a un libro de cuentos de Andersen, especialmente “La Sirenita”, y a Peter Pan (ambos relacionados con la eterna

⁸⁴ Janet W. Díaz, *op. cit.*, pág. 133. En el original: “She does not proceed in straight chronological order, nor follow a free association of ideas, but moves backward and forward in time, presenting disconnected memories, announcing what is going to happen, presenting characters bit by bit. Different time sequences are juxtaposed [...], here constituting a ‘triple point of view’: Matia’s narration of events from her adolescence; her random comments and evocations, also belonging to her adolescence, but not necessarily to the moment or events in the memoir; and present-tense comments by the older Matia at the moment of writing. Her comments and reflections, constituting a sort of interior monologue, are printed in parenthesis to separate them from the retrospective action”.

⁸⁵ Ana María Moix, Anthony N. Zahareas, “Ana María Matute” en Santos Sanz Villanueva (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. 8/1. Época contemporánea: 1939-1975* (dir. Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1999, pág. 469-471.

⁸⁶ Anthony N. Zahareas, “*Primera memoria* como realidad y metáfora”, *Compás de letras. [Ana María Matute]*, 4 (junio 1994), pág. 139.

⁸⁷ Joan L. Brown, *op. cit.*, pág. 22.

juventud y la inocencia) discurren paralelos a la amarga certeza de que no hay vuelta atrás hacia la infancia.⁸⁸

La infancia se concibe con un aire de paraíso (“Días de oro, nunca repetidos [...]”)⁸⁹ del todo incompatible con el mundo de los adultos. De hecho, la madurez y todo lo que le atañe supone una amenaza contra la paz infantil. Por este motivo Matia debe ocultar los símbolos de su niñez. Su muñeco Gorogó es el ejemplo más representativo: “Menos mal que llevé conmigo, escondido entre el jersey y el pecho, mi Pequeño Negro de trapo —Gorogó, Deshollinador— [...]”.⁹⁰ Precisamente a causa de Gorogó, Matia fue expulsada del internado de Nuestra Señora de los Ángeles: la subdirectora intentó tirarlo a la basura y la niña le propinó una patada.⁹¹ Dice bastante de la imagen matuteana del mundo de los adultos que la reacción mayoritaria ante algo tan inocuo como un muñeco sea el rechazo más visceral.

Esto fuerza a Matia a refugiarse con Gorogó, su teatro de cartón, sus cuentos y su Atlas..., las reliquias de su niñez, en una isla particular. De este modo, la infancia en el universo narrativo de Matute se empapa del aislamiento inherente a una isla y lo hace propio:

Con esas entrañables reliquias del período más dichoso de su niñez [...], Matia ha creado un refugio contra su desamparo y soledad. Un refugio secreto e ilusorio, una isla imaginaria, sólo suya, un paraíso mágico e irreal hecho de recuerdos, ensueños e ilusiones, donde escapar de la implacable dureza de la vida real y del miedo atroz que le produce el mundo de las personas mayores.

Toda la capacidad de ensoñación de su alma apasionada y sensitiva, toda el ansia de maravilla de su ilusionismo infantil, constantemente defraudado por la monotonía y el tedio del mundo que la rodea, se han volcado en esta isla imaginaria de su fantasía, que le sirve a la vez de refugio y evasión. [...] En esta isla ideal guarda su pequeño bagaje de memorias y en ella vive el recuerdo de su padre estrechamente unido al mundo maravilloso y mágico de Peter Pan y de la Isla de Nunca Jamás, de Alicia en el país de las maravillas y de la Sirenita que quiso ser mujer.⁹²

⁸⁸ Margaret E. W. Jones, *The Literary World of Ana María Matute*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970, pág. 108. En el original: “[...] the constant references to fairy-tale characters, juxtaposed with the discovery of cruelty, sex, and hatred, reflect Matia’s wish to return to the safety of childhood [...]. References to a book of Andersen’s fairy tales, especially to ‘The Little Mermaid’, and to Peter Pan (both concerned with eternal youth and innocence) parallel the bitter realization that there is no way back to childhood”.

⁸⁹ PM, pág. 18.

⁹⁰ PM, pág. 17.

⁹¹ PM, pág. 111.

⁹² Antonio Vilanova, *op. cit.*, págs. 313-314.

Sólo Manuel y tía Emilia logran comunicarse con Matia en su refugio. Tía Emilia descubre a Gorogó en una siesta impuesta por órdenes de la abuela pero, lejos de burlarse o reprender a su sobrina, dice: “¡Ah, es un muñeco!... Sí, yo también dormía con un muñeco hasta casi la víspera de casarme”.⁹³ Es el encuentro más exitoso entre Matia y uno de los adultos que la rodean: su tía ejerce como una especie de puente entre ambos mundos,⁹⁴ aunque no por mucho tiempo. Sin embargo, la distancia no se salva del todo porque tía Emilia no entiende el verdadero significado de Gorogó: “No es eso, ya no duermo abrazada a Gorogó —en realidad no dormí nunca con él, sólo con un oso que se llamaba Ceilín—. Éste es para otras cosas; para viajar y contarle injusticias. No es un muñeco para quererle, estúpida”.⁹⁵

Ni siquiera Manuel comprende: “tenía a Gorogó entre sus manos. En sus manos morenas, con callos nuevos y arañazos [...], sostenía a mi pequeño negro. Le daba vueltas entre los dedos, lo miraba, y seguramente no lo entendía —¿qué más daba?—. Me escuchaba serio, callado [...]”.⁹⁶

Esto se debe a que, aunque Manuel y Matia tienen más o menos la misma edad, Manuel ya no es un niño; no puede serlo, la vida no le deja. Y es que en Matute el paso del tiempo no se asocia con la madurez: la frontera entre la infancia y el resto de la vida es psicológica, no temporal.⁹⁷ La infancia matuteana sólo acaba cuando, más tarde o más temprano, el mundo que rodea al niño la destruye; lo característico de la visión pesimista de la autora es que esta intrusión es inevitable.⁹⁸ Gorogó también es un buen símbolo de esta dolorosa transición hacia la madurez: según avanza la acción, Matia se sabe incapaz de quererlo de nuevo, y finalmente lo guarda con tanto celo que lo pierde para siempre. .

Borja, por su parte, es un niño antinaturalmente adulto: en contraste con Matia, que intenta crear un refugio infantil, Borja “fabrica un mundo cimentado en mentiras y distorsiones que dañan y destruyen víctimas inocentes [...]”.⁹⁹ También, e incluso de forma más acentuada, lo es Guiem: “Guiem era más viejo, muchísimo más viejo que Borja y que yo. Y no era

⁹³ PM, pág. 120.

⁹⁴ Blanca Torres Bitter, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pág. 13.

⁹⁵ PM, pág. 120.

⁹⁶ PM, págs. 134-135.

⁹⁷ Margaret E. W. Jones, *op. cit.*, pág. 38.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 55.

⁹⁹ Emilie Cannon, “From Childhood to Adulthood in Ana María Matute’s *Primera memoria*”, *Letras Femeninas*, 17.1/2 (primavera-otoño 1991), pág. 40. < http://www.jstor.org/stable/23022020?seq=1#page_scan_tab_contents > En el original: “[...] fabricates a world built on lies and distortions that harm and destroy innocent victims [...]”.

precisamente por la edad, sino, quizá, por el modo como entendía a medias palabras todo lo que nosotros no alcanzábamos”.¹⁰⁰

Es la comprensión del mundo de los adultos lo que los expulsó definitivamente del paraíso de la infancia. Matia, por su parte, no hace sino resistirse a conocer las “oscuras cosas de personas mayores”¹⁰¹: “Era horrible dejar de ser ignorante, abandonar a Kay y Gerda, no ser siquiera un hombre y una mujer”.¹⁰² Es decir, madurar se concibe como una especie de traición a su patria infantil construida con muñecos, cuentos y teatros de cartón. Concluye Alicia Redondo:

El título de la obra, *Primera memoria*, podría equipararse a “primera traición”, pues la tesis profunda de la novela pretende demostrar cómo los recuerdos más antiguos que tiene la protagonista, los primeros de su edad adulta, corresponden a la historia de una traición que es la que la convierte en adulta. Hacerse mayor en esta novela consiste, justamente, en traicionar y esta es la primera memoria que nos acompaña el resto de nuestra vida.¹⁰³

Pero, recordemos, el mundo infantil es del todo incompatible con el mundo adulto. Así, aunque a lo largo de toda la novela se suceden las referencias a cuentos clásicos (*Peter Pan*, *Alicia en el país de las maravillas* y “La joven sirena”, sobre todo), Matia va descubriendo que el aprendizaje que ha podido extraer de ellos es falaz e inútil: “No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma”.¹⁰⁴

Primera memoria termina con la lección de pesimismo absoluto que no aparecía en los cuentos infantiles: no hay esperanza para los niños que dejan de serlo, y tampoco posibilidad de redención para los traidores. Para explicar este desvío, Anderson y Vespe Sheay llaman la atención sobre los paralelismos entre Matia y la protagonista de “La Joven Sirena”, de Andersen. En su estudio plantean lo significativo del cambio de final: en *Primera memoria* la protagonista del cuento de Andersen muere sin oportunidad de lograr un alma inmortal y, además, el príncipe nunca la llega a amar de verdad. Según ellos, esta modificación se debe a que es la Matia adulta quien recuerda: no puede mantener la dinámica original porque esta mujer “ha vivido durante

¹⁰⁰ PM, pág. 95.

¹⁰¹ PM, pág. 122.

¹⁰² PM, pág. 169.

¹⁰³ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 33.

¹⁰⁴ PM, pág. 233.

décadas con las consecuencias de los actos de su infancia”.¹⁰⁵ Es decir, Matia “traiciona el modelo de conducta que expone la heroína de Andersen”.¹⁰⁶

Creo que esta manera de invertir la moral original de las fuentes afecta también al personaje de Manuel. En general, la crítica lo ha considerado una representación modernizada de Jesucristo, pues es traicionado por Borja y negado por Matia, que no hace nada para evitar que sea detenido injustamente.¹⁰⁷ Sin embargo, en la tradición cristiana aquella traición suponía la redención de todos los demás: era un sacrificio hacia algo mejor. En *Primera memoria*, en cambio, el desenlace no ofrece ningún tipo de esperanza para nadie. Si verdaderamente existe ese paralelismo entre Manuel y Jesucristo, por tanto, no podría desarrollarse de manera directa, sino desviada, como todas las fuentes de Matute.

No deja de resultar llamativo que la Matia adulta que recuerda el fin de su infancia aún se agarre al vocabulario de los cuentos infantiles: a pesar de haber sido traicionada por los valores que creía conocer tan bien, nunca es capaz de adaptarse del todo al mundo de los adultos.¹⁰⁸ En el fondo, esta no es sino una prueba más de uno de los lemas más repetidos de Ana María Matute: “La infancia es más larga que la vida”¹⁰⁹.

Al final de la novela, cuando Matia acude a tía Emilia para evitar que Manuel sea encerrado injustamente, tía Emilia la despacha con un “No lo tomes así, ya te darás cuenta algún día de que esto son chiquilladas, cosas de niños...”.¹¹⁰ En cierto modo, son también los adultos lo que prolongan antinaturalmente la infancia. Recordemos que incluso la abuela clamaba por la bella ropa infantil, que ya no tiene cabida en sus nietos: “Es lástima que los muchachos crezcan. A esta edad no se visten ni de hombres ni de niños. ¡Nada se puede comparar a las marineras! ¿Verdad, Emilia? ¿Te acuerdas de Borja, qué encanto con su marinerita blanca? ¡Parece que fue ayer!”¹¹¹

¹⁰⁵ Christopher L. Anderson, Lynne Vespe Sheay, “Ana María Matute’s *Primera memoria*: A Fairy Tale Gone Awry”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14.1 (otoño 1989), pág. 6. <http://www.jstor.org/stable/27762702?seq=1#page_scan_tab_contents> En el original: “has lived for decades with the consequences of her childhood deeds”.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 10. En el original: “[...] betrays the model of conduct that Andersen’s heroine sets forth”.

¹⁰⁷ Joan L. Brown, *op. cit.*, pág. 23.

¹⁰⁸ María Elena Soliño, “Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute, y Tusquets ante los cuentos de hadas” en Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx. Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 195-196.

¹⁰⁹ Ana María Matute, *op. cit.*, 2011, pág. 7. También en Juan Cruz, *op. cit.*, [s.p.].

¹¹⁰ PM, pág. 233.

¹¹¹ PM, págs. 70-71.

Por todo esto tiene cabida contemplar el tema de la infancia en personajes que no se corresponden cronológicamente con esta etapa, como veremos más adelante en este trabajo, en las siguientes entregas de *Los mercaderes*.

2.1.2. Orfandad

A la soledad que experimentan los niños matuteanos sólo por ser niños debe sumarse el hecho de que la inmensa mayoría de los personajes infantiles de Matute son huérfanos o, al menos, carecen de modelos paternos firmes. Buena parte de la crítica considera que esto se debe a la complicada relación de Matute con su propia madre, pero ya abordamos en la introducción el posible contenido autobiográfico de su literatura, por lo que no nos detendremos más en ello. Sin embargo, sí me gustaría llamar la atención sobre lo habitual de la ausencia maternal en la literatura femenina de la época:

Este tipo [“mater dolorosa”] se relaciona con el mito del culto a la madre, que pretende ser una especie de recompensa por la dedicación de toda una vida al cuidado de los hijos. Cuando éstos alcanzan la edad adulta, convencidos por la retórica oficial de que “maternidad es continuo martirio”, se sienten obligados a complacer a la madre en sus deseos y expectativas. [...] Es lógico que esas mujeres que se han resignado, sacrificado y sometido sus deseos a lo largo de toda la vida, arrastren consigo una serie de insatisfacciones y frustraciones de las que sólo se les da la oportunidad de resarcirse mediante su influencia en los hijos. De este modo, ellas se convierten en las transmisoras más activas de todos los mitos de que son víctimas. [...] No puede ser casual el gran número de huérfanas en las novelas escritas por mujeres en ese periodo. El tener que reconocer a la madre como la principal causante directa del estado de la sociedad en ese aspecto puede ser la causa de ello.¹¹²

En *Primera memoria* sólo hay madres ausentes y casi olvidadas, y madres que no actúan como tales. Matia es el ejemplo más claro: “Mi madre, siempre ese cuento. ¡Mi madre era una desconocida!”¹¹³ En contraste con el abandono negligente del que es víctima, Matia contempla los gestos de cariño maternal que Antonia tiene con Lauro, su hijo y tutor de los niños.

