

MAJA ZOVKO
Filozofski fakultet u Zadru

LA NARRATIVA FEMENINA DE POSGUERRA Y EL MUNDO DE LA INFANCIA

Resumen

Durante la literatura española de posguerra proliferan los nombres de las mujeres escritoras con cuya especial sensibilidad y originalidad por el tratamiento de los temas así como con la elección de sus protagonistas han conseguido ganarse la atención tanto de los críticos literarios como de los lectores. Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga, entre otras, dan prioridad en su prosa a unos personajes hasta entonces poco habituales en la literatura española, los niños, y cuestionan tanto los pasos de su autoaprendizaje así como la sociedad a la que se oponen. De esta manera, ponen en tela de juicio la educación tradicional y levantan su voz a favor de un libre desarrollo de la personalidad.

1. Algunas consideraciones sobre la literatura femenina en la posguerra española

1.1. La proliferación de las letras femeninas en la posguerra

Durante la posguerra se produce en las letras españolas un fenómeno sin precedentes: la afirmación de la literatura escrita por mujeres, reconocida tanto por los lectores como por los críticos literarios. En este sentido, es imprescindible mencionar ante todo el nombre de la escrito-

ra barcelonesa Carmen Laforet, que contaba con tan sólo veintitrés años cuando ganó en 1944 el prestigioso premio Nadal por su novela *Nada*. Esta novela pronto se convertiría en punto de referencia y en modelo a seguir para otras jóvenes escritoras de España. Carmen Martín Gaité, Elena Quiroga, Ana María Matute, entre otras¹, convierten a las mujeres en las verdaderas protagonistas de sus obras, las obsequian con su propia voz y las hacen portadoras de sus ideas. Es necesario poner de relieve la importancia de estas tres autoras como las más emblemáticas y productivas de todas las escritoras de posguerra que, además, consiguieron establecer sólidas carreras literarias con muchos lazos de unión entre ellas². Para este trabajo se tomarán en consideración solamente sus obras narrativas publicadas en la primera fase del franquismo, hasta la mitad de los años sesenta aproximadamente, época marcada por una serie de reformas impuestas por el nuevo régimen político. La censura y la creación del Índice de Libros Prohibidos, la omnipresencia del Gobierno y la Iglesia Católica en todos los segmentos de la sociedad, la anulación del divorcio y los matrimonios civiles contraídos durante la Segunda República, así como la promoción del papel tradicional de la mujer son algunos de los puntos que definen las líneas orientativas del

-
- 1 Dolores Medio, Luisa Forrellad, Mercedes Salisachs, Mercedes Fórmica, Elena Soriano, Eulalia Galvarriato, Susana March, Carmen Conde y Concha Alós se ganaron con su narrativa la atención de los literarios y los lectores. Con el desarrollo de la literatura de mujeres, galardonadas y reconocidas por parte de los críticos, prolifera paralelamente la producción de la novela rosa, muy leída desde los años veinte y promovida por escritoras como Carmen de Icaza, María Luz Morales, las hermanas Concha y María Luisa Linares y Luisa Alberca. Además de ellas, otras novelistas se acercaron a esta modalidad narrativa como Mercedes Fórmica o Carmen Kurtz. Esta prosa, aunque no alcanzara un significado relevante dentro de la historia de la literatura española, desempeñó un papel importante en la formación de la mentalidad de las jóvenes de posguerra, tal y como Martín Gaité reflejó en *Entre visillos*, quien además se confesó una asidua lectora de novelas rosa en su adolescencia.
 - 2 De la importancia de estas tres autoras testimonia el hecho de que dos de ellas, Ana María Matute y Elena Quiroga, fueron elegidas miembros de la Real Academia Española, mientras que Carmen Martín Gaité construyó una carrera novelística reconocida internacionalmente y fue obsequiada con numerosos premios y galardones literarios.

franquismo que condicionaron, en parte, los temas y los motivos que tratarán las mujeres escritoras en la posguerra.

1.2. Los temas y los personajes

Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga abordan, en mayor o menor medida, unos temas comunes. La enseñanza escolar, la educación recibida en casa, la mentalidad española de posguerra reflejada a través de los noviazgos, los matrimonios (habitualmente frustrados o fracasados y concertados por conveniencia) o las amistades (definidas bajo el prisma de la jerarquía social), afloran en sus novelas y cuentos. Los temas tabúes como la prostitución (curiosamente legítima en España hasta 1956 pero sólo en espacios cerrados a los que irónicamente se les llamaba “casas de tolerancia”, Martín Gaité, 2003: 104), el divorcio y la homosexualidad (perseguida y penalizada en los primeros años de la posguerra), están tratados de forma tangencial, sin una crítica directa, siendo ésta la única manera de esquivar la censura omnipresente durante el franquismo.

Otros asuntos de interés son los motivos del *homo homini lupus* y del *cainismo*, inspirados por la reciente guerra civil española, temas que las autoras se limitan a abordar de la forma más imparcial posible, haciendo hincapié en las crueldades y los horrores cometidos entre 1936 y 1939, sin inclinarse a defender abiertamente un bando u otro.

La narrativa femenina de posguerra se caracteriza también por una tipología clara de personajes femeninos que se definen en función de la educación recibida. De este modo, distinguimos entre las “chicas raras”, que cuestionan el rol tradicional de la mujer; chicas casaderas que lo aceptan con resignación; chicas transgresoras, mujeres marginadas dispuestas a quebrar las normas preestablecidas; las tutoras, preceptoras y transmisoras de los valores conservadores; y por último, las mujeres solteras, amargadas por su “fracasada feminidad”. Sin embargo, la galería de los personajes masculinos no está tan nítidamente estructurada. Su tipología se esboza, en líneas generales, en interdependencia con respecto a la postura o el papel de la mujer en la historia narrada. Podemos

observar la presencia de “chicos raros”, personajes desubicados que no encajan en los parámetros comunes, pero que se muestran partidarios de la promoción de las mujeres en la sociedad, y los hombres machistas, que encarnan la imagen estereotipada del hombre autoritario. A esto hay que añadir que los personajes masculinos están en un segundo plano en la narrativa de Martín Gaité, Matute y Quiroga, siendo las mujeres, sobre todo las “chicas raras”, las auténticas protagonistas de la literatura femenina. En este entorno y en este contexto político sitúan a sus jóvenes protagonistas estas tres autoras, y cuestionan todos los valores sociales a través de un conflictivo crecimiento interior de sus personajes.

