

# Un paso hacia la madurez lectora: análisis de dos cuentos de Ana María Matute

## *A step towards reading maturity: analysis of two writings by Ana Maria Matute*

M. Amparo VALERA RUZAFÁ

Colegio C.P. Nuestra Señora de la Paloma (Madrid)  
amparovalera@hispanvista.com

¡Qué extranjera raza la de los adultos, la de los hombres y las mujeres!  
(Ana María Matute, *Primera Memoria*, 114)

### RESUMEN

Este artículo recoge las conclusiones del análisis de dos cuentos de Ana María Matute, así como las líneas maestras de una propuesta de trabajo para iniciar a los alumnos de Secundaria y Bachillerato en el comentario de textos narrativos, con especial referencia a los elementos que configuran la estructura de los relatos.

### PALABRAS CLAVE

Texto narrativo.  
Estructura.  
Espacio-tiempo.  
Personajes.  
Comentario

### ABSTRACT

This article captures the conclusions obtained by the analysis of two tales by Ana Maria Matute, as well as the main ideas of an essay proposal to initiate High School and Secondary Education students in the construction of commentaries of narrative texts, giving special emphasis to those elements that build the structure of the story.

### KEY WORDS

Narrative  
Structure.  
Setting.  
Time.  
Characters.  
Commentary.

### RÉSUMÉ

Cet article recueille les conclusions de l'analyse de deux contes de Ana María Matute, ainsi qu'une proposition de travail pour initier les élèves du Secondaire (collèges et lycées) au commentaire de textes narratifs, en faisant spécialement référence aux éléments qui configurent la structure des narrations.

### MOTS-CLÉS

Texte de narration.  
Structure.  
Espace.  
Temps.  
Personages.  
Commentaire.

**SUMARIO** 1. Introducción. 2. *Muy contento*. 3. *Cuaderno para cuentas*. 4. Referencias bibliográficas.

## 1. Introducción

Los alumnos de secundaria que hoy ocupan nuestras aulas con frecuencia tienen serias dificultades para incorporar la actividad lectora a los dominios de su mundo cotidiano. En muchos casos se mueven con envidiable agilidad en el mundo de la informática y manejan con habilidad incuestionable artilugios misteriosamente inasequibles para buena parte de los adultos. Sin embargo, *topar* con la palabra escrita y darle la oportunidad de que se convierta en el instrumento que vertebre y estimule su desarrollo mental y personal no deja de ofrecer serias resistencias para muchos de ellos. Como genuinos habitantes de su tiempo, sienten más que piensan, reciben mucha información y la procesan muy poco, les llena más el ruido que el silencio, viven *extra-vertidos*. No es éste momento para analizar en profundidad los rasgos que definen al ser humano en la época posmoderna y para precisar cómo el desarrollo o, mejor, la hipertrofia tecnológica y científica de las sociedades contemporáneas crea una atmósfera de *indiferencia* hacia la palabra y niega, a veces, la esencialidad de los saberes que construyen humanidad y sentido, más allá de los estrechos márgenes de un reduccionismo científico alienante y limitador. Ciertamente no es éste el momento de sacar conclusiones exhaustivas sobre la incidencia de todos estos elementos del ambiente en la idiosincrasia e, incluso, en la personalidad cognitiva de nuestros adolescentes. Pero, en este sentido, el trabajo en la clase de Lengua y Literatura puede proporcionar muchas posibilidades, si se acierta a la hora de poner en manos de los alumnos y alumnas textos y propuestas para su análisis, que vayan alumbrando zonas de interioridad latente y despertando, de manera paulatina, la capacidad de disfrutar del valor estético de la palabra bien escrita. Quienes transitan por esta «escondida senda» del deleite y la admiración terminan por descubrir que, quizá, son también capaces de ejercitarse en el misterioso arte de la creación, combinando de manera personal las incontables piezas del universo verbal.

El análisis que proponemos de textos narrativos para los alumnos de Secundaria y Bachillerato ofrece, en muchos casos, la posibilidad de un acercamiento inicial gratificante y llevadero a la hora de descubrir en profundidad los procedimientos de que se vale el autor para dotar a un texto narrativo de una estructura y una forma determinadas. Se trata de dotar a los alumnos de herramientas para que sean capaces de iniciar el tránsito de una *lectura ingenua* a una *lectura competente* de los textos. En un principio resulta interesante poder trabajar con textos cortos y completos, de ahí la selección de un par de cuentos. Es tarea del profesor decidir sobre el nivel de profundidad del análisis y la dificultad del texto seleccionado para adaptar el trabajo del aula a las exigencias curriculares de los alumnos, así como a sus peculiaridades y necesidades. También el profesor debe ir guiando la lectura en sus diferentes fases: lectura inicial o *ingenua* y sucesivas lecturas de profundización en el análisis. Aunque la experiencia lectora se lleva a cabo desde la individualidad, resulta muy importante en este sentido poder contrastar las conclusiones personales con las de otros miembros del grupo que hayan afrontado la misma tarea.