“Pasa, hijo”. Nunca habíamos oído decir a Antonia aquella palabra, nunca le nombró así. “Sabíamos que era su hijo, eso era todo —pensé—. Pero nunca lo sentíamos”. Súbitamente, la pequeña habitación se llenó de algo como un batir de alas. La mujer

¹¹² Francisca López, *op. cit.*, pág. 25.

¹¹³ PM, pág. 67.

miraba a aquel muchacho [...], en el quicio de la puerta. El Chino entró y se sentó, los hombros caídos, en una silla. Su frente estaba húmeda, y la mano de aquella mujer —no era Antonia, oh, no, se parecía a la mano de Mauricia, o quizá a alguna otra que yo tuve, o perdí, o sólo deseé—; aquella mano ancha relajó su acostumbrada rigidez, y echó hacia atrás el pelo del muchacho.¹¹⁴

Matia finge que no siente estas carencias (“Cuando volvía a casa, nunca estaban ellos, ni él ni ella. ¡Pero no me importaba! Además, tenía a Gorogó”)¹¹⁵ pero en realidad envidia esta calidez: “‘Él, su madre, el anillo’, me dije confusamente. ‘Ellos, siempre ellos. Y a mí nunca, nada, nadie’. (Claro que tenía un anillo en la arqueta y que la abuela me dijo que en el banco había más. Pero no los quería, no los quería [...])”.¹¹⁶

Es como si la auténtica maternidad, la que de verdad el niño necesita, fuese del todo incompatible con el clásico niño matuteano: nunca, o muy raras veces, puede ocupar el primer plano del relato.

En ausencia de la madre, el padre cobra importancia.¹¹⁷ El día de Navidad, por ejemplo, Matia sólo se acuerda de su madre cuando Antonia se lo dice mientras que su padre está siempre presente en su memoria:

Pero la verdad es que me remordía la conciencia, porque no me acordé de ella para nada. Sólo un momento, durante la cena, pensé en mi padre. “Qué raro que esté siempre tan lejos de él, y, en cambio, recuerde cosas suyas: el olor de sus cigarrillos, su carraspeo, alguna palabra”. ¿Dónde andaría? ¿Qué haría?¹¹⁸

Sin embargo, Matia es consciente de que ese padre que añora es otra imagen que construyó para sí misma, como el refugio infantil que antes comentamos:

[...] mi padre (tan desconocido, tan ignorado; ni siquiera sabía si luchaba en el frente, si colaboraba con los enemigos, o si huyó al extranjero). Tenía que inventarme un padre, como un arma, contra algo o alguien. Sí, lo sabía. Y comprendí de pronto que lo estuve inventando sin saberlo durante noches y noches, días y días.¹¹⁹

¹¹⁴ PM, pág. 161.

¹¹⁵ PM, pág. 134.

¹¹⁶ PM, pág. 87.

¹¹⁷ Xiaojie Cai, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pág. 284.

¹¹⁸ PM, pág. 218.

¹¹⁹ PM, pág. 55.

Incluso Borja, que vive bajo el mismo techo que su madre, añora a su padre: “Mi padre luchando en el frente contra esa gentuza... Y yo aquí, tan solo”.¹²⁰ Este detalle no deja de ser curioso, pues el padre de Borja tampoco es un hombre afectuoso ni cercano: “[el] feroz tío Álvaro [...], a quien Borja no había dado jamás un beso ni mirado a los ojos, que le castigaba con días enteros a pan y agua si traía malas notas del colegio de Cristo Rey”.¹²¹

Según Xiaojie Cai, esta confusa relación entre padres e hijos está relacionada directamente con las circunstancias de la guerra: “la noticia del padre y de su intento de comunicación con la hija, en vez de provocar una sensación de cariño o intimidad, le causa al personaje infantil repugnancia, distanciamiento o, más bien, una especie de desorientación emocional”.¹²²

Y en ausencia del padre, la abuela se convierte en el eje del matriarcado instaurado en el estado de emergencia. Lo particular de doña Práxedes es que su autoridad trasciende lo meramente familiar: ella es una autoridad política en la isla.¹²³ Un ejemplo de su poder en la comunidad se da en la reunión en casa del alcalde tras el *Te Deum* ofrecido por la victoria de las tropas: doña Práxedes se relaciona con el alcalde con toda naturalidad y, al mismo tiempo, se permite ignorar a los temidos hermanos Taronjé, ansiosos por intercambiar alguna palabra con ella (“La abuela hablaba con el alcalde, y por dos veces los Taronjé quisieron dirigirle la palabra. Pero ella fingía no verles”).¹²⁴ Mientras, en la casa:

En estas ocasiones en que permanecíamos los cuatro reunidos en el gabinete —la tía, mi primo y yo como audiencia—, la única que hablaba, con tono monocorde, era la abuela. Creo que nadie escuchaba lo que decía, embebido cada uno en sí mismo o en el tedio. [...] Decía [tía Emilia] de vez en cuando: “Sí, mamá. No, mamá. Como tú quieras, mamá”.¹²⁵

La abuela constituye, por tanto, el estamento superior en la escala de poder de su familia, y casi de la isla. Esta función se apoya en un intermediario que legitima su autoridad: tía Emilia, que media entre la generación de Borja y Matia, y la de doña Práxedes.¹²⁶ Continúa Blanca Torres Bitter:

¹²⁰ PM, pág. 51.

¹²¹ PM, pág. 116.

¹²² Xiaojie Cai, *op. cit.*, pág. 289.

¹²³ María Jesús Mayans Natal, *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991, pág. 65.

¹²⁴ PM, pág. 80.

¹²⁵ PM, pág. 13.

¹²⁶ Blanca Torres Bitter, *op. cit.*, pág. 13.

Aunque dicha participación no pase de ser una mera presencia pasiva de un carácter marcado por la abulia y la apatía de quien transita por el mundo de la novela sólo como una sombra [...], sin embargo ahí está, reafirmación que refrenda el mundo ideológico de la abuela, y colabora en la apariencia democrática de lo que no es sino un poder absoluto.¹²⁷

Es por esta forma de ejercer el poder que algunos críticos consideran a doña Práxedes una versión literaria de Franco, y no tanto de la madre de Ana María Matute: la naturaleza de “tirana social” del personaje convierte el posible poso autobiográfico en un mero eco.¹²⁸ Esta idea se ve reforzada por la caracterización de titiritera de doña Práxedes, que pasa las horas vigilando a los colonos: “seguramente la abuela espiaría desde su gabinete con sus gemelos de teatro. [...] Allí estaría, como un dios panzudo y descascarillado, como un enorme y glotón muñecazo, moviendo los hilos de sus marionetas”.¹²⁹

2.1.3. Guerra Civil

El paso de la infancia a la madurez ocupa el primer plano de *Primera memoria*, como se ha dicho; la Guerra Civil sirve únicamente como telón de fondo. Las referencias directas que se suceden a lo largo del texto se mantienen en un segundo plano, como poco más que referencias contextuales. Por ejemplo, es posible situar más o menos exactamente el momento de la acción porque, al comienzo de la novela, se explicita “la guerra había empezado hacia mes y medio [...]”.¹³⁰

Este alejamiento se debe también, en buena medida, a que la acción transcurre en una isla, físicamente alejada del conflicto: “el mar, por donde no pasaba ningún barco, por donde no aparecía ningún rastro de aquel horror que oíamos de labios de Antonia, el ama de llaves. (‘Dicen que en el otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos... [...]’)”.¹³¹ La protagonista habla de las “fotografías que venían de más allá del mar”¹³², pero nunca proporciona información certera (“*al parecer*, sucedían cosas atroces”).¹³³

¹²⁷ *Ibid.*, págs. 13-14.

¹²⁸ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, pág. 63.

¹²⁹ PM, pág. 57.

¹³⁰ PM, pág. 12.

¹³¹ PM, págs. 11-12.

¹³² PM, pág. 35.

¹³³ PM, pág. 171. La cursiva es mía.

La isla no deja de ser un microcosmos de la guerra que se está desarrollando en la península.¹³⁴ El paralelismo se explicita en una conversación entre Antonia y doña Práxedes: “Aquí se rapa la cabeza, allí se hace esto otro”.¹³⁵

En ese sentido, debe destacarse el enfrentamiento cainita por excelencia: más allá de la metáfora bélica, se plantea en la lucha entre miembros de la misma familia. Es el caso de los Taronjí: “Los Taronjí y el marido de Malene tenían el mismo nombre, eran parientes, y sin embargo nacía se aborrecía más que ellos”.¹³⁶ De los hermanos Taronjí se sabe que secundan la ideología de doña Práxedes (“amigos o, a lo menos, partidarios de mi abuela”¹³⁷); de José Taronjí y su núcleo familiar directo Borja explica: “Todos tienen miedo de ayudarles, porque Malene y los suyos... pues eso, están muy significados, muy mal vistos”.¹³⁸

Si no se ofrecen explicaciones más detalladas al respecto se debe a que la narración de *Primera memoria* está condicionada por la perspectiva infantil: hay muchos detalles que no podrían incluirse en la obra porque las prioridades del narrador niño son diferentes y, además, su entendimiento del conflicto es limitado. En palabras de Alicia Redondo:

[...] Matia [...] sabe muy poco del mundo de los adultos, y [...] da, por eso, informaciones incompletas de los hechos. Esta voluntaria limitación de la omnisciencia es uno de los soportes narrativos más importantes del relato, pues sus informaciones veladas y parciales son el secreto de la tensión narrativa que el texto conserva del principio al final. El lector debe suplir, al ir leyendo, los datos que faltan, y rellenar los “supongo que” y “tal vez” de la narradora que contribuyen a mantener con habilidad el suspense argumental.¹³⁹

Por tanto, lo único que podemos saber sobre la guerra que se está desarrollando en la península es lo que se deduce de las observaciones de Matia acerca de su familia. En este sentido, resulta especialmente llamativo el bando en el que se sitúa cada pariente, sobre todo porque calará hasta el nivel de los niños. Bórquez llama la atención sobre la óptica anti-republicana que con frecuencia domina en la narrativa de Ana María Matute: “Con los evidentes intereses de clase [...] sumados a la estricta educación religiosa que va pasando de generación en

¹³⁴ Janet Pérez, “The Fictional World of Ana María Matute: Solitude, Injustice, and Dreams” en Joan L. Brown (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Cranbury / London / Mississauga, Associated University Presses, 1991, pág. 107.

¹³⁵ PM, pág. 174. La cursiva es mía.

¹³⁶ PM, pág. 37.

¹³⁷ PM, pág. 129.

¹³⁸ PM, pág. 47.

¹³⁹ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, págs. 34-35.

generación [...], la visión que se tiene de la guerra es bien particular”.¹⁴⁰ Esto da un significado más concreto a detalles como la ceremonia del *Te Deum* que doña Práxedes ofrece “por esta victoria de nuestras tropas...”.¹⁴¹ Sobre todo, completa el retrato del padre de Matia, de quien la abuela hablaba en términos como: “mi corrompido padre (‘ideas infernales, hechos nefastos’) [...]”, “padre descastado”.¹⁴²

Los niños asimilan las filiaciones de sus padres, de forma que se acaban enfrentando de la misma manera cainita que sus mayores.¹⁴³ Borja y Matia son un claro ejemplo de ello: Borja a menudo se hace eco de las palabras de su padre (“los nuestros, porque son católicos y creen en Dios”)¹⁴⁴; y Matia le acaba replicando “También mi padre se juega la vida por culpa *vuestra*”.¹⁴⁵

Los niños matuteanos no participan en la de los adultos, pero eso no significa que no tengan su propia guerra. Alicia Redondo recuerda que la literatura de la generación del medio siglo, e incluso la de toda la década de los cincuenta, está marcada por la “epistemología de guerra”¹⁴⁶, de forma que sus relaciones están determinadas por una serie de oposiciones binarias. En este contexto deben contemplarse los enfrentamientos entre “los de Borja” y “los de Guiem”: “[...] los de Guiem, siempre contra Borja. Con Borja, formaban los del administrador y Juan Antonio, el hijo del médico. Era la guerra de siempre”.¹⁴⁷

Cuando Matia pasa revista a los miembros de cada bando, se ve que “los de Guiem” son los niños del pueblo (hijos del herrero, el carrero, el carpintero...)¹⁴⁸, mientras que “los de Borja” son los señoritos (hijos de los señores del lugar, del administrador, el médico...)¹⁴⁹. Esto apoya la idea de que los niños funcionan en *Primera memoria* como un eco de la auténtica Guerra Civil. Como dice Margaret Jones: “La crueldad y la impasividad parecen innatas en los habitantes de la isla. La tensión de la Guerra Civil es repetida a menor escala en la guerra entre

¹⁴⁰ Néstor Horacio Bórquez, *op. cit.*, pág. 170.

¹⁴¹ PM, pág. 63.

¹⁴² PM, pág. 14.

¹⁴³ Emilie Cannon, *op. cit.*, pág. 38.

¹⁴⁴ PM, pág. 108.