1.3. Bildungsroman femenino

El estilo literario, el uso de las técnicas narrativas y la calidad artística varían mucho en las obras de Martín Gaité, Quiroga y Matute. El estilo realista, respeto del orden cronológico, el juego o la alternancia de distintas voces presentadas a través de una visión múltiple o los saltos temporales son algunos de los procedimientos que utilizan estas tres autoras con el fin de enriquecer y renovar la narrativa española. Sin embargo, a pesar de las diferencias en la forma, podemos apreciar como punto en común la predilección de las tres autoras hacia un tipo de novela, la *Bildungsroman* o “novela de formación”.

En general, dentro de la producción femenina observamos la tendencia hacia dichas novelas de formación, donde el interés se centra en la vida de una chica joven, muy introvertida y reflexiva, en la mayoría de los casos. Esta chica va adquiriendo conocimientos del mundo que le rodea a partir de la superación de pequeños conflictos, hasta que poco a poco se independiza espiritualmente y se realiza como mujer y como persona. La educación familiar, escolar y religiosa forma parte de este aprendizaje de sí misma y de la sociedad en la que vive. Biruté Cipliauskaitė, al profundizar en las raíces de la novela femenina de formación, llega a concluir que, en realidad, deberían llamarse “novelas de concienciación”:

La palabra española *concienciación* transmite con más exactitud este nuevo viaje. Se trata de una novela de formación, pero sobre todo del desarrollo de la conciencia que va más allá del aprendizaje de un Lazarillo o un Wilhelm Meister. Esta diferencia de matiz es evidente en la evolución de la novela femenina en España desde los primeros años de la posguerra hasta hoy. Novelas como *Nada*, de Carmen Laforet, o *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, se ocupan de la muchacha en su contexto social (Cipliauskaité, 1988: 20-21).

Por este motivo, las autoras acuden a veces a la primera persona del singular y, en muchos casos, mezclan elementos autobiográficos y ficticios. Las novelas de formación, o mejor dicho, de *concienciación*, son concebidas como una búsqueda y afirmación del ser femenino. La propia experiencia de las autoras y sus enfrentamientos con una sociedad anclada en el tradicionalismo dan pie al desarrollo de las tramas en sus obras. Éstas, con frecuencia, giran en torno al despertar de una chica joven en un ambiente al que no se acopla. Cipliauskaité llega hasta el extremo de comparar la posición desfavorecida de la mujer en la posguerra con la del pícaro —considerado un ser marginado debido a su pobreza y la falta de recursos— y el nacimiento de la novela de *concienciación* con el nacimiento de la novela picaresca. El pícaro entra en la literatura alzando la propia voz, con una postura decidida de autoafirmación, por lo cual las novelas picarescas están escritas en primera persona. A través de la ficción el pícaro abre las puertas que la sociedad le cierra. La misma situación, según la crítica, vive la mujer:

El surgimiento de la novela de *concienciación* tiene en sus orígenes una situación semejante a la del nacimiento de la novela picaresca. El pícaro era un ser marginado que hasta entonces no había entrado en la literatura con voz propia. Debía luchar por conseguir una posición social aceptable para hacerse oír, y escribía en primera persona para justificar sus acciones, volviendo siempre sobre el hecho de que su caso debía ser considerado a través de un prisma especial. Insistía en el mérito que representaba el hecho mismo de haberse lanzado a escribir y pedía ser juzgado con criterios diferentes. (Recuérdese el prólogo del *Lazarillo*.) Aún a principios de este siglo la mujer se encontraba en una situación semejante. Por consiguiente, las primeras novelas autobiográficas cuentan sus experiencias en la lucha por afirmarse como un ser independiente, con

derecho a establecer un lenguaje aparte; un lenguaje hecho de silencios, medias palabras, disfraces, adaptado a su vida (ibid.: 21).

La afición al *Bildungsroman* en la posguerra está estrechamente relacionada con el mundo de la infancia. Las autoras optan por introducir unos personajes de temprana edad que cuestionan el tradicional sistema de valores y quieren preservar la niñez como un ámbito de felicidad e inocencia en un mundo cruel, injusto y opresivo.

2. La infancia en la literatura de posguerra

En la literatura de posguerra abundan las novelas que abordan el tema de la infancia. Eduardo Godoy Gallardo, autor del libro *La infancia en la narrativa española de posguerra*, parte del postulado de que la guerra civil es determinante para examinar la presencia de la infancia en la narrativa española durante el franquismo (Godoy Gallardo, 1979: 22). El autor observa la situación desde dos ángulos distintos: *la pérdida del paraíso* o bien *la recuperación* del mismo (ibid.: 24), y aduce las siguientes razones:

Lo primero sucede porque la infancia se ha vivido deformadamente o, en otras palabras, no se ha vivido. La guerra es el motivo que funciona como destructor de dicha etapa, la que posee todos los ingredientes de un infierno, y en tal sentido dicho mundo aparece caracterizado por notas negativas. En este caso, se encuentran Fiestas, de Juan Goytisolo, Los inocentes, de Manuel Lamana y El otro árbol de Guernica, de Luis de Castresana. Lo segundo —la recuperación del paraíso— está también en estricta relación con la guerra civil que ha destruido el mundo íntimo del narrador. Dicha experiencia es traumatizante y desde ese caos el narrador mira hacia atrás y encuentra en la infancia la única etapa plenamente vivida: trata de recuperarla creando o recreando ese paraíso ya inencontrable. Es el caso de Crónica del Alba de Ramón Sender, La forja de Arturo Barea y El camino de Miguel Delibes (ibid.: 24-25).

En este sentido la narrativa femenina no dista de las tendencias de la época. Al lado de los grandes nombres de la literatura española como Delibes o Goytisolo, el nombre de Ana María Matute aparece como uno

de los más significativos cuando se trata de estudiar el tema de la infancia en la narrativa de posguerra. Blanca Torres Bitter comparte la idea de que la guerra civil es el motivo principal por el cual los novelistas de posguerra, ellos mismos niños durante el conflicto armado, se decantan por asumir la niñez como un asunto central dentro de sus producciones literarias:

Este hecho, tan sobresaliente sobre todo en la trayectoria singular de algunos narradores, como la de Miguel Delibes, Juan Goytisolo o Ana María Matute, ha llevado a la crítica a proponer algún común denominador que explique esa súbita proliferación de proyecciones infantiles en las novelas, hallándolo, por ejemplo, en el campo intersticial de la psicología y la historia. Hay razones objetivas que, en efecto, permiten pensar que esta coincidencia no sea solamente casual, y la más incuestionable se refiere a los acontecimientos vividos en la guerra y en la posguerra como una tragedia adueñada del inconsciente colectivo de toda una comunidad nacional. Como miembros integrantes de ésta los jóvenes novelistas dirimen su necesidad de construir mundos ante el espectáculo atosigante del derrumbamiento de la realidad y, también, de propio marco en el que buscan circunscribir el curso de su creación (Torres Bitter, 2001: 9-10).