¿Qué elementos del relato habría que analizar con los alumnos? ¿Cuáles serían los presupuestos teóricos de los que podríamos partir?<sup>1</sup> Antes que nada, conviene clarificar cómo el escritor selecciona un material de la realidad; después, mediante la técnica, lo elabora y el resultado de esta elaboración constituye la estructura, en este caso, del relato. Así lo explica Darío Villanueva: ... *las técnicas son los instrumentos con que cuenta el escritor para enfrentarse con su tarea, después de haber seleccionado los datos pertinentes de la realidad, mientras que la estructura de la obra es el resultado de la aplicación de todos estos recursos.* (1977, 125)

El escritor, por lo tanto, inventa a unos personajes, los sitúa en el espacio y en el tiempo y los hace interactuar. En el caso del género dramático, los conflictos se presentan ante el espectador/receptor en un espacio virtual, pero físico (la escena) y a través de la inmediatez del diálogo entre los personajes. Cuando se trata de relatos, la historia surge a través de la mediación del discurso narrativo. Por lo tanto, conviene clarificar la diferencia entre *historia* (lo que pasa) y *discurso* (cómo se cuenta).

El análisis de los personajes (quiénes son, cómo se llaman —¿tiene algún valor especial su nombre?—, cómo aparecen caracterizados, qué dicen, qué función desempeñan en el relato, ¿son principales o secundarios?, ¿*redondos* o *planos*?, ¿*agónicos* o *rectilíneos*? ...), así como la posible fragmentación del texto en unidades de sentido o secuencias puede resultar muy útil. A continuación nos centramos en otros elementos fundamentales para el trabajo: el análisis del punto de vista y de la estructura espacio-temporal del relato.

Tras analizar los personajes y establecer una posible secuenciación del texto, habría que descubrir cuál es la postura que el narrador va a adoptar con respecto a lo que quiere contar. Esta postura recibe el nombre de *punto de vista*. A este respecto, utilizaremos la clasificación de Friedman (que Villanueva re coge y amplía):

Según Friedman, puede hablarse de ocho puntos de vista distintos:

- **Omnisciencia editorial**: el autor goza de un ilimitado punto de vista; no sólo puede presentar, sino también criticar todos los acontecimientos y todas las reacciones, ideas y emociones de sus personajes.
- **Omnisciencia neutral**: se diferencia de la anterior por la falta de intrusiones evidentes por parte del autor.
- **Omnisciencia múltiple y selectiva**: no sólo desaparece de escena el autor con sus comentarios personales, sino también cualquier narrador de la historia. Ésta brota directamente de la conciencia de los personajes y es presentada tal y como ellos la viven.

<sup>1</sup> Las posibilidades bibliográficas sobre este asunto son numerosísimas. Seleccione por su claridad y rigor tres títulos: *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual* (Alicia REDONDO GOICOECHA, Madrid, Siglo Veintiuno España Editores, 1995), *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Darío VILLANUEVA, Valencia, Bello, 1977) y, del mismo autor, *El comentario de textos narrativos: la novela* (Cijón, Júcar, 1995).

- Omnisciencia selectiva: punto de vista único, limitado a la conciencia de uno solo de los personajes
- Yo, testigo: en primera persona un personaje nos narra una historia en la que no interviene más que como simple observador.
- Yo, protagonista: el 'yo narrador' cuenta en primera persona la narración con el bagaje exclusivo de sus propios conocimientos, percepciones e informaciones.
- Modo dramático: todo el relato se limita a lo que los personajes hacen o dicen, prescindiendo de lo que piensan, que deberá inferirse de su comportamiento.
- Modo cinematográfico: punto de vista propio de los novelistas que han pretendido transmitir sin aparente selección ni ordenación un *slice of life*, una *tranche de vie*, de forma instantánea, sin mediación del aplazamiento narrativo.

Así pues, el punto de vista aparece como un elemento fundamental a la hora de determinar la estructura de cualquier relato. A continuación, nos centraremos en las coordenadas espacio-temporales.

Toda obra literaria se desarrolla en una dimensión espacio-temporal determinada. Esta dimensión se convierte en vehículo de expresión unilineal del contenido literario hasta el punto de que, en muchas obras, llega a convertirse en el principal elemento estructurante de la narración.

Empezamos por descubrir el escenario o los escenarios en que transcurre la historia. Es necesario localizar todos los espacios en que se desarrolla la narración, así como los procesos de movimiento que el texto propone<sup>2</sup>. El espacio, pues, íntimamente relacionado con el tiempo, será un nuevo elemento determinante de la estructura de cualquier relato. Hasta tal punto se interrelacionan espacio y tiempo que, según Darío Villanueva, *sería difícil, por no decir imposible, considerar de forma independiente a ambos factores, porque el espacio objetiva al tiempo hasta el extremo de que pensamos en el tiempo como espacio, pues sólo localizándolo llegamos a adquirir conciencia de él.* (1977, 57)

A la hora de considerar el tiempo como elemento determinante de la estructura narrativa es necesario comparar el tiempo narrado (años, meses, días) y el espacio que se le dedica en la narración. Si ambos coinciden, podemos hablar de *isocronismo*. Si, por el contrario, tiempo narrado y «espacio narrativo» difieren, hablaremos de *anisocronía*. El segundo punto de atención nos lleva a la comparación entre el orden del relato y lo relatado. Este orden debe ser temporal y lógico a la vez. Siempre que encontremos una forma de discordancia entre ambos órdenes estaremos ante una *anacronía*. Según esta anacronía consista en contar un suceso ulterior por adelantado o evocar un acontecimiento anterior en el momento en que se encuentra la narración, se denominará respectivamente *prolepsis* y *analepsis*.

<sup>2</sup> Alicia Redondo considera que *ellos suelen soportar gran parte de la carga simbólica del texto* (1995,31). Éste es el caso de lo que ocurre en *Cuaderno para cuentas*, uno de los dos cuentos propuestos para el análisis.