¹⁴⁵ PM, pág. 54. *Cursiva en el original.*

¹⁴⁶ Alicia Redondo Goicoechea, “La narrativa de Ana María Matute” en Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx. Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 52.

¹⁴⁷ PM, pág. 32.

¹⁴⁸ PM, pág. 91.

¹⁴⁹ PM, pág. 92.

los dos grupos de chicos de la isla [...]”.¹⁵⁰ La guerra, por tanto, queda planteada como algo más profundo:

La Guerra Civil, aunque presente, queda alejada, al otro lado del mar, en la medida en que la isla desconoce las batallas y los bombardeos, mas no los conflictos que vienen a plasmar metafóricamente y a trasponer una realidad más profunda y transhistórica a la que parece remitir Ana María Matute en esta novela: la existencia, más allá de las apariencias, de “dos Españas” de fronteras fluctuosas y movedizas de tiempos más remotos.¹⁵¹

Y se convierte en una cualidad inherente de la humanidad. Como recuerda Francisco Rico en su respuesta al discurso de ingreso de la autora:

[...] “todos contra nosotros”, se dicen o podrían decirse los personajes de Ana María, figuras desvalidas, en perpetuo antagonismo, cuyos horizontes están desgarrados por la malquerencia, la discordia, el enfrentamiento, y que jamás llegan, como quisieran, a escapar del machadiano planeta “por donde cruza errante la sombra de Caín”. Al cabo, la guerra civil, tan verdadera sin embargo en la biografía de nuestra nueva académica y de sus criaturas, probablemente sea solo una imagen metafísica, [...] una metáfora de la condición humana y del desencantado solar de los hombres [...].¹⁵²

2.1.4. Conclusiones

La infancia matuteana se concibe como un paraíso. En *Primera memoria*, la guerra la interrumpe brutal e irremediabilmente. De este modo, la pérdida es doble: la visión idílica se extiende, no sólo sobre la infancia, sino sobre el periodo anterior a la guerra. “Crecer es [...] perder el paraíso de la infancia, [...] pero crecer en un tiempo de guerra es perderlo doblemente. En esta interpretación es donde adquiere todo su sentido el desalentado final de la novela, que es justamente un amanecer sin futuro [...]”.¹⁵³

En esta novela se prioriza la traumática transición hacia la edad adulta, de modo que cabría plantearse que la guerra que transcurre de fondo funciona como metáfora de esta madurez

¹⁵⁰ Margaret E. W. Jones, *op. cit.*, pág. 22. En el original: “Cruelty and impassiveness seem inbred in the islanders. The tension of the Civil War is repeated on a minor scale in the war between two groups of boys on the island [...]”.

¹⁵¹ Marie-Linda Ortega, “Inscripciones de las ‘dos Españas’ en *Primera memoria* de Ana María Matute: la unidad de nunca jamás” en Gero Arnscheidt, Pere Joan Tous (ed.), “*Una de las dos Españas...*”. *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pág. 103.

¹⁵² Ana María Matute, *op. cit.*, 1998, págs. 39-40.

¹⁵³ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, págs. 35-36.

forzada y no al revés. De este modo, la guerra se plantea como un ataque directo contra el mundo de los niños, que imposibilita su desarrollo normal y deforma sus relaciones personales: entre ellos y, sobre todo, con sus padres; la maternidad es desterrada a los márgenes del relato, y hasta los padres se convierten en fantasmas, desalojados por la guerra.

Emilie Cannon señala que la traición que caracteriza *Primera memoria*, de Matia a Manuel y a su propia infancia, tiene lugar “próximo el fin de las vacaciones, próximo el final de la novela y simboliza el fin de la infancia”.¹⁵⁴ Es decir, *Primera memoria* marca el fin de la infancia idílica por el crecimiento monstruoso que fuerza la guerra¹⁵⁵, e inaugura una nueva etapa en la vida de sus personajes y un camino distinto en *Los mercaderes*.

2.2. Los soldados lloran de noche (1964)

La segunda novela del ciclo de *Los mercaderes* se desarrolla unos pocos años más tarde del desenlace de *Primera memoria*, es decir, en plena Guerra Civil. En esta ocasión, el protagonismo se traslada a Manuel. Reconocido como hijo de Jorge de Son Major, se le permite acudir al entierro de este y abandonar definitivamente el correccional donde había sido internado injustamente. Sin embargo, el joven no se sumerge en la vida cómoda que de pronto se le ofrece: el deseo de vengar a José Taronjé y recuperar su mundo lo guía a lo largo de *Los soldados lloran de noche*.¹⁵⁶ Así llega a Jeza, y el rastro del idealista Jeza lo lleva a Marta. El relato de las acciones que los acabarán llevando a la muerte se intercala en esta novela con la rememoración introspectiva de sus historias hasta entonces.

Los soldados lloran de noche se divide en tres partes:

“Arena”, “Lluvia” y “Niebla”, títulos vagamente metafóricos, de algo así —arena— como la sequedad o tierra baldía de la isla todavía en plena guerra civil, a imagen también del corazón de Manuel, agostado por la injusticia; irrupción potencialmente fecunda —agua—, de la vida real, en las conciencias y conductas del personaje ya conocido, Manuel, y de uno nuevo, Marta [...], y [...] —niebla—, tanteo en la

¹⁵⁴ Emilie Cannon, *op. cit.*, pág. 39. En el original: “This act of betrayal occurs near the end of the vacation near the end of the novel and it symbolizes the end of childhood”.

¹⁵⁵ Marie-Lise Gazarian-Gautier, *op. cit.*, pág. 72.

¹⁵⁶ Adelaide Burns, “The Anguish of Ana María Matute in *Los mercaderes*” en Dorothy M. Atkinson, Anthony H. Clark (ed.), *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, The Dolphin Book, 1972, pág. 29.

incertidumbre, entre la pérdida y el reencuentro del sentido de la vida, con la atracción última a un sacrificio más absurdo que heroico [...].¹⁵⁷

Esta novela incorpora mayores variaciones técnicas:

Matute utiliza una técnica de alternancia, cruce, y entrelazamiento del pasado y el presente, combinando sensaciones subjetivas y acontecimientos, acciones y recuerdos objetivos. Apuntes cortos e informativos sobre hechos reales [...] contrastan con las prolongadas y retrospectivas consideraciones de Marta. [...] La descripción neorrealista se intercala con monólogo interior, ilustrando la combinación de Matute de su sello personal de Objetivismo en oposición a las corrientes poéticas y psicológicas.¹⁵⁸

De esta forma, el tradicional narrador omnisciente alterna su intervención con las de Manuel y Marta; en ellos se percibe todavía el particular uso de los paréntesis que ya aparecía en *Primera memoria*, que permitía incorporar algunos matices de observaciones personales. Dado que el foco de atención sigue centrado en la introspección de los personajes, los acontecimientos reales son desdibujados en favor de la impresión subjetiva.¹⁵⁹

2.2.1. Infancia

Vamos a desarrollar el tema de la infancia en *Los soldados lloran de noche* en torno a dos personajes, Manuel y Marta, que comparten en esta novela “viejas, olvidadas, perdidas confesiones de los niños”.¹⁶⁰

Manuel, que tiene ahora diecinueve años, ve cómo su infancia ha desaparecido definitivamente; de ella sólo queda un recuerdo que se va haciendo cada vez más difuso. Sanamo, que ya no puede encantarle con los cuentos de antaño, lo explicita: “¡No seas malo, dulcecito mío! No eres el de antes. No eres aquel niño que tanto quise... [...]”.¹⁶¹ La conciencia

¹⁵⁷ Eugenio García de Nora, *op. cit.*, 1994, pág. 130.

¹⁵⁸ Janet W. Díaz, *op. cit.*, págs. 135-136. En el original: “Matute utilizes a technique of alternating, crossing, and interweaving past and present, combining subjective feelings and objective events, actions, and memories. Short, informative notes on actual happenings [...] contrast with the lengthy, retrospective, personal account of Marta. [...] Neo-realistic description is used interchangeable with interior monologue, illustrating Matute’s combination of her personal brand of Objectivism with opposing poetic and psychological currents”.

¹⁵⁹ Adelaide Burns, *op. cit.*, pág. 28.

¹⁶⁰ Ana María Matute, *Los soldados lloran de noche*, Barcelona, Destino (col. “Austral”), 2014, pág. 98.

En lo sucesivo haremos referencia a esta novela como Sold.

¹⁶¹ Sold., pág. 166.

adquirida segó al niño que había podido ser Manuel, y por eso reconoce los cuentos de Sanamo como algo nocivo (“Tú me envenenabas con tus cuentos, como él con su silencio”).¹⁶²

En *Los soldados lloran de noche* se recupera la identificación de Manuel con Jesucristo:

[...] los otros muchachitos se burlaban de mi pelo rojo de judío, y el abad dijo *Jesucristo tenía también el pelo rojo*, y los niños enmudecieron y yo me sentí enfatuadamente elevado, como un globo a punto de estallar entre las nubes, y me tragué el cebo de la bondad, como un estúpido y gordo pez se traga el gusano de su propia muerte [...].¹⁶³

Parece que en esta segunda novela esta idea transcurre paralelamente al desarrollo de la madurez de Manuel: la concepción del bien y el mal caduca en este momento, igual que la lógica infantil de los cuentos. Manuel se da cuenta por fin de qué querían decir los adultos de su entorno cuando repetían, una y otra vez, que era un buen muchacho: “Todos expiamos culpas ajenas [...]. Recuérdate a ti mismo, aquí, en este lugar, hijo. Cuando yo te decía: ‘Quizá te eligió el Señor, para purgar las culpas de la tierra’. Sí, Manuel, tú siempre fuiste bueno”.¹⁶⁴ Manuel era bueno porque de niño, cuando salía del seminario donde estaba interno,

[...] bajaba corriendo al huerto del declive, donde me esperaban los que me dieron por hermanos, con mis brazos llenos de paquetes y regalos de mis hermanos: *yo quiero estar con vosotros, madre, yo quiero estar contigo, con él, con mis hermanos, esta es mi familia. Y ella decía: hijo eres demasiado bueno [sic]*.¹⁶⁵

No era consciente de que estaba renunciando a una posición ventajosa porque, como se lee en el mismo fragmento, sólo quería estar con su familia; los deseos del niño no van más allá: “¿Pero por qué era demasiado bueno? Si no lo sabía, si no me lo parecía. Si nunca lo pensé. *Nadie es bueno, nadie es malo*, decía mi corazón de nueve años golpeando contra la verja del abad [...]”.¹⁶⁶

Marta, por su parte, recuerda su niñez prolongada de manera antinatural, pero no al estilo de Matia, con cuentos y nostalgia: si Matia se agarraba a los últimos restos de su infancia para no tener que ingresar en el terrorífico mundo adulto, Marta pugna por librarse de las trenzas y los vestidos de niña que su madre le impone para no asumir que ella misma está envejeciendo.

¹⁶² Sold., pág. 43.

¹⁶³ Sold., pág. 16. Cursiva en el original.

¹⁶⁴ Sold., págs. 13-14.

¹⁶⁵ Sold., pág. 32. Cursiva en el original.

¹⁶⁶ Sold., pág. 32. Cursiva en el original.

La madre de Marta, Elena, asegura que se trata de una forma de guardar la moral de su hija: “Miraba su vestido infantilizado, sus impropias trenzas la [*sic.*] curva que Elena y Dionisia pretendían oprimir, apretar, sujetar con prendas, que tenían algo de tortura medieval. *No seas indecente, no marques ahí*, decía Elena, exasperada”.¹⁶⁷ Pero Marta, incluso entonces, siempre fue consciente de la verdad: “lo cierto es que no quiere que vean esta hija tan mayor, tan guapa”.¹⁶⁸ Aquellos años no fueron infancia para Marta, sino una tapadera para Elena: “No tuve infancia, Manuel, y tú sí. Mi infancia es algo seco y muerto. Recuerdo, tan sólo, que deseaba, como todo premio, ser una mujer como mi madre”.¹⁶⁹ Michael Scott Doyle apunta que las intenciones de Elena podrían haber sido sinceras pero, más que por el bien de su hija, su deseo de mantenerla “limpia y pura como una paloma” está motivado por el impulso de conservar su propia imagen.¹⁷⁰

A la sensación de ser un secreto que esconder (“En lo alto del hotel había unas dependencias estrechas, para los criados. Allí la alojó, con las muñecas y la bicicleta”)¹⁷¹ debe añadirse que Marta no dispone de las reliquias infantiles que se habían convertido en la patria de Matia en *Primera memoria* porque las muñecas que la acompañan en su cuarto son más para Elena que para ella misma:

Allí arriba, bajo el tejado, en su habitación estrecha y larga, Elena alineó una docena de muñecas. Nunca le gustaron a ella las muñecas, y éstas le producían horror, durante las noches, bajo los relámpagos verde y rojo que recibían del anuncio luminoso de la Casa de los Negros [...]. Las horribles y mofletudas muñecas vestidas de sedas vaporosas, empolvadas, con sus pelucas amarillas y rojizas, como áspera y brillante estopa, y su perfume —Elena venía con el pulverizador, cuando le entraba la euforia loca, subía riéndose y la llenaba a ella y a las muñecas de perfume [...]—; y siempre olían de aquella forma penetrante y horrible [...].¹⁷²

Sólo quedan los cuentos, que Marta sigue usando para explicarse el mundo, como Matia: “Cuando sea vieja me hará leña, como Strómboli haría pedazos al infeliz Pinocho”.¹⁷³ Sin embargo, no debe dejar de comentarse que las referencias a los cuentos son significativamente menos frecuentes en *Los soldados lloran de noche* que en *Primera memoria*.

¹⁶⁷ Sold., pág. 104. Cursiva en el original.

¹⁶⁸ Sold., pág. 127. Suprimida la cursiva del original.