Los autores de mediados de siglo introducen los motivos de las primeras experiencias vitales “como el intento de plasmar la verdad esencial del hombre, cuya infancia se reconstruye para que aquel que está al otro lado del relato pueda entender y aceptar también su propia verdad” (íbid.: 16).

Además, la traumática vivencia de una guerra civil que había fragmentado a la población española en dos bandos, dividió también el desarrollo de los autores de la llamada generación de los cincuenta: antes y después de la guerra, despierta en los autores la necesidad de revivir y cuestionar su infancia. Los autores encuentran en la escritura un medio idóneo para librarse de los traumas sufridos y tratan de mantener viva en la memoria una infancia que, dadas las terribles circunstancias, hubo de terminarse pronto o, mejor dicho, tuvo que vivirse de forma tergiversada. La propia Ana María Matute destacó en sucesivas entrevistas las *crueldades* tanto en la guerra como en la posguerra, y mencionó distin-

tos hechos que decisivamente habrían de determinar su quehacer literario en la edad adulta:

La guerra fue horrible, mala, llena de miedo, vivíamos en una ciudad en la que por la mañana, tras los bombardeos de la noche anterior, visitábamos las ruinas para ver qué era lo que ya no volveríamos a ver. Era espantoso, pero pasaban cosas; horribles sí, pero cosas. Con la posguerra cayó un telón de mediocridad siniestra, donde todo era gris, amorfo, sin luz ni color; una vida nueva en la que no pasaba nada. En realidad, pasaba y mucho, pero no lo sabíamos. Era una farsa. La censura era temible a todos los niveles, todo estaba prohibido (Gazarian-Gautier, 1997: 81).

De esta manera, la escritura se convierte en una solución posible para enfrentarse a los tristes recuerdos y a la crudeza de la situación. También en sus entrevistas, Carmen Martín Gaité se refirió a la literatura como la panacea contra todos los acontecimientos terribles que sucedían a su alrededor. Así por ejemplo mencionó que la escritura de una novela rosa que escribía conjuntamente con una amiga suya de la infancia servía como un puente tendido hacia una época mejor.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, podemos sacar la conclusión de que el tema de la infancia nace en las autoras de su profunda necesidad para rememorar dicha época en sus propias biografías, para poner de relieve su desarrollo personal, acelerado y truncado demasiado pronto por la guerra y dificultado en la posguerra con la dictadura franquista. En ello hay que tener en cuenta que el gobierno procuraba imponer la uniformidad en la ideología y las costumbres de la sociedad apoyándose en una rígida enseñanza claramente definida de acuerdo con el dogma franquista y las nuevas reglas por éste impuestas. La infancia en sí no suele ser en estas novelas el asunto central de la trama, pero se constituye en un resorte importante de las mismas puesto que forma parte del camino de aprendizaje de las protagonistas, las cuales se niegan a asumir el papel que se les asigna y se lanzan a la aventura de la independencia y la autobúsqueda.

2.1. El concepto del mundo infantil en las autoras de posguerra

Ana María Matute es la autora que quizá más ha experimentado la necesidad de transmitir su preocupación por el mundo de la niñez, el cual llega a convertirse en la clave de su obra. Miguel Delibes, en su libro *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, resalta la nostalgia por la pérdida de la infancia como uno de los pilares de la narrativa de esta autora:

Otra de las notas dominantes de la literatura de esta escritora es su predilección por la infancia, por una naturaleza sencilla pero limpia y por el mundo abigarrado y extraño del circo de los saltimbanquis. Si no es en ellos es en los adultos donde nuestra escritora muestra tortura ante la incompreensión humana, la exigencia —casi inexcusable en su obra— de una inmolación, esto es, de una víctima. Yo diría que sobre Ana María Matute (como sobre Juan Goytisolo) pesa demasiado la terrible fuerza dramática de la guerra civil y, al propio tiempo, no puede sustraerse de su segunda experiencia desencantada, cuando la vida le negó la rima adecuada, la rima que exigía su exquisita sensibilidad. En todo caso, se diría que Ana María Matute se ha anclado en la infancia; no se resigna a abandonar su conciencia de niña y, de este modo, llena todos sus escritos, bien con aventuras de infancia o bien con la nostalgia de la niñez perdida. Un triste candor, de ingenuidad doliente, se extiende por todas sus obras, incluso en las más pretendidamente dramáticas (Delibes, 2004: 91-92).

En su entrevista concedida a Marie-Lise Gazarian Gautier, la propia escritora definió la infancia como el período que marca para siempre la personalidad de cada ser adulto y la describe como una edad de la que, en su caso y según sus palabras, no ha salido nunca:

La infancia es muy importante, para mí y para todo el mundo. Aunque muchas personas no se dan cuenta de eso, la infancia nos marca para siempre, queramos o no. Hay quienes no se quieren acordar de su infancia, hay otros que realmente no se acuerden. Pero también hay que advertir una cosa: hay quien nunca ha sido niño; es decir, hay niños que no son niños y hay viejos que son niños. Yo me he quedado con la mentalidad de una niña de doce años, un poco a mi pesar. Me he quedado en la infancia (31-32).

En su narrativa escrita durante la posguerra, Ana María Matute cuestiona la niñez y también su pérdida y la define como el tiempo de la inocencia. Éste es el caso de la novela *Fiesta al Noroeste* (1952). Dingo, el amigo de infancia del personaje principal, Juan Medinao, al entrar en el pueblo después de muchos años de ausencia, atropella con su coche a un niño pobre. Este accidente llega a convertirse en la metáfora de la pérdida de la inocencia de los protagonistas de la novela. Al atropellar al niño, Dingo recuerda la traición a su amigo, pues también en aquella amistad de la infancia él había “matado” un sueño compartido: juntos, Juan Medinao y Dingo, enterraban al lado de un chopo solitario y apartado el dinero con el que los dos querían marcharse del pueblo y comenzar una vida independiente y libre, pero Dingo robó ese dinero y se fue solo.

Sin embargo, el fantasma de este acontecimiento aparece con su llegada al pueblo después de que han pasado treinta años. El sepelio del niño atropellado es calificado por el narrador con la metáfora “la fiesta al noroeste” que, a su vez, da título al libro. Simbólicamente, el mismo cementerio donde es enterrado el chaval es aquél donde Dingo y Juan escondían el dinero. De este modo, se acentúa el paralelismo entre la pérdida de la infancia y de la inocencia.