Hablamos de analepsis externa cuando la evocación no «alcanza» en ningún momento al relato principal, que llamaremos desde ahora «relato primero». La analepsis es interna cuando su alcance la hace coincidir en algún momento con el relato primero. Dentro de las analepsis internas podemos distinguir entre *heterodiegéticas*, que narran una línea de sucesos diferentes del relato primero, y *homodiegéticas*, que inciden sobre el relato primero, bien para completarlo (*completivas*), bien para repetirlo (*repetitivas*).

Según el tratamiento que se dé al tiempo en la estructura de una narración, podemos hablar de diferentes modalidades de tiempo o de distintos tipos de relatos según su estructura temporal. Esta es la clasificación que Jean Onimus propone, referida a la novela<sup>3</sup>:

- Duración lineal: constituye el tratamiento clásico del tiempo. En modo alguno se altera el orden jerárquico natural de los acontecimientos narrados: no existe anacronía.
- Duración múltiple: gracias a la alternancia, más o menos rápida, de lugares o personajes, —se consigue esta duración múltiple o simultaneística
- Duración íntima o subjetiva: el tiempo físico, exterior, objetivo se sustituye por el tiempo —subjetivo, interior o psicológico, vivido, —mediado e incorporado a su *yo* por el individuo. Podría definirse como la sumisión del tiempo al punto de vista.
- Penetración en el pasado: juega constantemente con las analepsis.

Una vez analizados estos factores, podemos concluir afirmando con Darío Villanueva que la estructura de un relato es el resultado de la articulación de la materia narrativa a partir de un primer elemento estructurante inmanente al texto, el punto de vista, y, en segundo término, de las coordenadas de espacio y tiempo (1977, 41)

Los textos elegidos para este análisis forman parte de la obra de una escritora cronológicamente vinculada a la llamada *generación del Medio Siglo*. Con esta generación de novelistas también se relaciona a Ignacio Aldecoa, Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, José Manuel Caballero Bonald y Carmen Martín Gaité, entre otros. A la hora de estudiar a estos autores se recurre al epígrafe caracterizador de «realismo social». Del conjunto de sus creaciones puede deducirse un talante de disconformidad con la sociedad española del momento y un anhelo de cambio, pero las generalizaciones, a veces necesarias para mejorar la perspectiva del conjunto, simplifican la riqueza de los matices personales.

Se puede calificar a Ana María Matute como una de las grandes narradoras españolas de la posguerra y una de las voces más personales de la literatura escrita en castellano. Su prosa adquiere unos matices personalísimos, muy próximos a la indagación existencial desde una perspectiva lírica.

Nacida en 1926, en Barcelona, Ana María Matute pasó su juventud en una época marcada por la Guerra Civil española que se reflejó en su primera obra literaria. Un recorrido muy

<sup>3</sup> Jean Onimus: *L'expression du Temp. Dans le roman*, RLC, julio-sept. 1954. 299-317, citado por Villanueva.

rápido por su obra narrativa nos lleva a la época de la posguerra, en 1943. Ana María Matute escribe *Pequeño teatro*, su primera novela, no publicada hasta once años después. Su visión de la guerra civil como un enfrentamiento cainita/abelita se manifestará en *Los Abel* (1948). *Fiesta al noroeste* (1953), tercera novela, supone su afianzamiento definitivo como escritora. En 1957 publica *El tiempo*, primer libro de cuentos, que se inicia con un relato del mismo título. A continuación, *Los hijos muertos* (1958), nueva visión de la guerra civil; *Primera memoria* (que obtuvo el Premio Nadal en 1959). En 1961 publica otro libro de relatos, *Tres y un sueño*, que presenta tres formas de vivir la niñez, y en 1964 *Los soldados lloran de noche*. *La trampa*, de 1969, constituye la expresión de su profundo desengaño ante la existencia. Tras *La torre vigía* (1971) se abrirá un largo silencio narrativo de veinte años, con la excepción de algunos relatos. En 1996 publicó *Olvidado Rey Gudú*, y fue elegida miembro de la Real Academia Española. Cuatro años más tarde apareció *Aranmanoth*.

En este sentido puede resultar útil como aproximación del conjunto de sus escritos para niños este artículo de Jaime García Padrino (véase referencias bibliográficas).

Su producción infantil se inicia en 1956 con *El país de la pizarra*, continuará en 1965 con *El polizón del Ulises*, Premio «Lazarillo», y se cerrará en 1983 con *Sólo un pie descalzo*, novela con la que obtendría el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil de 1984.

En la escritura narrativa de Ana María Matute el relato breve tiene un peso significativo. Tal como hemos indicado al referir casi telegráficamente las obras publicadas, la escritora cultiva abundantemente el cuento. A este respecto conviene distinguir entre cuentos de niños y cuentos para niños. Éste es precisamente el título de un artículo de María del Mar Menéndez Lorente. En él la autora analiza el universo infantil que se descubre a través de la lectura de todos los relatos breves de la escritora catalana. Concluye afirmando que

en la literatura infantil de Ana María Matute el niño triunfa, es una fuerza transformadora del universo que le rodea, frente al niño de sus relatos para adultos (mucho más abundante numéricamente hablando). Éste último es un ser desvalido, fracasado, tarado o marginal, víctima de ese mismo universo que aparece ahora con tintes sombríos y donde el niño forma un mundo intrincado en el que nuestra autora se sumerge de un modo poético y conmovedor (Menéndez Lorente, 1994: 272).

Para nuestro análisis hemos seleccionado dos relatos pertenecientes al libro *Algunos muchachos*, colección de siete cuentos (Matute, 1994, 1968), cuya primera edición data de 1968. Este libro es, en palabras de Ana María Matute, «uno de los libros en que más estoy yo, mi yo profundo» (Redondo, 1994: 19).