¹⁶⁹ Sold., págs. 100-101.

¹⁷⁰ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, págs. 254-255.

¹⁷¹ Sold., pág. 99.

¹⁷² Sold., págs. 102-103.

¹⁷³ Sold., pág. 205.

Por último, debemos detenernos en el episodio del álbum de fotos en el hotel de Irún:

Sobre el paño verde encontró el álbum y lo abrió. Las muchachas sonreían desde sus cartulinas. Niñas pintadas, de apenas trece, catorce, quince años. Como las muñecas de su habitación, el Húsar de la Guardia, con sus falsas caritas mofletudas. Alguna llevaba un vestido de marinero, una trenza sobre el hombro, flequillos rizados de muñeca guardada en un rancio armario. [...]

[...]. Otras muchachitas también desnudas y mofletudas la mayoría de ellas gordiflonas, yacían en el álbum, exacerbando su infancia, tendida, como un triste cadáver de muñecas, vestidas —las que lo estaban— con su misma retardada e indecente infancia [...]. Marineras sucias sobre pequeños y redondos pechos de mujer.¹⁷⁴

Es decir, el retrato de la infancia que domina *Los soldados lloran de noche* es el de un producto que los adultos manipulan y con el que mercadean sin piedad: la imagen del paraíso infantil que se añoraba en *Primera memoria* es totalmente incompatible con el universo planteado en esta nueva novela.

Marta quiere hacerse mayor para escapar de ese control pero, una vez adulta, se encuentra apátrida: no tiene infancia que la guíe; por eso se refugia en Jeza y luego, con Manuel, usa las ideas de Jeza como ancla, para dar un sentido a su existencia. Según Alicia Redondo, Jeza está capacitado como guía porque es el “único personaje que ha sabido superar las cargas de una infancia desgraciada y se ha situado en la vida con unos ideales que le dan un sentido y una meta”.¹⁷⁵

2.2.2. Orfandad

Los recuerdos infantiles de Manuel le ayudan a descubrir su verdadera identidad: siempre fue hijo de Taronjé, no de Son Major. Y así, “no es la idea de los lazos de sangre lo que persigue a Manuel y le ayuda a resolver su crisis de identidad, sino más bien el concepto de nombre de familia que pasa de padre a hijo. El apellido de Manuel es Taronjé, no el de don Jorge”.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Sold., págs. 144-145.

¹⁷⁵ Alicia Redondo, *op. cit.*, 2000, pág. 44.

¹⁷⁶ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, pág. 217. En el original: “It is not the idea of blood-ties which haunts Manuel and helps him to resolve his identity crisis, but rather the concept of family name as it is passed on from father to son. Manuel’s last name is Taronjé, and not that of don Jorge”.

Reivindicar a Taronjí es lo que guía los pasos de Manuel en *Los soldados lloran de noche*. A través de la identidad del hombre que conoció como padre, Manuel encuentra refugio en unos nuevos ideales: le dan el arraigo que no tuvo de niño.

Esta reivindicación no deja de ser llamativa, pues la relación entre José Taronjí y Manuel cuando este era niño no se basaba en auténtico afecto: “José Taronjí, que no me quería [...]”.¹⁷⁷ Jorge de Son Major sí quiso al niño, pero nunca lo llegó a llamar “hijo”:

Entonces, el herrero aflojó el brazo sobre mi estómago, y me dijo: *Anda, vete a casa. Créeme es [sic.] por tu bien, vete a casa, hijo mío*. Me llamó aquel día *hijo mío*, como me llamó José Taronjí, muerto a balazos, como me llamó el abad, como me llamaba aquella pobre mujer [...]. Pero Jorge de Son Major, nunca me llamó *hijo mío*. Y ahora, ¿por qué?, ¿qué puede unirnos?, ¿qué lazo invisible llega hasta mí, a través de la muerte, ahogándome? [...].¹⁷⁸

Según Doyle, esta observación extrema el deseo de ser reconocido como hijo de Manuel Taronjí¹⁷⁹, con todo lo que ello supone: cada uno de estos hombres procede de un mundo completamente distinto, como irá comprobando Manuel. Taronjí representa los ideales que Manuel quiere seguir, pero es el nombre de Son Major lo que permite al joven llegar a conocer a Jeza: “El hijo de Jorge de Son Major —no el pobre y apestado Manuel Taronjí, al que se arrojó un perro muerto en el pozo—, pudo verlo”.¹⁸⁰

Es curioso observar que la relación con Malene, su madre, no era más plena: madre e hijo no llegaron a entenderse. Recuerda a la imposibilidad de ver en primer plano un retrato satisfactorio de la maternidad, como ya se apuntó en *Primera memoria*.

Abría los brazos, me abrazaba, apretándome contra ella; y el olor de la lana de su vestido, su áspero contacto en mi piel, y el vago malestar que me invadía; y mi timidez ante las expresiones de cariño, ante cualquier manifestación violenta; mi arisco estupor por todas las cosas de los hombres. Porque aquí, en el monasterio, yo vivía aparte, en una gran serenidad. Y ella, entonces, guardaba frutas para mí, también distintas, y las cortaba y les quitaba la piel, *para mi frailecito*, solía decir con su extraño lenguaje, que me desconcertaba, *lavará las culpas del mundo, con su bondad*. Pero yo no podía entenderla [...].¹⁸¹

¹⁷⁷ Sold., pág. 17.

¹⁷⁸ Sold., págs. 24-25. Cursiva en el original.

¹⁷⁹ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, pág. 218.

¹⁸⁰ Sold., pág. 87.

¹⁸¹ Sold., pág. 20. Cursiva en el original.

En la relación de Manuel con sus padres y con su infancia pesa, sobre todas las cosas, la sensación de desarraigo:

(Yo no tengo historia. A un niño le dicen: este hombre es tu padre. Y lo matan. Y otro hombre lo manda llamar por su criado, y le dice: *ven a acompañar a un viejo que te quiere bien, y olvida la familia, los padres y los hermanos que te di. Déjalo todo, para divertir y acompañar a este pobre viejo. Olvida a tus hermanos por este viejo.* [...] Sin embargo, ahora me llaman, porque mi padre *no era* el apestado, porque mis hermanos *no eran* los apestados, porque mi familia *no es* la que el señor bondadoso me había señalado. Mi familia, ahora, es sólo el cadáver de aquel que me enviaba a su criado [...]. Esto no es una historia, es algo feo, largo y oscuro, con cien patas, como una oruga).¹⁸²

Marta, en cambio, no tiene ni siquiera una idea difusa de lo que puede ser una familia: vive con su madre, Elena, y la socia de esta, Dionisia; y de su padre no sabe ni el nombre, únicamente que era “un milanés rubio y guapo como tú, la había abandonado, el muy canalla, llevándose casi todo, medio arruinándola”.¹⁸³ Quizá no es un detalle gratuito que, más adelante, Marta llame a Raúl, en broma, “Querido papá”¹⁸⁴; y que el mismo Raúl la presente a Jeza, también en tono jocoso, como su hija: “¿No la conoces? —dijo Raúl, burlón—. Es mi hijita”.¹⁸⁵ Es como si la idea de la paternidad les resultase tan ajena que en ningún contexto podrían tomarla en serio.

A propósito de la infancia, ya se ha entrevisto que la relación entre Marta y su madre distaba mucho de ser la adecuada para un niño. Explica Alicia Redondo:

Una niña necesita el amor de la madre para amar y valorar el mundo y, sobre todo, para amarse a sí misma. Cuando este amor falta, o se cree que falta, su carencia se vive como una injusticia profunda, ya que descoloca a la niña frente a sí misma y a los demás, no le permite encontrar “su lugar en el mundo”, como tantas veces señala Matute, pues no se le facilita la imprescindible autoestima. [...] Sólo encontrando un nuevo y personal patrón simbólico de feminidad, diferente al de su madre, puede asumir su difícil realidad y el hecho de ser y sentirse mujer a pesar de haber sido niña no querida.¹⁸⁶

¹⁸² Sold., págs. 26-27. Cursiva en el original.

¹⁸³ Sold., pág. 111.

¹⁸⁴ Sold., pág. 134.

¹⁸⁵ Sold., pág. 204.

¹⁸⁶ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 15.

Esto explica el desarrollo de Marta a lo largo de *Los soldados lloran de noche*, desde su no-infancia hasta su salto a la muerte en compañía de Manuel, pasando por su imagen de Marcela.

La ausencia de modelo materno se evidencia, sobre todo, cuando Raúl conoce por fin a Marta y ambas mujeres, madre e hija, comienzan a disputarse sus atenciones:

Raúl la estaba mirando a ella, no a la madre, y dijo:

—¿Cuántos años tienes ya?

Sonrió. Se había mirado al espejo, fría y minuciosamente. Sabía que era guapa. Su madre les dedicó una desazonada ojeada:

—Es una criatura... ¿Oyes, Raúl, lo que te digo? Todos los años por esta época me pongo así...

*Desea que él le pregunte algo, que ecuche [sic.] sus tonterías, pensó.*¹⁸⁷

Finalmente Marta se decide a empezar una relación con Raúl, más por venganza que por genuina atracción: “esto es lo que quería yo, exactamente esto, y ella se va a quedar sin él, porque yo se lo voy a quitar. Tal vez el amor no sea esto, pero el odio sí”.¹⁸⁸ A partir de este punto, Elena y Marta dejan de relacionarse como madre e hija y se convierten en rivales:

Estaban las dos solas en la habitación, y, de pronto, la miraba como miraría a otra mujer cualquiera, que no fuera la sumisa y pequeña Martita, con sus trenzas rubias, la pequeña Martita, no más importante ni temible que *Laka*. Los ojos que descubrió a veces, en ella, cuando miraba a alguna determinada mujer.¹⁸⁹

Con todo, Matute deja una pequeña agrieta hacia la reconciliación con la figura maternal cuando Marta dice: “Ahora, después, comprendí todo lo desgraciada que debía sentirse, para hacer eso. Ella temía, temblaba, cada minuto que pasaba, como si se dijese: *un minuto de menos, un instante más de vejez, un minuto de crecimiento, en Marta*”.¹⁹⁰ Y es que las madres, como sus hijas, no dejan de ser víctimas de su tiempo, de sus circunstancias: “[l]a madre representa un ser

¹⁸⁷ Sold., págs. 122-123. Cursiva en el original.

¹⁸⁸ Sold., pág. 136. Suprimida la cursiva del original.

¹⁸⁹ Sold., pág. 140. Cursiva en el original.

¹⁹⁰ Sold., pág. 100. Cursiva en el original.

dividido: es poderosa y víctima; idealizada y menospreciada; capaz de nutrir y de castrar; sexual y virginal”.¹⁹¹

Quizá Marta puede darse cuenta de todo esto porque ahora ella misma es madre o, más exactamente, porque por primera vez tiene a alguien que responde al arquetipo de madre cariñosa: Marcela.

La miró, con la admiración sin límites que sentía por Marcela en esos instantes. Una admiración y un candor que cortaban todas las palabras, incluso los pensamientos. Marcela podía ser, de improviso, la tierra entera [...].

[...] Lo cogió en brazos. El cuerpo era tibio, apoyó la cabeza cubierta de brillante pelo rubio contra su hombro, y empezó a hipar suavemente. Ella le puso una mano en la nuca, quieta, que deseaba aplacar, amansar, como la mano de Marcela. Pero su mano era demasiado rápida, demasiado dura. No sabía. Sólo Marcela podía hacer estas cosas. El niño cambió el hipo por un ronroneo especial, casi era una cancioncilla.¹⁹²

Marta muere mucho antes de que pueda averiguar si es capaz de vencer la inercia de su relación con Elena pero, al menos, es consciente.

2.2.3. Guerra Civil

Al comienzo de cada una de las partes en que se divide *Los soldados lloran de noche* se incluye un breve capítulo titulado “Un hombre al que llamaban Jeza”, que aporta datos objetivos sobre el proceso de la Guerra Civil y las actividades de Jeza. La perspectiva es en estos casos totalmente ajena a la historia e incompatible con las aportaciones personales de las voces de Manuel y Marta. La independencia que mantienen estos capítulos hace que el conflicto bélico se mantenga en los márgenes del relato, como sucedía en *Primera memoria*.

Alicia Redondo considera que

[...] Jeza [...] sirve sólo de marco histórico al relato, ya que lo que desarrolla el conjunto del texto son las historias personales de los individuos del entorno de Jeza, que sólo parcialmente tienen que ver con la Guerra Civil. De esta manera la autora

¹⁹¹ Concha Alborg, “Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?” en Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx. Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 17.

¹⁹² Sold., págs. 72-73.

plantea una nueva forma de relacionar lo social y lo individual, lo histórico y lo psicológico [...].¹⁹³

Conviene apuntar que quizá el tratamiento de la guerra en esta novela está influido por las formas habituales en la narrativa femenina de la época. Según Carolyn Galerstein:

Normalmente estas no son “novelas de guerra” en el sentido de retratar batallas, pero sí incluyen realistas y gráficas consideraciones sobre ciudades en estado de sitio y bombardeadas, y del trauma físico y psicológico sufrido por ambas partes durante la contienda. Incluso cuando las novelas se desarrollan lejos de la escena del conflicto armado, la influencia de la guerra es omnipresente; es un hecho que nadie puede olvidar y que sirve como motivación para buena parte de la acción y pensamiento de los personajes ficticios.¹⁹⁴

Marta está con Raúl en Barcelona cuando comienzan los disturbios; Marta no entiende, ni quiere entender:

—No me asusto, a mí qué me importa esa gente —dijo—. No entiendo lo que pasa, ni lo que dicen.