En *Primera memoria* (1959), novela concebida como *Bildungsroman* femenino, con Matia como personaje central, la iniciación a la edad adulta se asocia también con el mundo hostil, cruel y sucio de los mayores, en el que no es posible entrar sin mancharse las manos de pecado o sentir en la propia piel la dureza y la injusticia de la vida. La isla descrita en la novela, probablemente Mallorca, es el marco ideal para la historia acontecida, ya que la autora considera la infancia como una isla, un mundo cerrado separado del de los adultos tal como lo expresa Matia:

Qué extranjera raza la de los adultos, la de los hombres y las mujeres. Qué extranjeros y absurdos, nosotros. Qué fuerza del mundo y hasta del tiempo contra la ausencia de mis padres, tenía yo mi isla: aquel rincón de mis armarios donde viví bajo los pañuelos, los calcetines y el Atlas, mi pequeño muñeco grande. Entre blancos pañuelos y praderas verdes y mares de papel azul, con ciudades como cabezas de alfiler, vivía escondido a la brutal curiosidad ajena mi pequeño Gorogó (Matute, 1991: 114-116).

Los niños viven en un mundo de fantasía e inocencia, donde con el paso del tiempo se entromete la maldad proveniente del mundo de los adultos. Estos dos mundos aparecen en la narrativa de Matute como ámbitos inconciliables y completamente distintos. La infancia es para Matute un espacio hermético, puesto que el niño no es un proyecto del hombre que será, sino que el hombre es lo que queda, si es que queda algo, de aquel niño, y no para mejorarlo:

La infancia es como una isla. Yo me pregunto: “¿Dónde estarán esos niños?”. Siempre he dicho que los adolescentes tienen la mirada perdida, que no es más que el reflejo de lo que queda de su niñez. No saben cómo emprender el viaje hacia el continente desconocido que es el mundo de los adultos; no saben hacia dónde han de dirigirse (Gazarian-Gautier, 1997: 32).

Una de las novelas más ambiciosas de la autora en su época de posguerra es *Los hijos muertos* (1959), debido a que aborda un espectro muy amplio de temas así como por la complejidad de sus personajes. La novela gira en torno a un pueblo imaginario, Hegroz, que quedará anegado bajo las aguas del pantano que se está construyendo en las inmediaciones. El hecho de la inundación contiene un paralelismo en la biografía de Ana María Matute, ya que el pueblo de Mansilla, fundamental para la autora (allí se conocieron sus padres y allí pasaba sus vacaciones de niña), quedó también sepultado por el desbordamiento del pantano (la construcción de los embalses para asegurar el abastecimiento de agua fue una de las medidas del Gobierno de Franco para combatir la sequía en el país). Este hecho la marcará para toda la vida, según sus palabras, y ver el paisaje inundado era como ver toda su infancia anegada (Gazarian-Gautier, 1997: 35-36). La pérdida de la niñez vuelve a relacionarse con la pérdida de la inocencia, y el hecho de que se anegara el pueblo de Hegroz, inspirado en el pueblo desaparecido de la infancia de Matute, simboliza la muerte de un paisaje que hace tiempo para la propia autora se había desvestido igualmente de su inocencia.

También en otras novelas de la autora aflora el tema que nos interesa: *Los Abel* (1948), *Pequeño teatro* (1954), *En esta tierra* (1958) —novela

censurada en los años cincuenta y luego reeditada y publicada en su versión completa en 1993 bajo el título de *Luciérnagas*—, o *Los soldados lloran de noche* (1963), donde, en este último caso, la infancia es contemplada como la fase fundamental de la iniciación de sus personajes ya en la vida adulta. Sin embargo, en sus numerosos libros de cuentos, destinados tanto para los mayores (*Los niños tontos*, 1956; *Historias de la Artámila*, 1961), como para los niños (*Paulina, el mundo y las estrellas*, 1956; *El país de la pizarra*, 1956; *Caballito loco*, 1961; *El polizón del Ulises*; 1965) la infancia es presentada con tintes de lirismo y fantasía, y cobra tanta importancia que se impone al mundo de los adultos.

Carmen Martín Gaité, por su parte, también destacaba a lo largo de su vida la relevancia y la huella que deja la edad más temprana en los hombres adultos. Al igual que Ana María Matute, su niñez está relacionada con una isla imaginaria, Bergai, que la autora inventó junto a una amiga con la que escribía una novela rosa. La infancia, además, como en el caso de Matute, está relacionada con un espacio propio, bien protegido de la mirada y la influencia de los mayores. Si Matute de niña daba rienda suelta a su fantasía en los momentos de castigo en un cuarto oscuro, para Martín Gaité simboliza el cuarto de atrás, un trastero amplio en el desván de su casa salmantina³, la metáfora de la libertad y de su iniciación en la escritura. En estos cuartos y de sus primeras lecturas (Ana María Matute resalta su lectura de Hans Christian Andersen como decisiva) nace su vocación literaria. La literatura les ayuda a transformar la realidad mezquina en una vida con colores y brillos de los que carecía la sociedad española durante la posguerra.

En este sentido, Carmen Martín Gaité considera que la percepción que un niño, con su capacidad para la fantasía, tiene de la vida es más perfecta a la de los adultos, y en este sentido, es también superior⁴. En su ensayo “Recetas contra la prisa”, publicado en *La búsqueda de inter-*

3 Cfr. Martín Gaité, 1997.

4 Ana María Matute también resaltaba la importancia de la fantasía. Para la ceremonia de ingreso en la Real Academia leyó el discurso “En el bosque” en el que pretende, como ella misma dice, hacer un elogio y una defensa de la fantasía y la imaginación en la literatura, que, como añade, presenta para ella un mundo comparable al de El País de las Maravillas. Cfr. Ana María Matute, “En el bosque”, disponible en <http://www.aragonesasi.com/casal/matute/matute01.htm> (fecha de publicación: 1998; fecha de consulta: septiembre de 2009).

locutor, Martín Gaité define a los niños como “los pocos seres humanos libres, dueños de su tiempo”, ya que “mantienen la mente clara y alerta en medio de la prisa que intenta minarnos por todas partes; se entregan de lleno, con paciencia y atención, a cada cosa que van haciendo. Por eso tienen la puerta abierta a todo aprendizaje” (Martín Gaité, 1982: 84). La autora concluye que “es mucho [lo] que nos puede enseñar un niño de estilo de vivir, de punto de vista” (íbid: 84).