*Muy contento* y *Cuaderno para cuentas* recogen sendas historias no escritas para el público infantil, pero en las que la infancia ocupa un lugar central, bien como patria que no se desea abandonar, bien como paraíso inexorablemente perdido.

## 2. Muy contento

En este relato, detrás del narrador y protagonista se esconde un joven que, tres días antes de casarse, vive una experiencia aparentemente insignificante, pero que marca un giro ines-

perado en su vida. Contempla una foto al minuto y esta contemplación le hace tomar conciencia, por un lado, de su atraque definitivo en la vida adulta a través del matrimonio, de lo anodino y extraño de su futura vida de casado con *aquel ser, que se aferraba posesivamente* (66)<sup>4</sup> a su brazo. Por otro lado, se da cuenta de que su vida no ha sido más que un cúmulo de órdenes y programaciones sobre su persona. Todo el entorno adulto tenía ya previsto para él un futuro que diera continuidad a la ramplonería de una vida aparentemente próspera, pero no elegida libremente por él. Ante esta súbita revelación, prefiere cortar por lo sano y, deslizándose por la resbaladiza frontera entre la razón y la locura, casi jugando, prende fuego a las quесerías familiares, destruyendo con el incendio la gran institución empresaria y familiar.

El relato, que consta de 252 líneas, puede dividirse en tres macrosecuencias de 77, 143 y 34 líneas respectivamente. Estos tres bloques recogen la visión autobiográfica retrospectiva de Ramón, un personaje que actúa como narrador en el cuento.

El título, *Muy contento*, precisa un estado existencial de tranquilidad y libertad con el que también se cierra el relato (*además, estoy contento*, 71) y en el que se insiste al principio de la tercera macrosecuencia: *ahora estoy aquí, por fin, contento, tranquilo, libre*. Se trata, pues, de una narración que parte del presente del narrador para volver al final a este mismo presente, después de que el protagonista haya recuperado el derecho a que nadie decida por él su vida.

El relato empieza con una marca temporal inicial, *empezó el día de la fotografía*, que indica el comienzo de una analepsis temporal sobre la que está organizado todo el relato. El narrador-protagonista pretende explicar cómo ha llegado a encontrarse así, *al fin contento*, después de haber rastreado por el tiempo los datos esenciales de su historia como ser humano, una historia de la que inicialmente se encuentra desposeído, ya que *desde el día* de su nacimiento ha estado sometido a un minucioso programa de *órdenes y proyectos: mi vida fue una sucesión de acatamientos* (71).

Este proceso de conquista de su propia historia da en el relato protagonismo a diversos elementos. En la primera macrosecuencia aparecen algunos espacios físicos y otros espacios que adquieren significación simbólica. La sucesión de estos espacios diferentes en el relato supone un *movimiento* espacial de descenso (de las *nubes esponjosas* y el *desdichado globo* que va de Norte a Sur al *agujero que yo tenía dentro y no sabía*, pasando por ocupar el lugar de *debajo de la mesa*, después de *dejarse resbalar*). Este proceso de *descenso*, de aterrizaje en los propios abismos, supone en el personaje el nacimiento de la conciencia de sí mismo. A la vez que se da este *movimiento* se van haciendo presentes en el relato dos tiempos: un *tiempo cronológico*, el de la fotografía, y un *tiempo inmóvil o no-tiempo*, que es el tiempo de la predestinación, de la alineación; el tiempo, en definitiva, gobernado y dirigido por otros.

En la segunda macrosecuencia, la más extensa, se condensa el proceso de ruptura del tiempo inmóvil por parte del protagonista en busca de su propio tiempo. Este *despertar* del

---

<sup>4</sup> En todas las citas textuales de los dos cuentos se indica entre paréntesis el número de página de la edición referida en la nota 6.

personaje aparece totalmente vinculado a otro espacio físico y simbólico, la fotografía que, mientras es revelada, también revela al personaje su propia identidad, le ayuda a tomar distancia de sí mismo para verse tal cual es: *Cuando nos dio la fotografía terminada, casi seca, se me desveló todo esto que estoy contando. (...) Era como si [...] apareciera por primera vez, tal como soy, ante mis ojos. (...) De repente, me dije...* (68-69).

El cuento recoge el proceso de «emersión», el «despertar» de Ramón que, por primera vez, comienza a amar y a odiar. Por un lado, es capaz de darse cuenta de que ha vivido condenado a cumplir la *planeada programación* de otros sobre su vida y, por otro, expresa aspiraciones que no encajan con la madurez que supone lo anterior: *estarme quietecito con un pedazo de sol en un pie (...) esconderme en alguna parte oscurita, cerrar los ojos* (67) y, ya en las últimas líneas, esperar que le traigan *comidita*, mientras él se dedica a estar *tendidito* en su catre. Los deseos anteriores, unidos al uso de diminutivos pueden revelar cierto infantilismo —¿o demencia?— en el personaje que, en un momento determinado, reconoce la presión que en su equilibrio psíquico han ejercido los programas establecidos sobre su persona desde el mismo momento en que nació: *tengo los nervios muy machacados por órdenes* (73).

Las razones que aporta para justificar el hecho de haber incendiado la fábrica de quesos en lugar de haber ejercido la violencia con sus «atropelladores» son también bastante poco sólidas para un adulto: *el forcejeo que supongo sucedería llegado el caso, y todas esas cosas de la sangre, que me da asco, me lo quitaron de la cabeza* (73).