—Hablan en catalán. Pero, de todos modos, hablaran en la lengua que fuera, tampoco entenderías nada. Tienes suerte.¹⁹⁵

Esta es una idea sobre la que Raúl insiste en varias ocasiones. A la indiferencia que Marta podía sentir por sí sola (“Temblaba, se agarraba al borde de la colcha y se decía: *me hundiré, quiero hundirme, deseo hundirme en la oscuridad, no sé nada, no oigo nada, no veo nada*”)¹⁹⁶ se añade el hecho de que él no se molesta en explicarle lo que sucede a su alrededor (“Estas cosas no son para ti”).¹⁹⁷

Raúl la mantiene al margen del mundo, en una irrealidad ajena a lo que sucede (“¿Eres de carne y hueso, o te he inventado?”)¹⁹⁸ y le niega una humanidad comprometida: “—¿Por qué? —

¹⁹³ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 44.

¹⁹⁴ Carolyn Galerstein, “The Spanish Civil War: The View of Women Novelists”, *Letras Femeninas*, 10.2 (1984), pág. 12. <http://www.jstor.org/stable/23022446?seq=1#page_scan_tab_contents> En el original: “Usually these are not ‘war novels’ in the sense of depiction of battles, but they do include realistic and graphic accounts of cities under siege and bombardment and of the physical and psychological trauma suffered by both sides during the war. Even when the novels are set farther from the scene of armed conflict, the influence of the war is omnipresent; it is a fact which no one can forget and which serves as the motivation for much of the action and thought of the fictional characters”.

¹⁹⁵ Sold., pág. 185.

¹⁹⁶ Sold., pág. 187. Cursiva en el original.

¹⁹⁷ Sold., pág. 188.

¹⁹⁸ Sold., pág. 186.

dijo, tímidamente—. ¿Por qué han hecho eso? ¿Porque han luchado? Raúl señaló con un dedo su cabeza, su pecho: —Por esto y por eso —dijo—. Dos cosas de las que tú careces”.¹⁹⁹

Es Jeza quien la integra en el mundo que la rodea. De esta forma, el relato de Marta entra en contacto con el de “Un hombre al que llamaban Jeza”. Galerstein apunta que esta es una tendencia muy habitual en las novelas sobre la guerra escritas por mujeres: muchos de los personajes femeninos se mantienen al margen del devenir político hasta que conocen a un hombre idealista, y luego son capaces de demostrar una gran fortaleza y valor.²⁰⁰

2.2.4. Idealistas y mercaderes

Jeza representa la vertiente idealista de *Los soldados lloran de noche*. Esta se caracteriza por mantener un cierto contacto con la etapa de la infancia en lugar de suceder a una ruptura absoluta: “Él seguía siendo un muchacho, el mismo de entonces. No como todos ellos, que al crecer se perdían a sí mismos definitivamente, y se contemplaban, como tristes enanillos, al final de un remoto camino. No, él era el mismo, aún”.²⁰¹

Jeza se convierte, como se ha visto, en el centro de la vida de Manuel y Marta aunque, curiosamente, es el único personaje que no aparece directamente: su retrato se construye a través de las sucesivas evocaciones de los demás personajes pues, además, Jeza nunca habla de sí mismo (“¿Sabes una cosa, Marta? Todo el mundo habla de Jeza. Todos nosotros, quiero decir... José Taronjí, Es Mariné, Jacobo, tú... yo mismo. Pero, ¿cuándo habló él de sí mismo? ¿Qué sabemos de él, en realidad?”).²⁰² Por esto algunos críticos, como Manuel García Viñó, consideran que Jeza es el personaje más desdibujado, el menos humano.²⁰³

Pero para Manuel y Marta Jeza es la única realidad. Dice Manuel: “Jeza se ha convertido para mí en lo único asible. Sobre todo, ahora, que está muerto. Lo demás no puede conmoverme demasiado, el mundo sigue siendo una cosa extraña, para mí. Sólo Jeza podía dejarme adivinar algo”.²⁰⁴ En el caso de Marta, Jeza le abre los ojos a la realidad que hasta entonces le había resultado ajena: “Yo era intrascendente, inculta, casi insensible. Pero sucedía con él algo

¹⁹⁹ Sold., pág. 188.

²⁰⁰ Carolyn Galerstein, *op. cit.*, pág. 18.

²⁰¹ Sold., pág. 219.

²⁰² Sold., pág. 189.

²⁰³ Manuel García Viñó, *Novela española actual*, Madrid, Heliodoro, 1986³, pág. 128.

²⁰⁴ Sold., pág. 86.

especial: como si me hiciera distinguir por primera vez el sol y la sombra. Como si me pusiera de relieve, todas las cosas que aparecían opacas, hasta entonces”.²⁰⁵

Ninguno de los dos jóvenes se ve capaz de seguir adelante sin la guía de Jeza: en la casa de Son Major Marta confiesa que tiene “miedo de rodar y rodar y rodar, y traicionarle”²⁰⁶, y Manuel, que se siente de la misma forma, replica: “Entonces, qué poca cosa somos”.²⁰⁷ Si se lanzan a esa muerte absurda con que concluye la novela es porque literalmente no pueden entender la vida sin Jeza:

La muerte me ha dejado solo. Sólo la muerte es mi aliada, podría ser la mía, y me ha dejado solo. Cuando Jeza vivía ya sentí vagamente esto. Y ahora Jeza me lo ha arrebatado todo, me ha dejado sin muerte, sólo con vida: con esta clase de vida sin razón ni convencimiento, encadenando minutos y segundos. Sólo Jeza sabía, sólo Jeza estaba seguro, y se llevó con su inamovible seguridad, la seguridad total de la muerte, mi gran razón [...].²⁰⁸

Conviene mencionar que algunos críticos consideran a Jeza la representación de Jesucristo en *Los soldados lloran de noche*, como Manuel lo había sido en *Primera memoria*, pues Jeza funciona como un “siempre presente espíritu que guía a los jóvenes Marta y Manuel. Ellos sacrifican su vida por lo que él representa”.²⁰⁹ Además, Jeza ronda los treinta y tres años de edad cuando es ejecutado y, lo que es aún más revelador:

[...] Jeza, como el mismo Cristo, no habla directamente de sí mismo; en su lugar, sabemos de él indirectamente a través de intermediarios. [...] Ana María Matute ha llamado mi atención sobre el curioso hecho de que en la Biblia Cristo se nos revela a través de las voces y los textos de otros, nunca los suyos. Y la autora de *Los soldados lloran de noche* no puede sino adecuarse a esta forma en su intento de profundizar en esta personalidad histórica que la fascina tanto.²¹⁰

Su final es el mismo que el de Manuel en *Primera memoria*: el mundo de mercaderes que lo rodea hace imposible que pueda llegar a buen puerto.

²⁰⁵ Sold., pág. 193.

²⁰⁶ Sold., pág. 95.

²⁰⁷ Sold., pág. 95.

²⁰⁸ Sold., pág. 76.

²⁰⁹ Margaret E. W. Jones, *op. cit.*, pág. 30. En el original: “[...] ever-present spirit who guides the younger Marta and Manuel. They sacrifice their lives for what he represents”.

²¹⁰ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, págs. 290-291. En el original: “[...] Jeza, like Christ himself, does not speak directly of his own accord; instead, he is passed on to us indirectly through intermediaries. [...] Ana María Matute has brought to my attention the curious fact that in the Bible Christ reveals himself to us through the voices and writings of others, but never his own. And the author of *Los soldados lloran de noche* has no other recourse but to follow suit as she attempts to plumb the depths of this historical personality who so fascinates her”.

No debe olvidarse que tanto Marta como Manuel proceden de un mundo dominado por mercaderes. Manuel conoce a Jeza en su búsqueda de José Taronjé cuando Jorge de Son Major lo ha reconocido como su heredero. En la crisis de identidad a la que Manuel se enfrenta en esta novela hemos comprobado cómo se derrumba la falacia que había seguido hasta entonces y repara en lo falso del mundo que se le ofrece: “Estaba allí, en el heredado reclinatorio dorado, que le pertenecía ya con toda su magnificencia pasada; y presidía la gran farsa [...]”.²¹¹

Elena es el mayor ejemplo de mercader en el entorno de Marta. Según la definición de Manuel, los mercaderes son especuladores que comercian con lo que sea, sin reparos, “hasta con el propio dolor y la propia humillación [...]”.²¹² La tienda de compra-venta de Elena en Madrid encaja con esta descripción:

Los cubiertos de plata, los paquetes alineados en las estanterías, y aquella pastora de porcelana, en manos de la vieja de cabello empolvado, cuya voz temblaba y decía: *Es lo último que me queda*, y la madre lo cogió, y ella notó el dolor en los ojos de la vieja, de cuyo cuello pendía una cadena de oro, con un retrato muerto [...], tan muerto como su marchito esplendor; y su madre dijo:

—Aquí no puede haber sentimentalismos, señora, el negocio se hundiría.²¹³

Recordemos también el álbum de fotos de niñas desnudas e hipersexualizadas, infancia desvirtuada y convertida en producto de consumo.

Raúl, por su parte, representa al idealista convertido en mercader. Ya en Barcelona, le cuenta a Marta su historia y la de Jeza, dos huérfanos trabajando de día y estudiando de noche para, al crecer, poder cambiar el mundo. Pero “[l]a vida pasa pronto, los niños crecen”.²¹⁴ Los hermanos se separan en la madurez, cuando Jeza sigue el camino de sus ideales, y Raúl opta por convertirse en mercader de sí mismo y de su propia dignidad: “He recibido demasiados palos, la vida es corta para malgastarla en utopías”.²¹⁵

El triunfo último de los mercaderes sobre los idealistas llega con la muerte de Manuel y Marta al final de *Los soldados lloran de noche*. Michael Scott Doyle supone que esto era

²¹¹ Sold., págs. 35-36.

²¹² Sold., pág. 37.

²¹³ Sold., pág. 96. *Cursiva en el original.*

²¹⁴ Sold., pág. 201.

²¹⁵ Sold., pág. 200.

necesario para desarrollar *La trampa*, donde dominan los mercaderes (los supervivientes) y ya no quedan idealistas.²¹⁶

2.2.5. Conclusiones

Los soldados lloran de noche se abre a un panorama en el que la infancia está definitivamente acabada, derrotada ante el mundo de los adultos. No parece que sea casual que esta situación, del todo opuesta a la de *Primera memoria*, coincida con la novela de *Los mercaderes* que trata más de cerca el conflicto de la Guerra Civil: la guerra ha destruido el paraíso infantil y ya no hay vuelta atrás; por eso en esta novela no puede haber una visión positiva y nostálgica de la infancia, y el aislamiento que ya se trataba en *Primera memoria* se hace más violento y nocivo.

Ahora que *Los mercaderes* se abre definitivamente al mundo adulto presenta las dos opciones posibles: idealistas y mercaderes. Por supuesto, serán estos últimos los que se hagan con la victoria, siguiendo la corriente de absoluto pesimismo matuteano que se acentúa especialmente en este ciclo. No se trata de que los idealistas sucumban, sino de que su derrota se plantea como algo inevitable.

2.3. *La trampa* (1969)

La obra con la que concluye *Los mercaderes* se desarrolla unos treinta años más tarde que las dos novelas anteriores. Incorpora espacios nuevos a través de la estancia en América de Matia, “[p]ero en lo profundo de la novela nada va a cambiar, y una vez más lo nuevo es absorbido por lo viejo, por eso Bear [...] es, finalmente, atraído a la isla de sus mayores [...]”²¹⁷

La trama de *Los soldados lloran de noche* concluye en sí misma, mientras que *La trampa* recupera a algunos de los personajes principales de *Primera memoria* (aunque de todos ellos sólo Matia tiene voz).

La acción comienza con la celebración del centenario de doña Práxedes (aunque en realidad se trata de su noventa y nueve cumpleaños), que reúne a toda la familia en la casa de *Primera memoria*. Paralelamente, se desarrolla el plan de venganza de Mario, que aprovecha las

²¹⁶ Michael Scott Doyle, *op. cit.*, pág. 468.

²¹⁷ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 49.

circunstancias de la celebración. La acción ocupa únicamente tres jornadas; la introspección y la reflexión sostienen un peso mucho mayor que la anécdota.

La trampa está dividida en tres partes: “Rodeada de plantas y de yerba salvaje”, “Largas estancias cerradas y vacías” y “La historia del error es simple”. El conjunto de la novela se construye sobre la alternancia de cuatro voces distintas: Matia, su hijo Bear, Mario e Isa. A cada uno le corresponde un epígrafe que se repite a lo largo de la novela: “Diario en desorden”, “Perder el tiempo”, “Tres días de amor” y “En esta ciudad”, respectivamente. La única diferencia que se aprecia entre unos narradores y otros es que sólo Matia y Mario emplean la primera persona, mientras que en los capítulos de Bear e Isa se impone un narrador en tercera persona (aunque la perspectiva sigue siendo la de cada personaje).

Esta mayor atención a la forma se corresponde con el “cambio de rumbo formal que tomaron gran parte de los autores de la Generación del Medio Siglo a partir de la década de los sesenta, combinando el diario y la primera persona narrativa con la tercera”.²¹⁸ Es decir, Ana María Matute no está sola en la singularidad formal que es *La trampa*.

Merece la pena detenerse, si quiera de forma sintética, en las innovaciones de la novela de los sesenta. Para empezar, “abandona su anterior sujeción al realismo y se enriquece con toda clase de experimentos formales y expresivos, a tono con las corrientes predominantes de la novela europea y americana, así del Norte como del Sur”.²¹⁹ En *La trampa* esta influencia se hace manifiesta en el tratamiento de la realidad:

Todas las obras parten de [...] hechos concretos y vitales, pero tratan de penetrarlos en su hondura íntima, como si desconfiasen de las apariencias. Y, por otra parte, se advierte un marcado intento de trascenderlos, en la seguridad de que hay siempre algo más allá de lo visible, de lo tangible.