Sin embargo, en su época de posguerra, el asunto de la infancia tendrá una impronta más leve dentro del corpus de la autora con respecto a la narrativa escrita en los años ochenta y noventa, cuando se inicia en la literatura infantil con dos relatos fantásticos, *El castillo de las tres murallas* (publicado en 1981) y *El pastel del diablo* (1985), y una novela, *Caperucita en Manhattan* (1990).

Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, la autora se acerca a la edad pueril en cuentos como “La chica de abajo” (1953), “Tendrá que volver” (1958) o “Las ataduras” (1960), en este último la infancia forma parte del camino del aprendizaje de la protagonista, Alina.

Carmen Martín Gaité expresó su afición hacia el mundo infantil como traductora de los *Cuentos de hadas* de Charles Perrault en 1980. Además, en la década de los noventa, hizo para Televisión Española el guión de la serie *Celia*, basado en los cuentos de Elena Fortún.

Elena Quiroga también mostró gran interés y sensibilidad por el mundo de los niños, aunque en menor medida respecto a las otras dos autoras citadas. Dicho interés lo pone de relieve sobre todo en *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965), obras que iban a formar parte de una trilogía que la autora no llegó a finalizar. Ambas están centradas en el difícil proceso de crecimiento de Tadea, una niña huérfana de madre cuya historia, acaecida en el seno de su familia materna oriunda del norte de España, descubre detalles que nos desvelan un claro paralelismo con la vida de la propia autora. La infancia es un doloroso desarrollo durante el cual la niña toma contacto con un mundo hostil, incomprensible a sus necesidades, un mundo de cohibiciones y fronteras. También en su primera novela, *La soledad sonora* (1949), como en *Viento del Norte* (1950) y *La sangre* (1952), la escritora hace referencias a la fase más temprana

del aprendizaje de sus protagonistas, que se distancian, en algunos aspectos, de las de otras autoras, sobre todo de los de Ana María Matute.

2.2. Los jóvenes personajes y su entorno social

En la narrativa de Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga podemos observar la propensión a crear unos personajes jóvenes que no logran acoplarse en la sociedad circundante y que, además, muestran cierta resistencia al crecimiento interior. El crecimiento y el abandono de la infancia suponen para estos personajes un proceso hiriente que viven en la soledad, en sus propias “islas”. Todos, sin excepción, se caracterizan por su complicada niñez, vivida en aislamiento, así como por la madurez de poder observar la realidad con sutileza y distancia para reflexionar sobre ella. Estos niños forman un “grupo aparte”, separado tanto de los niños “normales” como de los adultos, pues esos últimos han perdido su idealismo y han pasado a reflejar “cualidades” negativas como la “crueldad, violencia, falta de imaginación” (Jones, 1979: 38). Además de este rasgo común compartido por las tres autoras, los críticos se han percatado de la diferencia, en algunos aspectos, de los personajes de Quiroga y Matute, respecto a la manera de concebir la realidad:

Como la Tadea de *Tristura*, los niños de Matute son niños en soledad, pero ellos escapan de la realidad: los que ella escoge para habitar sus novelas no miran la realidad porque les basta con su propia ilusión. La ilusión que enarbola el personaje de Elena Quiroga es, por el contrario, un conducto para la conformación misma de la realidad. Matute fomenta el inmovilismo psicológico de sus personajes infantiles porque parte de la premisa de que “el niño no es padre del hombre”; las páginas de *Tristura* y *Escribo tu nombre* sorprenden, en cambio, a su protagonista cuando de hecho se encuentra ocupando un momento de inflexión del que resultará no sólo la mujer que narra su propia historia, sino también su concepción de la realidad.

Mientras que Matute afianza un firme cerco alrededor de los niños que viven en el reducto de la fantasía que es su universo narrativo, la realidad de *Tristura* se muestra como una presa esencialmente escurridiza en su totalidad, pero finalmente atrapada por la operatividad de una imaginación de naturaleza metonímica que acaba por disolverse en el realismo narrativo (Torres Bitter, 2001: 28-29).

Volviendo a los lazos de unión, hemos de concluir que los niños protagonistas que pueblan las novelas de estas tres autoras llevan una aureola especial que les distingue de los demás niños descritos en la novela como contraste para resaltar su excepcionalidad. Al contrario de lo que sucedía en los cuentos de hadas y los cuentos infantiles habituales, donde se resaltaba la belleza como máxima virtud para las chicas, y el origen noble, la honradez y la valentía para los chicos, los niños esbozados en la narrativa femenina de posguerra están desposeídos de un aspecto conforme con los tradicionales cánones de belleza, y su comportamiento dista del de los héroes anteriores. A menudo se distinguen por la falta de algún atractivo físico: Paulina, la pequeña protagonista de Matute en *Paulina, el mundo y las estrellas*, es, según sus familiares y vecinos, fea, y además aparece rapada debido a los efectos de la terapia que recibe por su enfermedad; Zazu (*Pequeño teatro*) tiene cada ojo de distinto color; Valba (*Los Abel*) observa en el espejo su boca pálida y su pelo liso, y se alegra por no ser guapa; Marcela (*Viento del Norte*) es pelirroja, con una mirada bestial y maligna; Matia (*Primera memoria*) no es hermosa, “defecto” que su abuela quiere contrarrestar con sus ejercicios de buenos modales. Pero no solamente los rasgos físicos son diferenciadores en cuanto a las descripciones de estos personajes, también se resalta la peculiaridad del carácter de los jóvenes protagonistas o la “desviación” de su comportamiento: Claudia (*Algunos muchachos*) come todo lo que se le cruza en el camino, no exige y no pide nada; a los diez años Eloísa (*Historias de la Artámila*) aparentaba tener catorce, hablaba poco y despacio; la protagonista de “Oveja negra” (*Tres y un sueño*) es rechazada por el resto de sus familiares por ser considerada mala, o sea, diferente; Ivo (*Tres y un sueño*) es sonámbulo y, asimismo, tiene la capacidad de ver cosas que los demás no ven, como por ejemplo los duendecillos que habitan a su alrededor; y Sol (*Luciérnagas*) es huraña y antipática a los ojos de sus compañeras de clase. A menudo estos protagonistas padecen una enfermedad, como Paulina (“Paulina, el mundo y las estrellas”), Ivo (“El árbol de oro”), Tiqui (“Tendrá que volver”), Nin (“Paulina, el mundo y las estrellas”), y sus destinos terminan trágicamente.