Los otros personajes aparecen privados del uso de la palabra. A pesar de que Elisa —*aquel ser, un ser absolutamente ajeno a mí, una desconocida* (69)— no hace más que hablar y hablar, sólo una vez se introduce su discurso directo y rápidamente se le pone fin con un «etcétera» entre paréntesis que supone todavía mayor distanciamiento por parte del narrador.

La tía Amelia, que ocupa un paréntesis de 32 líneas (casi una página) en la segunda macrosecuencia, es vista por Ramón como una gran boca en forma de O que está a punto de devorar su libertad buscándole un matrimonio de conveniencia con Elisa. El padre y la madre no celebran sus bodas de oro matrimoniales, sino que hace cincuenta años que comenzaron el negocio. Aparecen, pues, presentados más como sociedad mercantil que como pareja que ofrece un proyecto de amor al hijo y completan el desolado y aplastante paisaje habitado por el protagonista.

El cuento plantea, en definitiva, desde un movimiento simbólico de descenso a la propia interioridad, la toma de conciencia de un personaje aparentemente plano y resignado, su imprevista reacción, la maniobra desesperada para recuperarse a sí mismo. Al mismo tiempo, esta maniobra impide su ruptura definitiva con el universo de la infancia.

### 3. Cuaderno para cuentas

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Ana María Matute se define de este modo a sí misma: *Yo soy una contadora de historias* (Matute, 1998: 13); estas palabras serían aplicables a Celestina, protagonista de *Cuaderno para cuentas*, tercer cuento incorporado a *Algunos muchachos*.

Este relato narra, de forma autobiográfica y a modo de diario, la vida de una niña en una casa donde su madre trabaja de cocinera. La casa aparece como espacio en el que se desarrolla la vida de señores y criados y las relaciones entre ambos mundos. El dueño de la casa, un viejo enfermo, se encariña con Celestina que sube a hacerle compañía por las tardes y le cuenta a su manera las películas que ella ha visto en cine del pueblo. Después de un tiempo, tras iniciarse en los asuntos y secretos de la vida adulta, la niña descubre que el amo de la casa es su padre y éste decide cambiar el testamento a favor de Celestina, con el consiguiente enfrentamiento de los herederos legítimos. La pequeña decide acelerar el final de su padre y hacer así posible que la vida mejore de una vez para su madre. Termina el relato con la marcha de Celestina hacia el hospicio, destierro definitivo del paraíso perdido de la infancia.

El cuento consta de veintitrés páginas en el libro de ediciones Destino. Éstas, a su vez se reparten en quince páginas de extensión variada, parceladas, numeradas—sin cifras, usa las palabras en lugar de los guarismos para indicar el orden— y escritas en su cuaderno por una niña, que es a la vez narradora y protagonista.

El título del cuento, *Cuaderno para cuentas*, contrasta con la primera línea: *Este cuaderno es para las cuentas*. La supresión del artículo revela la presencia de una instancia narrativa distinta de la niña escritora.

La finalidad del cuaderno —(*toma, para que no se te olvide sumar*)—, indicada en el título y subrayada por Doña Eduarda, la maestra de Celestina allá en el pueblo donde vivía con una tía antes de venir con su madre, se ve «traicionada» por el contenido real de las páginas escritas por Celestina: *No voy a hacer cuentas, para qué sirven, para nada, mejor cuento la vida* (78). El juego con los posibles significados de la palabra «contar» abre desde la primera línea del cuaderno una ventana a la niña contadora de historias, artífice de su propia crónica vital, que apuesta por el valor de la palabra y se desentiende de lo absurdo de las cifras.

El cuaderno, además de ser soporte físico de la narración, se convierte en confidente de la protagonista; Celestina vierte en él su monólogo interior, a falta de interlocutores humanos: *A quién se lo voy a contar, a nadie, no se puede hablar con nadie nunca* (78), *...pero aquí no hablo con nadie, a nadie le digo nada* (84), *pues no, que nunca, nunca, digo nada a nadie* (85),

La niña escribe y estructura su relato de manera intuitiva: no respeta las convenciones ortográficas para representar el estilo directo, las páginas de su cuaderno no son espacios físicos de idéntica extensión, sino que visualizan lo más esencial de su experiencia, después de vivida y sedimentada por la mediación de la escritura.

La protagonista narradora también monopoliza la palabra. En todas las páginas del cuaderno hay intervenciones directas de los personajes, pero siempre sometidas al hilo del discurso de Celestina.

Desde el punto de vista de las secuencias narrativas, pueden distinguirse en el cuento dos grandes bloques, separados por un silencio narrativo. Estos bloques están marcados en el texto por la referencia expresa al cuaderno y a la reflexión sobre la escritura y su finalidad. El primer bloque consta de 47<sup>3</sup> líneas y el segundo de 165. El ritmo narrativo del primero es

mucho más lento que el del segundo. En éste las páginas del cuaderno se acortan significativamente y se aceleran los acontecimientos. Las diferentes páginas del cuaderno establecen en líneas generales la distribución de las secuencias, aunque algunas páginas contienen más de una secuencia (véase cuadro final).

El primer intento de «contar la vida», plasmado en las nueve primeras páginas del cuaderno, tiene un ritmo narrativo pausado: cinco de las páginas de este primer bloque se centran en el primer encuentro de Celestina con el amo. El relato se remansa. Todo contribuye a presentar la iniciación progresiva en la vida adulta, la progresiva pérdida de inocencia de Celestina, que va sumergiéndose en el aprendizaje más difícil y penoso de la vida y tiene que abandonar, a la fuerza, el mar tranquilo de la infancia edénica en el pueblo con la tía Vitorina: *A lo primero del todo sí que era inocente, pero para entonces, para ese día [el del encuentro con el amo], yo ya había pegado la oreja a muchas puertas y a todo lo que decían en la cocina y en la plaza* (83).