Un modo de enfrentar la realidad es a través de la simbiosis de lo real externo y lo ideal interno como una sola realidad vital. Lo que viven y lo que sueñan los personajes está imbricado estrechamente en los hilos de su vida formando un solo tapiz.²²⁰

Al realismo dominante hasta ahora se impone la subjetividad. El novelista parte de sí mismo para explicar al hombre universal, según Guillermo y Hernández:

²¹⁸ Ana Rodríguez Fisher, “Del lugar y el tiempo de Ana María Matute” en [s.e.], *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2011, pág. 39.

²¹⁹ Edenia Guillermo, Juana Amelia Hernández, *op. cit.*, pág. 24.

²²⁰ *Ibid.*, págs. 35-36.

Esa subjetividad se manifiesta, además, en la técnica, con el uso de diferentes puntos de vista para presentar los hechos. [...] [C]ada hombre posee una sola dimensión de la verdad, para él absoluta, pero relativa en términos de la realidad última. El hombre es, también, [...] lo que es para los demás; tiene, sin duda algo de lo que los otros ven en él. Si conocemos a los personajes gracias a esa intrasubjetividad que resulta de cómo los ven sus semejantes, sumada a su propia visión personal de sí mismos, y a la nuestra de lecturas, estamos ante una experiencia tan rica como la vida misma. Ana María Matute elabora *La Trampa* sobre esta base: la novela nos es dada completamente a través de cuatro personajes.²²¹

Un buen ejemplo de esto es que en varias ocasiones el mismo episodio es narrado en capítulos sucesivos desde la perspectiva de dos personajes distintos. Es el caso del tercer y el cuarto capítulo de la primera parte de la novela, que reproduce el encuentro entre Isa y Mario desde el punto de vista de cada uno.

La introspección se impone al relato de la acción:

El lector tiene que adivinar, perdido entre los hechos brumosos y las constantes elucubraciones. La acción queda disimulada, apenas perceptible. [...] La complicación formal, estructural, de la reciente novela española procede de la desconfianza del novelista hacia la acción y la anécdota. [...] Al reducir visiblemente el papel de la trama y el interés mismo por la psicología de los personajes la novela debe buscar su apoyo en los hallazgos estructurales y en el estilo.²²²

2.3.1. Infancia

La infancia en *La trampa* es fundamentalmente un recuerdo: después del destierro absoluto experimentado en *Los soldados lloran de noche* ya no es posible que aparezca como una realidad. Se impone “la edad de la razón”²²³ y, en consecuencia, “se adquiere una visión desengañada —se ha perdido la infancia— que expresa la inutilidad de todo lo humano”.²²⁴

El regreso de Matia a la isla estimula la memoria de su niñez, como cuando en la mesa ocupa de nuevo el asiento que le habían asignado cuando vivía allí: “Desde mi puesto en la mesa —el puesto de siempre—, callada, quizá regrese a mi perdida infancia”.²²⁵

²²¹ *Ibid.*, págs. 38-39.

²²² Joaquín Marco, *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972, pág. 129.

²²³ Ana María Matute, *La trampa*, Barcelona, Destino (col. “Austral”), 2014, pág. 19. En lo sucesivo nos referiremos a esta novela con las siglas LT.

²²⁴ Alicia Redondo Goicoechea, *op. cit.*, 2000, pág. 49.

²²⁵ LT, pág. 13.

Llama la atención que Matia, aun adulta, siga usando referencias a los cuentos para describir algunas de sus experiencias, como ocurría en *Primera memoria*. Por ejemplo: “Supongo que mi verdadera historia empieza en el silencio; aquel día, no sé ciertamente cuál, en que, como el protagonista de un cuento infantil, perdí mi voz”.²²⁶ Aunque esta costumbre no escapa al reproche: “Pero sólo yo era culpable. Nadie tenía la culpa sino yo, tan sólo yo, que había creído infinidad de frases, que había leído, y creído, que el mundo estaba repleto de bondad”.²²⁷

Matia repara en lo mucho que ha cambiado la infancia desde que ella misma era una niña hasta ahora, cuando Bear se desprende de los últimos jirones de su niñez:

Resucitan en mí ecos de niños ladrones; historias de muchachitos sigilosos, furtivos y descalzos, sobre la delatora escalera llena de crujidos; plumas empapadas en aceite deslizándose entre goznes enmohecidos; niños que deslizan llaves, monedas, bebidas, naipes, en oscuros agujeros; secretos, inapreciables tesoros. [...] Ya no hay niños que juegan a ladrones, que escapan como sombras o duendes [...]. Los niños como Bear (aunque Bear, tal vez, nunca fue un niño; o tal vez, Bear nunca dejará de serlo; su infancia no es de las que peligran, no es vulnerable); esta clase de niños como Bear, manejan instrumentos útiles y adecuados.²²⁸

Esta diferencia se relaciona en buena medida con la distinta experiencia de la guerra en cada generación. En este punto convergen Matia y Mario: “Hay un rictus de seriedad que imagino fue, en otros lejanos momentos, una seriedad precoz. Como la de algunos adolescentes a los que de improviso [*sic.*] se les exige una actitud madura”.²²⁹ Como los niños de *Primera memoria*, Mario adquirió demasiado pronto conciencia de lo que sucedía a su alrededor; por eso se plantea: “yo he perdido al muchacho que fui. O, acaso, no lo tuve nunca, no lo fui nunca”.²³⁰

Es significativo comprobar que, si bien la generación mayor tiene una infancia que añorar, los jóvenes no hacen sino cuestionarla. Tanto Bear (“Bear sin amigos, Bear sin amor, Bear sin Paraíso”)²³¹ como Isa (“Nunca hubo una niña en su vida. Isa nació mujer, desde el primer día. Desde el primer paso, desde la primera palabra”)²³² están completamente

²²⁶ LT, pág. 28.

²²⁷ LT, pág. 207.

²²⁸ LT, págs. 133-134.

²²⁹ LT, pág. 168.

²³⁰ LT, pág. 173.

²³¹ LT, pág. 33.

²³² LT, pág. 100.

desconectados de cualquier posible niñez. Un buen ejemplo de ello es que los cuentos ya no funcionan para ellos como lo hacen todavía para Matia:

El malo y el bueno de los cuentos infantiles y las películas inocentes, se encadenan en la mente de Isa como un juego idiota; una grotesca rueda de seres tomados de las manos, que inventan el bien, el mal, el pecado, la virtud, el honor, la perversión. “Cuánta mala lectura, cuánta imbecilidad, cuánto veneno”, se dice, con una rabia blanda, pero incapaz de despertarla o empujarla. “Cuánta idiotez disfrazada de sabiduría”.²³³

Lo que a Bear e Isa les falta para haber sido niños es esa inocencia que caracterizaba a Matia en *Primera memoria* y cuya pérdida, frontera definitiva entre la infancia y la madurez,²³⁴ marca al personaje e incluso al conjunto de *Los mercaderes*. No hay muestra alguna de ingenuidad infantil en Isa y Bear, mientras que incluso para Matia quedan algunos resquicios: “me he dado cuenta de cuán fantasiosa e ingenua soy, todavía”.²³⁵ Bear, por su parte, censura este tipo de gestos: “bromas monstruosamente infantiles en seres que ya rebasaron los cuarenta años, ignorantes de la caducidad de la ternura [...]”²³⁶ o “Tío Borja [...] podrá creerse dueño de algún sumiso reino, donde haya cabida para los marchitos paraísos de un niño que oyó demasiadas historias románticas”.²³⁷

2.3.2. Orfandad

Aunque ya es adulta, y madre ella misma, Matia aún se detiene a considerar su relación con sus padres. Rememora, por ejemplo, circunstancias anteriores incluso a *Primera memoria*: “Cuando mi padre me envió al campo con la vieja Mauricia, yo no tenía madre, ni apenas su recuerdo”.²³⁸

Pero, igual que en aquella primera novela, su atención muy pronto se desvía hacia su padre. Reconstruye su primer reencuentro, que no llega a ser tan satisfactorio como había deseado, y deja a Matia tan sola y aislada como al principio:

Papá tenía el perfil envejecido, a pesar de su piel bronceada por el deporte. Era como un fantasma, reencontrado. Me dolía pensarlo, porque, ¿qué tenía que ver —nada

²³³ LT, pág. 177.

²³⁴ Ruth El Saffar, “En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”, *Revista Hispanoamericana*, 47 (1981), pág. 228.

²³⁵ LT, págs. 133-134.

²³⁶ LT, pág. 41.

²³⁷ LT, pág. 63.

²³⁸ LT, pág. 25.

tenía que ver— con aquel que (empinada sobre la punta de mis pies, amorosa y temerosamente acercada al auricular pueblerino) oía decir: *te envió...?* Ya nunca más le podría llamar padre. Desde entonces, desde el primer reencuentro, tuve que llamarle Franc, como todo el mundo. Alguien había muerto, se había diluido en la niebla. Alguien que quizá fue, sólo, un imaginario personaje de una imaginaria historia infantil.²³⁹

La restitución del eje paterno desplaza inmediatamente a la abuela fuera del primer plano que había ocupado en *Primera memoria*.²⁴⁰ Doña Práxedes ni siquiera considera mantener a su nieta a su lado, a pesar de las muchas ocasiones en que manifestó su desaprobación hacia Franc: “Creí que ella no iba a perdonarme esa decisión. Pero ella dijo: ‘Por lo menos, por una sola vez, ese pobre Franc cumple con su obligación’. No opuso ningún reparo a mi marcha. Mi presencia le era impuesta, pero jamás sospeché hasta qué punto”.²⁴¹

Lo más interesante de la maternidad en *La trampa* es que, por primera vez en *Los mercaderes*, se ofrece la perspectiva de la madre a través del personaje de Matia. A propósito del tema Matia observa:

Es buena esta grande y respetuosa distancia entre nuestras vidas que, laboriosamente, hemos labrado Bear y yo. Bear sabe que no puedo comportarme como una madre al uso. (No diré una buena madre, esa definición me resulta demasiado comprometida). Hubo un tiempo en que creí que una madre y un hijo debían ser buenos amigos. Pero me acuerdo, con horror, de una niña del colegio, cuya madre era su amiga.²⁴²

Cuando reivindica esa distancia, parece que Matia se rebela contra el ejemplo de Beverly, su suegra, que abrazó a David con desesperación antes de que partiera hacia su propia guerra:

[...] la mujer lloraba, y lo retenía entre los brazos, apegado a ella, apretándolo como si no pudiera ya desprenderse de él jamás. Sentí malestar (tal vez porque aquello no me emocionaba tan convenientemente como fuera de desear; como siempre creí que debían emocionar escenas como ésa. Así, al menos, me lo habían enseñado). “Si algún día tengo un hijo, no haré eso con él”, pensé única y vagamente.²⁴³

Porque, para Matia, el amor maternal es destructivo (“Nadie debería amar a los hijos con amor posesivo y destructor, con ansia de continuidad sobre esta vieja y despiadada tierra. El

²³⁹ LT, pág. 68. Cursiva en el original.

²⁴⁰ Vid. Blanca Torres Bitter, *op. cit.*, págs. 12-13.

²⁴¹ LT, pág. 68.

²⁴² LT, pág. 69.

²⁴³ LT, pág. 196.

amor es complejo; delicado, feroz y peligroso; triste y exultante. Deberíamos racionar el amor, como se raciona la morfina a los enfermos graves”)²⁴⁴, y siente la maternidad como una pérdida (“A la mayoría de las mujeres, la maternidad les confiere una especie de reino, de posesión. A mí, parece quitármelo todo”).²⁴⁵

Parece un ataque directo contra el tipo de la “mater dolorosa”, comentado en la introducción: Matia no se amolda a esa idea de la continuidad maternal que obliga a los hijos a compensar a sus madres²⁴⁶ sino que opta, como hemos visto, por que cada uno mantenga su independencia. Elizabeth Ordóñez, por su parte, considera que esta no es sino una de las muchas formas de alienación que caracterizan *La trampa*:

Matia lamenta la distancia entre ella y su hijo; el amor entre madre e hijo es definido como una fuerza privativa que debe ser racionada como la morfina para que no destruya a sus víctimas. Esta visión alienante de la relación madre-hijo se origina en parte en una forma de alienación típicamente femenina: el sentimiento de culpa de Matia por la renuncia a su rol maternal tras la disolución de su matrimonio.²⁴⁷

Bear se acaba convirtiendo en imagen especular de Matia: “nació cuando papá se fue a combatir lejos, por causas indudablemente justas [...]”²⁴⁸; sus padres se divorciaron cuando él era demasiado pequeño para recordarlos de otra manera; y, mientras David es internado en un sanatorio, Matia deja al niño al cuidado de su abuela paterna (“dejé a Bear con Beverly. ‘Todos los años vendrás a verlo, querida. Ahora necesitas descanso’”).²⁴⁹ Es decir, Bear pierde a su padre a causa de una guerra que no llega a entender, y su madre se convierte en una desconocida; al mismo tiempo, la abuela es quien toma las riendas de su educación. Así, la alienación infantil que se presentaba en *Primera memoria* reaparece en *La trampa*; el pesimismo vital matuteano convierte la soledad infantil en una historia condenada a repetirse.

²⁴⁴ LT, pág. 70.

²⁴⁵ LT, pág. 78.

²⁴⁶ Francisca López, *op. cit.*, pág. 25.

²⁴⁷ Elizabeth Ordóñez, “Forms of Alienation in Matute’s *La trampa*”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 4.3 (winter 1976), pág. 181. <http://www.jstor.org/stable/27740735?seq=1#page_scan_tab_contents> En el original: “Matia laments the distance between herself and her son; love between mother and child is defined as a depriving force to be rationed out like morphine lest it destroy its victims. This alienating vision of the mother-son relationship originates in part from a peculiarly female form of alienation: Matia’s feeling of guilt over the abdication of her maternal role after the dissolution of her marriage”.