Por otro lado, la mayoría de ellos son huérfanos de uno o de ambos progenitores, detalle que pone aún más en evidencia su desprotección en la sociedad. En general no se trata de niños que disfruten del cariño y los mimos de los adultos, sino que más bien se distancian de ellos. Ello es comprensible ya que los adultos, con cuyos reproches constantes hacia los jóvenes protagonistas sobre aquello que los hace diferentes o desentonar respecto del entorno, les inculcan un sentimiento de inferioridad que los empuja a aislarse aún más y a desarrollar un muro que los proteja del mundo exterior.

El universo de los adultos, tal como ha sido mencionado anteriormente, abarca todas las características de una dictadura: intolerancia, imposición de su ideología, falta de la libertad de expresión y tendencia a la uniformidad. Esto se trasluce sobre todo en la exclusión de la sociedad de los grupos marginales: en *Primera memoria*, unos chicos ya a punto de entrar en la adolescencia juegan a desterrar a los judíos en batallas crueles; el herrero Halcón en “Los alambreadores” (*Algunos muchachos*) califica a los gitanos como mala raza, ladrones y asesinos (Matute, 1973: 47-48), e igualmente el resto del pueblo los despecha y no les ofrecen trabajo; en “La chusma” (*Algunos muchachos*) los prejuicios y la discriminación están dirigidos a las familias pobres de los mineros; mientras que en “Los chicos” (*Algunos muchachos*) los que están expuestos a humillación por parte de sus coetáneos son los hijos de los presos, que redimían sus penas en la obra del pantano. Frecuentemente observamos en la literatura femenina la influencia de la familia en la creación de los prejuicios hacia todo lo que se desvía de los cánones preestablecidos o contra los grupos minoritarios o pobres. La injusticia social se fomenta a partir de la educación recibida en casa y en la escuela. Ana María Matute afirma que se percató de ello ya en el colegio:

De pequeña yo ya me daba cuenta de las injusticias y de la maldad de las personas, incluso de las que en teoría debían ser buenos. Esta falta de justicia social se notaba también en mi colegio de monjas. En aquel colegio, al igual que en otros, había algunas niñas que tenían como, por así decirlo, una beca y no pagaban o pagaban menos, eso no lo sé exactamente. Las monjas no las dejaban acercarse a nosotras. Bajaban la es-

calera por un lado, en la iglesia se sentaban en bancos diferentes y no las mezclaban con nosotras, como si fueran leprosas o algo por el estilo (Gazarian-Gautier, 1997: 39).

Carmen Martín Gaité también reflejó en su novela *Entre visillos* (1957) la discriminación entre las niñas pobres y ricas que se traslucía en la elección del colegio: los niños de familias adineradas iban a los colegios privados de monjas y frailes, mientras que para los hijos procedentes de las familias modestas estaban reservadas las escuelas públicas. En *Tristura y Escribo tu nombre*, de Elena Quiroga, a través de la experiencia y las reflexiones de Tadea se pone en tela de juicio la injusticia social reinante en las instituciones educativas y en la enseñanza de la época:

En Pascua dábamos la merienda a los pobres. Nuestros pobres eran las niñas de la escuela gratuita. No sé de qué les daban lección. Rara vez se oía un runruno en el patio con techo de cristal que separaba el oratorio del comedor, y aparecía, presurosa, la Hermana Mandoegui y cerraba las ventanas entornadas. De tarde en tarde, al entrar en el oratorio, estaban las ventanas abiertas, ventilándose la capilla, porque las niñas pobres habían pasado por allí. Diré que dejaban un olor especial, y empecé a distinguir a la raza de los pobres por el olor. (...) “No son de su clase”, se oía decir con frecuencia. “No son compañeras para usted” —había dicho con desdén la Madre Prefecta refiriéndose en forma indirecta a Elvira, arrugando la nariz como si ella percibiese el olor de la pobreza —o su pariente afortunado: el nuevo rico— con un delicadísimo olfato ya adiestrado... Esto no lo entendíamos (Quiroga, 1965: 244-245).

Tal como se puede apreciar en la anterior cita, frecuentemente los adultos recomiendan las amistades que consideran apropiadas a los niños y los adolescentes. En el cuento de Matute “Los chicos”, los adultos prohíben tajantemente a sus hijos el contacto con los niños de los presos; la abuela de Matia también advierte a su nieta de la mala influencia de salir con Manuel, hijo ilegítimo de Malene, mujer que es no bien vista en el pueblo. Carmen Martín Gaité, por su parte, también resalta esta temática en “La chica de abajo” y *Entre visillos*, en los que los adultos prefieren para sus hijas las amistades más adecuadas para su clase social que las niñas pobres, a pesar de ser estudiosas.

La intransigencia de los adultos se hace palpable también en sus comentarios sobre los que pertenecieron al bando opuesto durante la guerra o en sus reflexiones sobre algunas lecturas o escritores que consideran perjudiciales, como por ejemplo Lorca en el caso de Tadea, denostado por parte de la familia conservadora por ser una negativa influencia para la joven.

Sin embargo, los niños y los adolescentes, personajes de estas novelas y estos cuentos, necesitan autoafirmarse, y lo logran gracias a su capacidad de poner en tela de juicio a los adultos y su ideología, con la que dificultan ya de por sí el complicado crecer de cada individuo.

2.3. El desarrollo individual

A lo largo de este estudio ha sido subrayada la idea del crecimiento como un proceso difícil y doloroso, obstaculizado por varios factores: educación intransigente en casa y la presión de la escuela y la sociedad. El camino de aprendizaje no está marcado por una elección entre lo bueno y lo malo, sino por la capacidad de desarrollar la propia individualidad, independientemente de las influencias familiares o escolares. A la hora de presentar a un individuo lo suficientemente fuerte para resistir la presión —o la oposición— de la sociedad y sus estructuras y convenciones, las autoras optan, tal como se ha aclarado en el anterior capítulo, por poner en escena a unos personajes que por una serie de características destacan por encima de su entorno. Estos personajes, ellos mismos conscientes de su peculiaridad, se rodean también de los seres considerados marginales o no aptos para sus amistades. Zazu, por ejemplo, prefiere la compañía de los pescadores a la de las señoritas casaderas del pueblo; Alina, protagonista de “Las ataduras”, busca la amistad de un niño pastor; Paulina siente cariño por un niño pobre y ciego. Los ejemplos son numerosos. Aparte de buscar estas amistades inconvenientes, los personajes son, en mayor o menor medida, individualistas y solitarios. De esta manera, el desarrollo personal se basa más bien en el equilibrio que supone crecer en un ámbito familiar y escolar conservador y rodearse de la compañía de las personas pertenecientes a

los estratos de la sociedad más desfavorecidos, haciendo perseverar por encima de todo su espacio de privacidad.