La protagonista empieza a poner pie en el mundo adulto con todo lo que éste tiene de desconcertante para ella [*Entonces, mi madre dijo, que Dios la tenga en gloria, a la tía Vitorina. Pues bueno, que la tenga en Gloria, pero no tiene nada que ver con lo que yo le dije* (79), *Y la señorita Leopoldina dijo, más te valiera calzarte, desastrada, porque también ella contesta sin que pegue nada* (80), *[mi madre...] es que no contesta nunca o casi nunca, o contesta despropósitos. Así es casi todo, por aquí* (82)] y de incomprensible: *Pero nadie entiende esas cosas, no porque yo sea todavía menor, es que nadie las entiende, ni los maestros ni nadie* (86).

Este complejo proceso tiene la dureza de la iniciación y el hechizo de la novedad. El aprendizaje vital pasa por el sometimiento a los esquemas de comportamiento establecidos por los adultos. Celestina es consciente de que no tiene más remedio que asumírselos si quiere salir adelante: *Pero yo sé lo que es portarse bien, es portarse como quiere el que lo dice, y para unos es una cosa y para otros, otra* (79). En este sentido, el comienzo de la segunda página del cuaderno supone toda una premonición, una insinuación del final, un anuncio de la separación de la madre: *Mira, Celestina, vas a ser buena, porque si no te van a mandar al hospicio de los Santos Ángeles* (79). El final del cuento revela la transgresión de este consejo materno, que recuerda las palabras divinas a los padres primigenios en el paraíso sobre el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. La transgresión de Celestina, que llega al asesinato, también supone la expulsión violenta, la incomprensible separación de la madre y el abandono definitivo de la infancia.

A lo largo de este primer bloque narrativo va gestándose la transformación más importante de Celestina como ser humano: el proceso de convertirse en hija. Al principio ella es consciente de su absoluta irrelevancia como objeto de la atención y el cariño de la madre: *... ni mala hija ni nada era yo, no era nada* (76). Al final de la página nueve del cuaderno brota la primera expresión que descubre el afecto de Celestina, después de la bofetada de la señorita Inmaculada: *... y pensé que mi madre tenía miedo, o pena, y la quise* (93).

Diecisiete páginas del relato han sido necesarias para que Celestina vaya desprendiéndose del recuerdo de la que ha ejercido con ella como madre (*... porque yo quería a la tía Vitorina, y ya no estaba, ni nunca estaría* (77), *mi madre no es como la tía Vitorina* (80)).

La página diez del cuaderno, comienzo del segundo bloque narrativo, parte en este sentido de la constatación de un cariño intenso: *(Así que luego sentí una cosa por dentro, como calor muy bueno, porque yo ya la quería, a mi madre, ahora, ya la quería [...]) No sabía yo que se podía querer como yo la quería* (95) que va a ser el elemento desencadenante del desenlace: *Aunque no lo entendí del todo al Gallo, sí saqué en limpio que el dinero del amo iba a ser para mi madre, cuantito que el amo muriera* (95).

Con respecto al amo y a pesar del acercamiento físico, por parte de la niña, y afectivo, por parte de él, el asco inicial de Celestina no se convierte nunca en cariño; al contrario, no tiene escrupulo en hacer con él lo mismo que su antagonista del mundo *superior*, la flonflona, ha hecho con Caturrín: *Pero yo no tenía miedo, lo que tenía era otra cosa, me parece que como asco, pero no del todo, del de vomitar no, de otra clase que pone peso en el estómago, y no tenía ganas de echar a correr, como casi siempre, sino que quería quedarme allí para mirarle y ver por qué, por qué tenía yo que ser hija suya y no de otro cualquiera* (86), *...madre, lo dices porque el amo es mi padre, pero yo no le quiero* (99).

A partir de la página diez, para Celestina, ya no merece la pena seguir los cruces de las líneas horizontales y verticales que forman las cuadrículas en el cuaderno: *...luego ya no apunté la vida, no había cosas para decir, todo era igual. (...)* *Así que pensé que para qué apuntar la vida, si no tenía interés* (94). Esta segunda parte es la tremenda constatación de Celestina después de abrir los ojos al entorno, a la vida y de descubrir sus propias señas de identidad: **Pero ahora ya lo sé casi todo, las cosas de la gente, y de la vida, y todo, que no es eso como antes me creía yo, porque para eso somos como las gallinas, o los gatos y los perros, que ni se casan ni nada, no se necesita. Esas cosas las aprendí aquí. (...)** *Por eso aquel día ya sabía yo para qué me quería ver el amo a mí, porque era mi padre* (84). **Ya lo sabía todo lo que tenía que saber** (94). Esta segunda parte presenta también la vida de Celestina que se ve empujada a los acantilados de la monotonía de un entorno que ha perdido su capacidad de sorprender: *y ya no había ninguna noticia, todo cosa vieja y sabida* (94). El entorno siempre hostil (*Aquí hace siempre mucho viento y polvo... Aquí todo tan oscuro siempre*) (77) ha perdido definitivamente su atractivo: *siempre había gritos en la cocina por algo, pero ya no me llamaban tanto la atención como a los primeros tiempos, cuando todo era nuevo* (94).