²⁴⁸ LT, pág. 29.

²⁴⁹ LT, pág. 212.

2.3.3. Guerra Civil

En contraste con la hegemonía de los partidarios de Franco que dominaba *Primera memoria*, *La trampa* concede mayor protagonismo a la ideología republicana.²⁵⁰ Es posible que esta diferencia se deba en gran medida a las circunstancias políticas y no tanto a un diseño literario concreto.²⁵¹

En cualquier caso, el discurso es radicalmente distinto en *La trampa* porque la trama se desarrolla en la posguerra, no durante los años en que se gestaba el conflicto. Blanca Torres Bitter recupera la figura de las heroínas de la novela femenina de la época para explicar el tratamiento literario de la posguerra:

[...] la reconstrucción autobiográfica de la primera rebeldía vital de las protagonistas apunta hacia una realidad histórica cuyo futuro aparece desdibujado en la medida en que se hace depender de un pasado liquidado. [...] [S]on [...] heroínas derrotadas que coinciden con la expresión de la misma retórica y vacua heroicidad que atraviesa la realidad de la posguerra, en la que un hondo clamor se empeña en apelar a un Imperio que, en rigor, no existe.

[...] [S]on una metáfora de la joven nación española que, al tiempo que emerge tras la guerra, se hunde indefectiblemente bajo el peso inmenso de un pasado que se quiere renovado.²⁵²

Ahora se habla de “triunfadores” y “vencidos”.²⁵³ Al primer grupo pertenecen el tío Álvaro (“héroe nacional”)²⁵⁴ y el padre de Isa (“Estaba contento, con su vida llena, rebotante, cumplida. Tenía su cicatriz, su medalla, su deber, su país, su guerra, su mujer, su ciudad. Sus recuerdos del frente, del día de la Victoria. ¿Qué más podía pedir...?”).²⁵⁵

El padre de Matia de momento aparece retratado únicamente a partir de la “instrucción” de doña Práxedes, que mantiene la perspectiva anti-republicana observada en *Primera memoria*.²⁵⁶

²⁵⁰ Vid. Néstor Horacio Bórquez, *op. cit.*, pág. 170.

²⁵¹ Edenia Guillermo, Juana Amelia Hernández, *op. cit.*, págs. 34-35.

²⁵² Blanca Torres Bitter, *op. cit.*, pág. 34.

²⁵³ LT, pág. 26. Sobre su padre explica Matia: “Como no militaba entre los triunfadores, sino entre los vencidos, desapareció de mi vida junto a las últimas brumas de la guerra”.

²⁵⁴ LT, pág. 16.

²⁵⁵ LT, pág. 104.

²⁵⁶ María Jesús Mayans Natal, *op. cit.*, pág. 67. Sobre la educación de Matia en *Primera memoria*: “[...] revela la intención del educador en imponer, más que transmitir, las costumbres y las creencias aprobadas socialmente a expensas de conocimientos básicos y de las necesidades de la educanda. Se trata de incorporar a Matia al nivel

Únicamente, de tarde en tarde, ella me hablaba de aquel a quien los demás procuraban no mencionar jamás. Sólo ella, en momentos *psicológico-pedagógicamente-adecuados*, me presentaba una imagen de hombre cuyos atributos más frecuentes eran: comunista, masón, libertino, judío y, posiblemente, si hubiera nacido en Cataluña o las Vascongadas, separatista. Como vivíamos un tiempo en que estos adjetivos resultaban bastante usuales, no me impresionaban de modo especial. (Casi todo el mundo que no pensaba o activaba *como ella creía oportuno* podía considerarse inscrito en ese registro). [...] [M]i padre, el de las suaves y aterciopeladas orejas, si no encarnaba exactamente al diablo, era un fiel representante de lo que ella consideraba sus secuaces.²⁵⁷

Desde su residencia en Estados Unidos, el padre de Matia, convertido en Franc o abuelo Franc, retrata la nostalgia de los exiliados por La Patria.²⁵⁸ Es en este aspecto, y no ya en el ideológico, en el que se profundiza en *La trampa*. Sin embargo, en lugar de volver a España él mismo, Franc opta por enviar a su nieto en su lugar; en cierto modo, es consciente de que la España que ahora es ya sólo una idea, no una realidad:

Envejecía tozudamente, en el linde su país, año sabático tras año sabático, y se asombraba e indignaba de que otros hombres que eran (o fueron) como él se desprendiesen lentamente de su lado, como caídas hojas de un implacable otoño, de una aferrada obstinación. Tozudo, hermosamente impertérrito, contemplaba cómo otros iban desasiéndose suave e inexorablemente de las austeras ramas: regresaban, incluso compraban parcelas de una tierra prohibida, amada. Incluso deseaban morir en ella, deshacerse en ella, olvidados, melancólicamente mansos (acaso indiferentes). Cenizas de una vieja y ya apagada hoguera, volvían, regresaban: como razonables, falsos y tardíos jóvenes, dispuestos a volver a empezar, a olvidar, en bloque. La ira, su única ira, brillaba entonces en los ojos del abuelo Franc. [...] Profundamente herido, remoto en vida, símbolo de alguna vieja, heroica e inconclusa batalla; la mano alzada, aferrada al bastón de ébano, amenazando (no ya a unos hombres, sino a un tiempo) porque “*no todos tienen un nieto, a quien enviar, como un desafío, como una advertencia, como un grito que recuerde: aún no me he muerto*”. Bear se veía a sí mismo, entonces, como polvoriento, derrotado y leal estandarte de alguna incompartida lid.²⁵⁹

social que le corresponde como miembro de una familia en particular, [...] manteniéndola alejada de la realidad y los eventos políticos e históricos de la nación en que vive [...]”.

²⁵⁷ LT, pág. 26. Cursiva en el original.

²⁵⁸ Janet W. Díaz, *op. cit.*, pág. 141.

²⁵⁹ LT, pág. 39. Cursiva en el original.

En el entorno de Franc y Matia, la generación de los jóvenes recibe el impacto de una nueva guerra, en la que acaba combatiendo David, el marido de Matia. Es el propio Franc el primero en conectar ambos acontecimientos: “—Eres un poco la bruja mala —dijo Franc, por la mañana—. Tú sales de una guerra y entras en la guerra. A ver si traes la buena suerte alguna vez”.²⁶⁰

El padre de Mario representa a los represaliados de la guerra, desterrados al incógnito. Este personaje, cuyo nombre nunca se dice, permaneció encerrado en una habitación oculta tras el falso fondo de un armario “por culpa de sus equivocadas ideas”²⁶¹ hasta que, por un error fruto de su inocencia de niño, el propio Mario descubrió su refugio. En el tema que nos ocupa ahora mismo, llama la atención, ante todo, que en *La trampa* se explicita lo frecuente de estas condiciones:

En las casas viejas, en los pueblos que inundan la tierra árida, polvorienta, de mi país, siempre hay habitaciones cerradas y vacías; habitaciones condenadas que, un día aciago, marcado, sirven para que un hombre se oculte voluntaria o involuntariamente.²⁶²

Por último, conviene mencionar que es también la guerra lo que marca la diferencia generacional entre las cuatro voces narradoras de *La trampa*: Matia y Mario, por un lado, y Bear e Isa, por el otro.

Detrás de la experiencia traumática de los dos [Matia y Mario], motivándola y sustentándola, está la guerra civil, la contienda que, sin llegar a comprenderla, sintieron que movía, trágica y dolorosamente, a las personas mayores de cada familia. Y ese ambiente de ruptura, de desolación, de desesperanza, de inevitable derrota, los acompaña siempre.²⁶³

La experiencia de los más jóvenes, en cambio, es distinta: “Isa conoce la guerra sólo por referencia, nació y creció en el vacío que ésta dejó tras sí. [...] Bear conoce la contienda española muy lejanamente, a través del abuelo Franc [...], exilado en los Estados Unidos”.²⁶⁴

2.3.4. Idealistas y mercaderes

El auténtico idealista de *La trampa* es el padre de Mario, “el hombre escondido”.²⁶⁵

²⁶⁰ LT, pág. 196.

²⁶¹ LT, pág. 93.

²⁶² LT, pág. 146.

²⁶³ Edenia Guillermo, Juana Amelia Hernández, *op. cit.*, pág. 165.

²⁶⁴ *Ibid.*, pág. 167.

[...] los hombres como él revestían de los mejores atributos a las criaturas, que imaginan extraordinarias, maravillosas. Los hombres como él exigían a las criaturas pensamientos, deseos, ambiciones extraordinariamente altos y luminosos. El mundo era una armónica sinfonía de sentimientos, de voces, de manos abiertas y generosas. [...] Él decía: “*La gran familia del hombre*”, y no tenía familia. Decía: “*El inapreciable tesoro de la amistad*”, y no tenía amigos. [...] “*Y cuando seas mayor, hijo mío, yo te lo explicaré; todo tiene su explicación. No creas que los hombres sean malos. Ya lo entenderás, cuando te lo explique. Es sólo un malentendido...*”, decía. Y yo pensaba que sí, que era verdad, que algún día me lo explicaría y todo quedaría muy claro, muy razonado. Lo importante, entonces, era que Bambi no perdiera [...] su fe en los hombres.²⁶⁶

Como ocurrió en las predecesoras de *La trampa*, estos ideales se demuestran incompatibles con la realidad: los idealistas sólo pueden acabar muertos o corruptos.

Cuando el padre de Mario muere, este hereda, no los ideales de aquel, sino el afán de venganza de su madre. Esta obsesión lo persigue desde la muerte de su padre, cuando Mario aún era muy niño, hasta la muerte de su madre, cuando ya no hay nada que pueda postergar sus planes. A partir de este momento, Mario instruye a Bear y otros jóvenes, en edad de ser idealistas, y los convence de que el hombre que planean matar es clave para el movimiento.

La venganza, entonces, era más que una palabra. (Tal vez, por eso, tampoco se la llevó, igual que la mirada). Me digo: la palabra venganza, ¿la pronunció alguna vez? Creo que no. Creo que nunca la pronunció.

También el espanto llegó, sin palabras. Ahora en cambio, las palabras son la única arma posible. [...] [C]reo que mis palabras se parecen al viento que movía los flecos de mi colcha (cuando yo no merecía dormir, cuando dormir era, para mí, algo demasiado bueno).²⁶⁷

Así, la venganza personal se disfraza de reivindicación colectiva: el ideal se convierte en moneda de cambio, un escalón más hacia el beneficio propio. Sólo cercano el final reconoce Mario la verdad detrás de sus intenciones:

He mentido, he engañado; durante una larga etapa, que parte desde aquel día, sólo he sido un muerto, un fantasma, que larvaba (no los deseos de justicia, no el implacable resorte que destruiría la gran tienda de los mercaderes), que sólo larvaba mi pequeña,

²⁶⁵ LT, pág. 219.

²⁶⁶ LT, págs. 149-150. Cursiva en el original.

²⁶⁷ LT, págs. 92-93.

particular y obscena venganza. He mentido: ese hombre, no es el *hombre-clave*. Te he mentido, a traición, mirándote a los ojos, Bear.²⁶⁸

El desenlace de la novela adquiere un significado más marcado cuando se valora el paralelismo entre Mario y Jeza, de *Los soldados lloran de noche*: ambos son capaces de fascinar a quienes los rodean hasta constituirse en su única verdad y motor. El caso de Isa es especialmente significativo:

Ahora Isa sabe que a ella no le importan los motivos de Mario, ni el bando en que se mueve su extraordinaria idea del mundo (en lo que desea convertir el mundo). Estuvieran donde estuvieran sus ideas, eran únicamente las ideas de Mario, las convicciones de Mario, las actividades de Mario. [...] [N]acieron los delirantes y apasionados deseos de sacrificarse por él. Se sintió dispuesta a arrasar el mundo para lograr que él (él, no sus ideas, no sus objetivos) consiguiera lo que quería.²⁶⁹

La diferencia fundamental entre el idealismo de *Los soldados lloran de noche* y *La trampa* es que el valor de mercado añadido en este último caso suprime la conciencia auténtica y cualquier rastro del apasionamiento que caracterizó el destino de Manuel y Marta. Dice Bear:

[...] Después de esto, la gente de este país que Franc llama la Patria, me definirá de varias formas. *Loco*, dirán los unos. Otros dirán: *Qué agallas tiene el angelito*; alguno pensará: *Vaya hijoputa...* Cuánta inexactitud, a decir verdad, en cada afirmación. No poseo ni una brizna de genialidad para ingresar en la locura; ni tampoco el más mínimo asomo de ese paradójico valor suicida que anima a quienes aman demasiado esta vida.²⁷⁰

Así, si Bear lleva a cabo el plan de Mario, aunque le ha oído cambiar de idea y cancelarlo, es por pura inercia. Según Janet Pérez, “los idealistas son mal aconsejados, y la causa está decididamente empañada”.²⁷¹

[...] Bear es una cosa y su Pensamiento otra. Bear es una forma dócil, sumisa, sólo obediente al Pensamiento que ya ni siquiera siente propio: ni siquiera nacido de Bear. [Con todo y ser Bear, únicamente Bear, ese Pensamiento-Orden]. Esa voz de

²⁶⁸ LT, pág. 218. Cursiva en el original.

²⁶⁹ LT, págs. 225-226.

²⁷⁰ LT, pág. 245. Cursiva en el original.

²⁷¹ Janet Pérez, *op. cit.*, pág. 109. En el original: “[...] idealists are misguided and the cause is decidedly tarnished”.

mando, vacía de todo sentimiento, parece constituir, ya, la única forma de vida posible.²⁷²

Es Matia quien explicita la radical separación entre ideas y hombres: “hace tiempo que todas las causas me parecen buenas. Sólo los hombres las pervierten, comercian con ellas, y me defraudan”.²⁷³ Por esto no comparto la idea de Guillermo y Hernández, que ven en el desenlace de *La trampa* la puerta a una visión más esperanzadora (“[...] creer en el hombre, a pesar del hombre”)²⁷⁴: creo que, si aún existe algún ideal a estas alturas de *Los mercaderes*, es únicamente como máscara o cáscara vacía.