En cuanto al crecimiento de las protagonistas femeninas, éste se ve afectado por la educación acorde con la tradición según la cual la tarea principal de la mujer sería casarse y formar una familia. Las protagonistas se oponen a este sistema de valores y rechazan una educación erigida en el desarrollo de su feminidad. Hay que destacar que el tema de la educación femenina fue de gran actualidad durante el régimen franquista. Es bien sabida la intencionalidad del régimen de promocionar el papel ancestral de la mujer en la sociedad. Para este fin incluso se pusieron en marcha varias medidas como por ejemplo el cumplimiento obligatorio del Servicio Social, organizado a cargo de la Sección Femenina de la Falange, que constaba de cursos de labores domésticas, destinadas a fomentar entre las mujeres españolas el espíritu de la perfecta esposa y madre. En la misma época, proliferaron textos escritos por los autores afines al régimen en los que se objetaban las capacidades intelectuales de la mujer y la negatividad que ejerce la vida profesional en una mujer.

En este contexto, las escritoras de posguerra sienten la necesidad de sacar a la luz la problemática real de la mujer en la sociedad de posguerra. Y lo hacen a través del mencionado *Bildungroman* femenino en el cual escudriñan en los orígenes de la desigualdad de los géneros. Las jóvenes protagonistas de las autoras, en oposición a otros personajes femeninos, sobre todo las tutoras o las chicas casaderas, muestran resistencia a este tipo de educación y no se resignan a asumir los patrones de comportamiento que les están imponiendo tanto en el ámbito familiar como en el escolar. Cuando la abuela de Matia, en *Primera memoria*, examina con una severa mirada el aspecto de ésta para valorar su feminidad, Matia la compara con los campesinos que en los días de mercado observaban con cuidado y rigurosamente la mula que compraban (Matute, 1991: 120-121); Natalia, en *Entre visillos*, considera humillante la educación según la cual se le enseña cómo conseguir un marido rico, además de que se le prohíbe la continuación de su escolarización (Martín Gaité, 1998: 230); y Tadea (*Tristura*) sufre el constante acoso por parte de sus educadoras, que le dan pautas incluso de cómo moverse:

No se echa así sobre las cosas. Se anda despacio. Buenos modales. Sin forzarse. No levantes la voz. No levantes la voz, no somos sordos. Articula, que la abuela no te oye. ¿Ahora qué te pasa? No se llora. Se traga una las lágrimas. Vergüenza. No se puede andar así, exhibiéndose. Pudor. Pudor. Pudor.

Pudor servía para las lágrimas, servía para las faldas.

—Tápate las rodillas. No cruces las piernas. Las piernas juntas. (Quiroga, 1984: 23)

Los ejemplos que testimonian la rigidez, la intransigencia y la severidad de los modales educativos y cívicos son abundantes y testimonian una formación que, antes que desarrollar las capacidades intelectuales o la propia personalidad, fomenta el espíritu de obediencia, la disciplina o la pasividad, a las cuales se oponen los protagonistas de Matute, Quiroga y Martín Gaité.

3. Los cuentos de Ana María Matute

Especial atención merecen para nuestro objeto de estudio los cuentos de Ana María Matute, destinados tanto para los adultos como para los más pequeños. Es la única autora de las comentadas que durante la época de posguerra escribió prosa donde los auténticos protagonistas son los niños y donde el tema de la infancia no forma parte del camino de aprendizaje, sino que se convierte en el tema central.

Si comparamos los cuentos de Matute con los infantiles tradicionales, observamos desviaciones del canon establecido en la literatura anterior, pero también el uso de ciertos tópicos que la autora en parte respeta y en parte subvierte. Fijémonos en la siguiente cita del famoso terapeuta de niños Bruno Bettelheim que, en su clásico *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, definió los conceptos básicos de los tradicionales cuentos para los niños:

Los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial. Esto permite al niño atacar los problemas en forma esencial, cuando una trama compleja le haga confundir las cosas. El cuento de hadas simplifica cualquier situación. Los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas las figuras son típicas en vez de ser únicas (Bettelheim, 1995: 14).

Analicemos, en breve, las características de los cuentos tradicionales contrastándolas con los de Matute. El rasgo que comparten, en muchos casos, es el inicio de los cuentos que, como es bien sabido, está encabezado por las frases que sitúan la trama en un lugar y un tiempo indefinido como “érase una vez” o “en un país lejano”; de esta manera, se está preparando al lector al abandono de la realidad concreta y dejando espacio libre para los elementos fantásticos que caracterizan este tipo de cuentos (cfr. Bettelheim, 1995: 69). En muchos de sus cuentos, sobre todo en los destinados a los niños, Matute respeta este patrón del género, dando la bienvenida, a la fantasía, muy del gusto de la autora, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos: “Por lo alto de las montañas, cerca de los bosques, vivía una manada de caballos salvajes” (“Caballito Loco”); “Érase una vez un muchacho llamado Bongo, que trabajaba en una herrería” (“Carnavalito”); “La historia que voy a contar arranca de cierta noche de mayo, en casa de las tres señoritas” (“El polizón del Ulises”); “En el país de Cora-Cora se preparaban grandes festejos” (“El País de la Pizarra”). Sin embargo, al ir avanzando la trama del cuento, la autora deja de cumplir con los preceptos de las narraciones de hadas tradicionales, cuyos personajes, tal como se refleja en la anterior cita de Bettelheim, encarnaban una serie de cualidades típicas según las cuales se definían como bipolarmente buenos o malos. Esta tipología de los personajes facilitaba al niño la comprensión de la moraleja del cuento, ya que éste tenía una mera finalidad moral que le ayudaría al pequeño descubrir su vocación y su identidad. La polarización de los cuentos de hadas entre buenos y malos proporcionan esta decisión básica sobre la que se constituirá todo el desarrollo posterior de la personalidad (cfr. Bettelheim, 1995: 30).