Desde el punto de vista temporal el relato parte del presente de la narradora que es el tiempo del discurso, el momento de la escritura. Estas referencias al cuaderno y al presente configuran estructuralmente los grandes bloques que marcan el proceso del cuento en las páginas uno, diez y quince del cuaderno:

- al principio del relato: *Este cuaderno va a ser para apuntar la vida, contar por qué he venido aquí, con mi madre* (76);
- en medio: *Y ahora he cogido el cuaderno otra vez, porque me muero por dentro* (96);
- y al final: *Cierro este cuaderno, la vida no la puedo apuntar más* (99).

Celestina va escribiendo en el cuaderno lo que le pasa, después de vivido, siguiendo una linealidad cronológica que se ve interrumpida por algunas evocaciones de su vida en

el pueblo con la tía Vitorina y de su encuentro con el amo en la página nueve del cuaderno (91).

El tiempo, tal y como aparece tratado, marca un imaginario eje de simetría en el que siempre se sitúa Celestina, que pone en relación elementos que tienen su correspondencia entre el pasado y el presente:

- personajes: tía Vitorina/ madre;
- espacios: pueblo/casa;
- tiempos asociados a lugares: domingo-cine/domingo-mar;
- evocaciones: películas contadas a la tía Vitorina/películas-incendio relatados al amo;
- reflexiones: preguntas (88) / preguntas del final.

Las repetidas alusiones al tiempo referencial extratextual, a la guerra civil, son importantes a la hora de poder entender el mundo social que el cuento refleja. Pero es el espacio el elemento constitutivo más significativo en el relato. En la primera página ya aparecen los espacios reales y simbólicos más importantes del cuento: «aquí» (la **casa** donde vive y trabaja la madre, el cuarto de las escobas), **arriba**, **abajo**, la **casa del pueblo**, el **mar**. Los espacios adquieren una profunda significación simbólica, vinculada frecuentemente al poder.

La casa está dividida en dos espacios físicos, **arriba y abajo**, que marcan también la diferencia social, el mundo de los amos y el de los criados: *esta casa es muy grande, pero nadie quiere que el sol estropee los muebles, los de arriba, los de los amos, no los de la cocina y la despensa y el lavadero* (77), *aquí todo tan oscuro siempre en la cocina esta (...), aquí no entra el sol* (77).

Cada espacio de la casa tiene sus habitantes y sus fronteras. El cruce indebido entre personajes y espacios genera los conflictos. La protagonista aparece como el fruto de las relaciones entre ambos mundos. Celestina, habitante del espacio inferior por ser hija de cocinera, invade el espacio superior de la casa con el derecho que le da ser hija del amo: *Aquel día me cogió de la mano y yo notaba la rabia que me tenía en cómo me la estrujaba y me tiraba del brazo, escaleras arriba, sin resuello ni nada en los descansillos* (85). Esta transgresión de espacios es la que hace estallar progresivamente el conflicto: *... el amo estaba gritando allá arriba... Entonces yo subí las escaleras* (90), *... subí dos veces más. (...) y el amo le dijo, mira Leo, que la llama Leo, que suba ésta todas las tardes* (91), *... atiza, menuda se armó, parece que la cría ha estado con el viejo arriba, sin que nadie lo sepa* (92).

La respuesta no se hace esperar y se concreta en un movimiento descendente: Leopoldina me arrancó el brazo **escaleras abajo** (...), *Aquella mismita noche... y no había pasado ni una hora aún, cuando bajó a la cocina la señorita Inmaculada... y bajaba con un niño que tiene... y ella fue sin hablar a mi madre y la sacudió una torta en toda la cara* (92).

Esa vinculación del espacio superior con el poder aparece reforzada por la posición de los santos en el altar central de la parroquia: *para arriba del todo, están tan altos que no se sabe lo que son si no lo dicen* (79). Se trata del reflejo de un orden establecido e inamovible en el que los

papeles están perfectamente delimitados y asumidos. Por lo que se refiere al mundo de la trascendencia presentado en el relato, definitivamente por encima de los seres mortales, la cuestión está clara: *mejor pedir a Dios por lo derecho, para qué andar con los santos de por medio, quien manda, manda* (78). El mundo social del cuento es un fiel reflejo de este mundo sobrenatural: *el amo más amo ... manda más que nadie, más que el alcalde, que el cura, que todo el Ayuntamiento y que todos, casi que como los civiles, y hasta más, acaso* (81).

Se trata del orden social férreamente establecido en un pueblo después de la guerra civil. El amo, que aparece sin nombre propio en el relato, antiguo militar con galones que luchó contra el «enemigo de Dios y de la Patria», se convierte desde entonces en el cacique *que hizo matar a todos los que le acomodó, con sólo señalar con el bastón* (82). La simple mención del amo impone un silencio casi religioso: *...cuando mi madre me hablaba de él lo decía todo en voz baja, como si estuviéramos en misa, yo le dije, ¿por qué me hablas así de bajo? y ella me tapó la boca con la mano, y encima no me contestó* (81).

A pesar de esta aparente omnipotencia, de estos atributos casi divinos, *el amo ni es Dios ni nada del cielo* (82), es solamente «un vejestorio», una imagen grotesca de su pasado: *Estaba muy viejo, llevaba una camiseta amarilla con un botón sin abrochar debajo del cuello (...), tenía toda la cara llena de pinchos grises y no llevaba la dentadura puesta todavía* (86). El viejo, que se sabe afectivamente abandonado, se conmueve con la presencia de Celestina, con sus películas de cinematógrafo: *ésta me lo cuenta todo, no como vosotros, que me tenéis como un mueble* (91).