2.3.5. Conclusiones

Ya no hay niños en *La trampa*: Matia es consciente por fin de que su infancia es una idea irrecuperable y falaz, y, además, desde su perspectiva de madre observa que su hijo no es un niño y tampoco lo fue nunca. Seguramente en ello influye que la propia Matia se ha convertido en uno de esos adultos alienados que hicieron que ella misma se sintiera profundamente sola cuando era niña. A través de esta estructura circular se dibuja la idea de que la soledad infantil no tiene remedio: está condenada a repetirse generación tras generación.

No debe olvidarse que la Guerra Civil influye de forma determinante en esta manera de actuar: impone la apatía en la generación de Matia y rompe toda normalidad.²⁷⁵

La caída de los idealistas se produce, finalmente, no tanto por su desaparición o destrucción como por su transformación en mercaderes. La maniobra definitiva de los mercaderes en el universo que aquí plantea Matute consiste en cambiar de máscara: bajo una aparente normalidad se esconde la corrupción de la esencia y la tergiversación de cualquier valor que antes fuese esencial, desde la infancia hasta la justicia y la solidaridad. Una pátina de falsedad cubre todo lo que toca *La trampa*.

²⁷² LT, págs. 243-244.

²⁷³ LT, pág. 119.

²⁷⁴ Edenia Guillermo, Juana Amelia Hernández, *op. cit.*, pág. 174.

²⁷⁵ *Ibid.*, pág. 165.

3. CONCLUSIONES FINALES

En *Los mercaderes* asistimos al desarrollo de un pequeñísimo grupo de personajes, encabezado por Matia, desde el fin de su infancia hasta la edad adulta. Esta serie de novelas los ve despedirse del niño y convertirse en los adultos cínicos y desesperanzados que concluyen *La trampa*, pero creo que en esta evolución influye algo más que el tiempo: mi lectura de *Los mercaderes* se basa en la idea de que cada una de las novelas que constituyen el conjunto representa un momento concreto. Así, *Primera memoria* equivale al inicio de la Guerra Civil; *Los soldados lloran de noche*, al desarrollo de la contienda; y *La trampa*, a la posguerra.

De esta forma, la arquitectura literaria que aquí desarrolla Matute resuena en la idea, ya comentada, de que la Guerra Civil siega de raíz el paraíso infantil y, además, convierte a la preguerra en otro espacio de paraíso, igualmente perdido. Después de eso, nada puede desarrollarse normalmente.

Creo que precisamente la clave está en *Los soldados lloran de noche*. Como vimos, el retrato de la infancia que aparecía entonces no tenía nada de nostálgico, y mucho menos de paradisiaco: la niñez se convierte en una carga en tiempo de guerra. Por eso no vuelve a haber personajes infantiles en *Los mercaderes*: en el universo narrativo matuteano, la infancia es imposible tras la guerra.

Sin embargo, puesto que la infancia no es un tiempo hermético, en *Los soldados lloran de noche* el grupo de idealistas es presentado, a través de Jeza, como aquellos que aún son capaces de conservar algo de aquella ilusión que caracteriza al niño que fueron. Matute acoge esa posibilidad en *Los mercaderes*, pero sólo durante esta novela: igual que el mundo infantil es incompatible con el adulto, también los ideales chocan contra la realidad y pierden. Es inevitable.

Esto explica que en *La trampa* los ideales no funcionen como tal: los protagonistas ven sus buenas intenciones superadas por la maquinaria mercader; sólo les queda presenciar, como espectadores silenciosos, el trágico final de los acontecimientos. También es inevitable.

En este contexto, que Matia se convierta en una madre tan distante como sus padres lo fueron para ella añade un sentido determinista a la soledad infantil que tanto preocupó siempre a Matute. Parece que, a pesar de todos los cambios, la historia se repite una y otra vez.

Por todo esto considero que *Los soldados lloran de noche* es un paso imprescindible en *Los mercaderes*: si bien es cierto que pone en pausa la historia de Matia, esta segunda novela es

fundamental para comprender el conjunto por lo que supone como punto de inflexión. Sin ella, faltarían matices para comprender el funcionamiento del ideal corrupto en *La trampa* porque el lector no dispondría del referente puro que es Jeza. La evolución de niño ingenuo a adulto derrotado no quedaría completa porque parecería una mera cuestión de tiempo, cuando la realidad es que el rechazo es doble: el mundo en contra del niño y del idealista.

El conjunto de *Los mercaderes* me parece, por tanto, indivisible. Sin embargo, tampoco puedo obviar que *Los soldados lloran de noche* supone un desvío en la trama que inaugura *Primera memoria* y no se continúa hasta *La trampa*. Sólo puedo concluir que quizá Joan L. Brown tenía razón cuando cuestionaba la etiqueta de “trilogía” que tradicionalmente se asignó a *Los mercaderes*.²⁷⁶ No obstante, no considero que el resultado final sea un éxito a medias: el conjunto, a fin de cuentas, es coherente. Por esto creo que, como denominación genérica, es más exacta la de “poema narrativo” de García de Nora: pone por encima de todas sus particularidades la cohesión que une las tres obras.²⁷⁷ Esta es, en mi opinión, la esencia de *Los mercaderes*.

²⁷⁶ Joan L. Brown, *op. cit.*, pág. 20.

²⁷⁷ Eugenio García de Nora, *op. cit.*, 1994, pág. 137.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. Bibliografía primaria

Matute, Ana María, *La trampa*, Barcelona, Destino (col. “Austral”), 2014. [1ª ed. 1969]

— *Los soldados lloran de noche*, Barcelona, Destino (col. “Austral”), 2014. [1ª ed. 1964]

— *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 2012. [1ª ed. 1960]

4.2. Bibliografía citada

Alborg, Concha, “Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?” en Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx. Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 13-32.

Anderson, Christopher L., Lynne Vespe Sheay, “Ana María Matute’s *Primera memoria*: A Fairy Tale Gone Awry”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14.1 (otoño 1989), págs. 1-14. <http://www.jstor.org/stable/27762702?seq=1#page_scan_tab_contents> [fecha de consulta: 11/08/2016].

Arias Careaga, Raquel, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*, Madrid, Ediciones del Laberinto (col. “Arcadia de las Letras”), 2005.

Ayuso Pérez, Antonio, “‘Yo entré en literatura a través de los cuentos’. Entrevista con Ana María Matute”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 35 (2007), [s.p.]. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>> [fecha de consulta: 12/08/2016].

Bórquez, Néstor Horacio, “Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute”, *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 12 (2011), págs. 159-177.

Brown, Joan L., “Unidad y diversidad en *Los mercaderes*, de Ana María Matute” en Janet W. Pérez (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, Studia Humanitatis, 1983, págs. 19-32.

- Burns, Adelaide, "The Anguish of Ana María Matute in *Los mercaderes*" en Dorothy M. Atkinson, Anthony H. Clark (ed.), *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, The Dolphin Book, 1972, págs. 21-42.
- Cai, Xiaojie, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. [CD]
- Calafell Sala, Núria, "La conjura de la invisibilidad. El sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo", *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 16 (2010), págs. 161-176.
- Cannon, Emilie, "From Childhood to Adulthood in Ana María Matute's *Primera memoria*", *Letras Femeninas*, 17.1/2 (primavera-otoño 1991), págs. 37-42. <http://www.jstor.org/stable/23022020?seq=1#page_scan_tab_contents> [fecha de consulta: 12/08/2016].
- Conde Peñalosa, Raquel, *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*, Madrid, Pliegos, 2004.
- Cruz, Juan, "Ana María Matute contra el tiempo", *El País. Babelia*, 1 de agosto de 2014, [s.p.]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/31/babelia/1406823127_174736.html> [fecha de consulta: 12/08/2015].
- Díaz, Janet W., *Ana María Matute*, New York, Twayne Publishers, 1971.
- Doyle, Michael Scott, *Los mercaderes. A Literary World by Ana María Matute*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985. [Facsímil]
- El Saffar, Ruth, "En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute", *Revista Hispanoamericana*, 47 (1981), págs. 223-231.
- Fuente, Inmaculada de la, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002.
- Galerstein, Carolyn, "The Spanish Civil War: The View of Women Novelists", *Letras Femeninas*, 10.2 (1984), págs. 12-19. <http://www.jstor.org/stable/23022446?seq=1#page_scan_tab_contents> [fecha de consulta: 12/08/2016].
- García de Nora, Eugenio, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, III, Madrid, Gredos (col. "Biblioteca Románica Hispánica"), 1970².

- “Los mercaderes (Notas de una relectura)”, *Compás de letras. [Ana María Matute]*, 4 (junio 1994), págs. 123-137.
- García Viñó, Manuel, *Novela española actual*, Madrid, Heliodoro, 1986³. [1ª ed. 1967].
- Gazarian-Gautier, Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997.
- Gracia, Jordi, Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010* (dir. José Carlos Mainer), Barcelona, Crítica, 2011.
- Guillermo, Edenia, Juana Amelia Hernández, *La novelística española de los sesenta*, New York, Eliseo Torres and Sons, 1971.
- Jones, Margaret E. W., *The Literary World of Ana María Matute*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970.
- Kojouharova, Stefka Vassileva, “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de posguerra”, *Compás de letras. [Ana María Matute]*, 4 (junio 1994), págs. 39-53.
- López, Francisca, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995.
- Marco, Joaquín, *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen, 1972.
- Martínez Cachero, José María, *La novela española entre 1936 y 1980: historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986.
- Matute, Ana María, *En el bosque*, Madrid, Real Academia Española, 1998.
- “Somos lo que queda de un niño”, *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 18 (2011), págs. 4-7.
- Mayans Natal, María Jesús, *Narrativa feminista española de posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991.
- Moix, Ana María, Anthony N. Zahareas, “Ana María Matute” en Santos Sanz Villanueva (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. 8/1. Época contemporánea: 1939-1975* (dir. Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1999, págs. 469-474.
- Ordóñez, Elizabeth, “Forms of Alienation in Matute’s *La trampa*”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 4.3 (winter 1976), págs. 179-189. <

http://www.jstor.org/stable/27740735?seq=1#page_scan_tab_contents> [fecha de consulta: 12/08/2016].

- Ortega, Marie-Linda, “Inscripciones de las ‘dos Españas’ en *Primera memoria* de Ana María Matute: la unidad de nunca jamás” en Gero Arnscheidt, Pere Joan Tous (ed.), “*Una de las dos Españas...*”. *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, págs. 103-112.
- Pérez, Janet, “The Fictional World of Ana María Matute: Solitude, Injustice, and Dreams” en Joan L. Brown (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Cranbury / London / Mississauga, Associated University Presses, 1991, págs. 93-115.
- Redondo Goicoechea, Alicia, *Ana María Matute (1926-)*, Madrid, Ediciones del Orto (col. “Biblioteca de Mujeres”), 2000.
- “La narrativa de Ana María Matute” en Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 51-63.
- Rodríguez Fisher, Ana, “Del lugar y el tiempo de Ana María Matute” en [s.e.], *La palabra mágica de Ana María Matute. Premio Cervantes 2010*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2011, págs. 27-42.
- Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española. 6/2. Literatura actual* (dir. Francisco Rico), Barcelona, Ariel (col. “Letras e Ideas”), 1985².
- *La novela española durante el franquismo. Itinerarios de la anormalidad*, Madrid, Gredos (col. “Nueva Biblioteca Románica Hispánica”), 2010.
- *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- Sobejano, Gonzalo, “Direcciones de la novela española de postguerra” en *Novela española contemporánea. 1940-1995 (doce estudios)*, Madrid, Marenstrum (col. “Estudios y Ensayos”), 2003, págs. 9-27.

— *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Marenostrum (col. “Estudios y Ensayos”), 2005³. [1ª ed. 1970]

Soliño, María Elena, “Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute, y Tusquets ante los cuentos de hadas” en Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 189-199.

Sotelo Vázquez, María Luisa, “Introducción” en Ana María Matute, *Luciérnagas*, Madrid, Cátedra (col. “Letras Hispánicas”), 2014, págs. 9-85.

Torres Bitter, Blanca, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

Vilanova, Antonio, *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995.

Zahareas, Anthony N., “Primera memoria como realidad y metáfora”, *Compás de letras. [Ana María Matute]*, 4 (junio 1994), págs. 138-166.

4.3. Bibliografía consultada

Cervera Rodríguez, Ángel, “Entrevista a Ana María Matute. Premio Cervantes 2010”, *Revista Cálamo FASPE*, 58 (2011), págs. 3-4.

Doyle, Michael Scott, “Entrevista con Ana María Matute: ‘Recuperar otra vez cierta inocencia’”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10.1/3 (1985), págs. 237-247.

Galdona Pérez, Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna (col. “Estudios y Ensayos”), 2001.

García Galiano, Ángel, “Ana María Matute: la vocación del novelista”, *Revista Cálamo FASPE*, 58 (2011), págs. 5-7.

Godoy Gallardo, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor (col. “Nova Scholar”), 1979.

Jones, Margaret E. W., “Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de postguerra” en Janet W. Pérez (ed.), *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid, Studia Humanitatis, 1983, págs. 125-134.

Ordóñez, Elizabeth J., “Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística española contemporánea española” en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol. 5. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, 1998, págs. 211-237.

Redondo Goicoechea, Alicia, “Entrevista a Ana María Matute”, *Compás de letras. [Ana María Matute]*, 4 (junio 1994), págs. 15-23.

Soriano, Elena, *Literatura y vida. Vol. 2. Defensa de la literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos (col. “Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico”), 1993.