La literatura de Ana María Matute, sin embargo, no aporta los personajes arquetípicos con los cuales el niño, a través de la identificación en la recepción de la lectura, toma conciencia y aprende a elegir entre el bien y el mal. Los niños de Matute, al igual que en los muchos otros cuentos de hadas, son huérfanos, pobres, están enfrentados a un problema real, y sus nombres de resonancias exóticas (Yungo, Ivo, Bongo, Jujú) nos trasladan a los mundos y tiempos lejanos. Pero estos personajes carecen a menudo de cualidades más convencionales o de género

como la virtud, la belleza o la bondad; pero, al mismo tiempo, están dotados de cualidades especiales, pues tienen las gotas de la luna en los ojos (“La razón”) o una estrella en la piel (*Algunos muchachos*). Su camino de aprendizaje no está relacionado necesariamente con una hazaña para combatir el mal, sino con la propia capacidad de apoyarse en su rica vida interior o de transformar la realidad gracias a su fantasía. Para poder acercar al lector la riqueza interior de sus personajes y el encanto de su fantasía acude a un vocabulario cargado de lirismo, rasgo que distingue a esta autora de todas las demás de la posguerra.

Si en los tradicionales cuentos de hadas la acción era simplificada y esquemática como bien sistematizara Vladimir Propp (*Morfología del cuento y Las raíces históricas del cuento*), y encarnaba patrones concretos de la vida (los problemas con la malvada madrastra, la rivalidad fraterna o la pobreza), en los cuentos de Matute, los niños, en muchos casos, están enfrentados a la exclusión de una sociedad causada por la marginalidad de sus orígenes o la peculiaridad de su carácter o del aspecto físico. Solos frente a la comunidad y para sobrevivir a las distintas adversidades, los niños se ven obligados a apoyarse en su interior, desarrollar su fuerza espiritual y sus habilidades para usar la fantasía. La búsqueda de la identidad no gira en torno a la lucha entre el bien y el mal, sino en torno a la tolerancia y la libertad. A diferencia de los tradicionales cuentos que se cierran con un final feliz, es muy frecuente en la literatura de Matute que los niños den a parar en una situación trágica. En el libro *Los niños tontos*, los relatos terminan con la muerte de los pequeños, presentada llanamente sin matices de tristeza o de drama. La autora más bien pone el énfasis en el lirismo de configurar poéticamente una realidad mediocre por otra teñida de belleza y ternura. De esta manera, el bien y el mal no se imponen como los máximos valores, sino que se realzan otros como la comprensión, el amor al prójimo, la tolerancia y libertad de ser como uno es.

Conclusiones

A raíz de todo lo expuesto podemos concluir que la obra de Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga se distingue de la literatura anterior por una serie de novedades que enriquecen y dan una nueva dimensión a la literatura española. La introducción de personajes infantiles y de personajes femeninos en un momento de crecimiento interior da pie a la creación de una prosa de carácter tanto social como psicológico. A ello hay que añadir, a diferencia de la literatura anterior, la originalidad de presentar este tipo de personajes como los auténticos protagonistas de la historia. Enfrentando a sus jóvenes personajes a una sociedad intransigente y poco tolerante, en la narrativa de estas tres autoras subyace una sutil crítica de la sociedad española de posguerra condicionada por la dictadura franquista. De esta manera, se pone de relieve la idea del derecho de cada individuo al libre desarrollo y la búsqueda de su propia personalidad; lo cual no implica, por lo tanto, una asimilación pasiva de los patrones preestablecidos, ni la adaptación a la sociedad sin crear previamente su propio sistema de valores.

Bibliografía

- BEAUVOIR de, S., *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, vol. 1. 2000 y vol. 2. 2001; 1ª ed. 1949.
- BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Editorial Crítica (Grijalbo Mondadori), 1995.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B., *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- DELIBES, M., *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004.
- GALDONA PÉREZ, R. I., *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 2001.

- GAZARIAN-GAUTIER, M., *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- GODOY GALLARDO, E., *La infancia en la narrativa española de posguerra*, Madrid, Playor, 1979.
- GÓNZALES, P. E. y Ortega, E. (ed.), *La sartén por el mango*, Río Piedras, Puerto Rico, huracán, 1997.
- LAFORET, C., *Nada*, Barcelona, Destino, 2002; 1ª ed. 1945.
- LÓPEZ, F., *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995.
- MARTÍN GAITE, C., *Agua pasada* (artículos prólogos y discursos), Barcelona, Anagrama, 1993.
- *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988; 1ª ed. 1983
- *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002
- *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa- Calpe, 1988; 1ª ed. 1987.
- *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1997; 1ª ed. 1978.
- *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1998; 1ª ed. 1958.
- *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982; 1ª ed. 1973.
- *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2003; 1ª ed. 1987.
- Matute, A. M., *Los Abel*, Barcelona, Destino, 1970; 1ª ed. 1948.
- *Algunos muchachos*, Barcelona, Destino, 1973; 1ª ed. 1964.
- *Historias de la Artámila*, Barcelona, Destino, 1969; 1ª ed. 1961.
- *Los niños tontos*, Barcelona, Destino, 1992; 1ª ed. 1956.
- *Luciérnagas*, Barcelona, Planeta, 1993.
- *Paulina, el mundo y las estrellas*, Barcelona, Lumen, 1969; 1ª ed. 1960.
- *Pequeño teatro*, Barcelona, Planeta, 1969; 1ª ed. 1954.

- *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 1991; 1ª ed 1960.
- *Todos mis cuentos*, Barcelona, Lumen, 2001.
- *Tres y un sueño*, Barcelona, Destino, 1993; 1ª ed. 1961.
- MAYANS NATAL, M. J., *Narrativa feminista española de la posguerra*, Madrid, Pliegos, 1991.
- MONTEJO GURRUCHAGA, L., BARANDA LETURIO, N. (coord.), *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, Madrid, UNED, 2002.
- NICHOLS, G., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1992.
- PÉREZ, J. W. (ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.
- RIDDEL, M. del. C., *La escritura femenina en la postguerra española*, New York, Peter Lang, 1995.
- RODRÍGUEZ IGLESIAS, M. Á., *La mujer en la literatura. Una experiencia didáctica*, Sevilla, Instituto Andaluz de la mujer, 1991.
- QUIROGA, E., *Escribo tu nombre*, Barcelona, Plaza & Janés, 1965.
- *La soledad sonora*, Madrid, Espasa- Calpe, 1949.
- *Tristura*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984; 1ª ed. 1960.
- *Viento del Norte*, Barcelona, Destino, 1983; 1ª ed. 1951.
- SANCHO, M. I., RUIZ, L. Y GUTIÉRREZ, F. (editores), *Lengua, literatura y mujer*, Jaén, Universidad de Jaén, 2003.
- TORRES BITTER, B., *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura, de Elena Quiroga*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, págs. 9-10.
- TRUXA, S., *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg: Camilo José Cela, Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo*, Frankfurt am Main, Klaus Dieter Vervuert, 1982.
- ZATLIN BORING, Ph., *Elena Quiroga*, Boston, Twayne Publishers, 1977.