Los personajes que habitan este mundo de arriba tienen nombres relacionados con la altura: Doña **Asuncionita** (la «elevada al cielo», a la que se veía poco y a la que todos miraban mucho (83 y 84), cual si de aparición mariana se tratase); **Inmaculada** (que desciende a la cocina con un niño en brazos, aunque la Virgen Inmaculada es representada sin Niño); la señorita **Aurora** y **Celestina**, de «caelum», cielo.

Desde el punto de vista espacial, Celestina se encuentra también entre dos paraísos físicos y simbólicos, el pueblo y el mar, de los que será definitivamente expulsada al final del relato para ser conducida al «Hospicio de los Santos Ángeles» (no se sabe si los ángeles portaban espada de fuego, como en el relato del Génesis).

La añoranza del paraíso perdido allá en el jardín del pueblo con la tía Vitorina, primera madre [*lo que más me acordaba, la huerta, aquel árbol que había con cerezas, luego la tía Vitorina, también, claro* (77)] es el sueño irrealizable que Celestina convertiría en realidad si tuviera tanto poder como el amo: *Quién pudiera ser el amo, ojalá yo pudiera decir eso, esto no quiero, esto sí, ahora mismo me marchó, no quiero vivir con éstos, me vuelvo a la Escuela, que resucite la tía Vitorina, aunque me pegue, qué más daba, teníamos la huerta y el árbol, para nosotras solas, (...) y había una fuente también* (82). Este paraíso añorado vuelve a tomar forma en la posibilidad de comprar una casa en la playa, en la que vivan ella, su madre, Ernestina y, quizá, el Gallo.

En el tiempo presente de Celestina el mar asume en el relato la misma función que el cine de los domingos en el pueblo. Se trata de un paraíso que se hace esperar (*Pero por fin fuimos el domingo al mar* (89)) y hacia el que Celestina se siente atraída: *Pero nada de aquí es como allí, sólo*

el mar me gustaba el domingo, sólo hacía que mirarlo y ponerme de puntillas (90). Acercarse al mar es ahora tan imposible para Celestina como recuperar la vida feliz con la tía Vitorina en el jardín del pueblo; cuando está apunto de lograrlo, se deshace el hechizo: y Ernestina dijo, es que le llama la atención la playa, anda Celestina, vente conmigo, vámonos para que la veas de cerca. Pero mi madre dijo que no, que se hacía tarde, (...) Y nos fuimos otra vez a casa, qué coraje me dio (90).

Celestina coincide en varios aspectos con Matia, protagonista narradora de *Primera memoria*, novela de la autora. Para Matia también su madre era una desconocida (Matute, 1973: 74); Matia, que fue expulsada del Colegio de Nuestra Señora de los Ángeles (74) y que podía haber dirigido a Celestina la pregunta que desde su pensamiento lanza a su primo Borja: ¿no eras acaso un animal solitario como yo, como casi todos los muchachos del mundo? (35), ¿como el Juan Niño de *Fiesta al noroeste* o el protagonista de *La torre vigía*?

Celestina es, pues, el eje de simetría de un relato que es contar la propia vida en forma de cuento, la peregrinación por el «universo lábil» (Nichols, 1994: 216) de la infancia. En Celestina confluyen el presente y el pasado, el conflicto entre los espacios simbólicos de la casa y su significación social, el paraíso perdido y añorado y el deseado y definitivamente inalcanzable.

## Cuaderno para cuentas

Página del cuaderno	Número de líneas	Total	Secuencias
Página uno	67	473	1) El cuaderno: dónde estoy y por qué.
Página dos	18		2) Celestina y su madre. Los comienzos.
Página tres	48		3) Preparativos para ver al amo.
Página cuatro	57		4) El amo.
Página cinco	60		5) La inocencia perdida. 6) Celestina sube.
Página seis	38		7) Primer encuentro con el amo.
Página siete	20		8) <i>Baja Leopoldina</i> .
Página ocho	65		9) El mar, por fin. Más recuerdos.
Página nueve	100		10) Nuevos encuentros con el amo.
Página diez	75		165
Página once	2	13) Promete venganza.	
Página doce	31	14) La venganza.	
Página trece	30	15) Diálogo con la luz apagada.	
Página catorce	12	16) Los planes. La ejecución.	
Página quince	15	17) La separación.	

#### 4. Referencias bibliográficas

GARCÍA PADRINO, J.

- 1994 «Los relatos infantiles de Ana María Matute: una voz personal en el País del pie descalzo», *Compás de Letras*, Editorial Complutense, 4, 229-253.

MATUTE, ANA M<sup>a</sup>

- 1988 *Fiesta al Noroeste*, Madrid, Cátedra, (1952).  
1973 *Primera memoria*, Barcelona, Destino (1960).  
1994 *Algunos muchachos*, Barcelona, Destino, (1968).  
1971 *La torre vigía*, Barcelona, Lumen.  
1998 *En el bosque*, Madrid, R.A.E.

MELÉNDEZ LORENTE, M<sup>a</sup> M

- 1994 «Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute», *Compás de Letras*, Editorial Complutense, 4, 254-274.

NICHOLS, GERALDINE

- 1994 «Creced y multiplicad: niños y números en *Algunos muchachos* de Ana María Matute», *Compás de Letras*, Editorial Complutense, 4, 215-226.

REDONDO COICOECHEA, A.

- 1995 *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno España Editores.  
1994 «Entrevista a Ana María Matute», *Compás de Letras*, 4, 19.

VILLANUEVA, DARÍO

- 1977 *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello.  
1995 *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar.