



## El teatro de marionetas como espacio de refugio: un análisis del motivo en *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute

### Puppet theatre as a space of refuge: an analysis of the motif in *Paraíso inhabitado* (2008) by Ana Matute

---

TERESA ZURDO GIL

Universidad Francisco de Vitoria. Ctra. Pozuelo-Majadahonda Km. 1800, 28223, Pozuelo de Alarcón, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: [teresa.zurdo@ufv.es](mailto:teresa.zurdo@ufv.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0743-2186>.

Recibido/Received: 17-1-2025. Aceptado/Accepted: 25-4-2025.

Cómo citar/How to cite: Zurdo Gil, Teresa (2025). “El teatro de marionetas como espacio de refugio: un análisis del motivo en *Paraíso inhabitado* (2008) de Ana María Matute”.

*Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 632-658. DOI:

<https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.632-658>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**Resumen:** El teatro de marionetas es un motivo que aparece de forma recurrente en la trayectoria literaria de Ana María Matute. Con el objetivo de analizar la universalidad y la originalidad de este motivo en la obra *Paraíso inhabitado* (2008), se realiza un análisis intertextual e interdiscursivo en el que se pone en diálogo con dos obras mencionadas en la novela: *Cascanueces* (Hoffmann 1816, Tchaikovsky 1892), y *Petrushka* (Stravinsky 1911). La teatralidad del mundo de los adultos, la creación de un mundo propio y las marionetas como una forma de comunicación son facetas que nos hablan de la singularidad del mundo de Ana María Matute. El motivo del teatro de marionetas nos muestra un contenido universal expresado de forma original, y se convierte en un refugio en medio de la soledad de la infancia y la incompreensión de los adultos.

**Palabras clave:** teatro de marionetas; motivo; intertextualidad; Ana María Matute; *Cascanueces*; *Petrushka*.

**Abstract:** Puppet theatre is a recurrent motif in Ana María Matute's literary career. In order to analyse the universality and originality of this motif in *Paraíso inhabitado* (2008), an intertextual and interdiscursive analysis is carried out in which it is placed in dialogue with two works mentioned in the novel: *The Nutcracker* (Hoffmann 1816, Tchaikovsky 1892), and *Petrushka* (Stravinsky 1911). The theatricality of the world of adults, the creation of a world of their own and puppets as a form of communication are facets that speak to us of the uniqueness of Ana María Matute's world; the motif of the puppet theatre shows us a universal content expressed in an

original way, and becomes a refuge amidst the loneliness of childhood and the incomprehension of adults.

**Keywords:** puppet theatre; motif; Ana María Matute; intertextuality; The Nutcracker; Petrushka.

---

## INTRODUCCIÓN

El teatro de marionetas aparece en Ana María Matute en múltiples obras desde “Volflorindo”, un cuento que escribió a los doce años<sup>1</sup>. También está presente en *Pequeño teatro* (1954), su primera novela por la que recibió el Premio Planeta,<sup>2</sup> y en algunas de sus obras más representativas como *Fiesta al Noroeste* (1952) y *Primera memoria* (1959), además de en diferentes relatos de la década de los sesenta y en cuentos infantiles como *Carnavalito* (1972) y *El saltamontes verde* (1975).

Janet Díaz menciona el interés casi obsesivo de la autora en “los comediantes, saltimbanquis, payasos, titiriteros, y teatros ambulantes que todavía se encuentran en España”, y señala que uno de los pasatiempos favoritos de Matute cuando era niña —incluidos los años de la Guerra Civil— era jugar en su teatro de marionetas, inventándose historias con sus hermanos (Díaz, 1970: 17). Sin embargo, aunque algunos estudios han hecho referencia a este elemento en la obra matutiana (Flores-Jenkins 1975, Xiaojie y Hernández 2013, Paoli 2011), no existe un análisis en profundidad sobre su persistencia y su carga simbólica.

El interés de Ana María Matute por el teatro de marionetas se mantiene en su penúltima novela, *Paraíso inhabitado* (2008), publicada a los 83 años, y considerada como una “síntesis de sus ideas y de su obra” (Sanz Villanueva, 2008).<sup>3</sup> La autora señaló que narra “toda una época, una

---

<sup>1</sup> En “Volflorindo”, el niño protagonista se sumerge en un mundo fantástico en el que los objetos de la casa realizan representaciones teatrales. Estos primeros cuentos, escritos entre los cinco y los catorce años, fueron donados por la autora a la biblioteca de la Universidad de Boston en 1965, y posteriormente recogidos en *Cuentos de infancia* (Ediciones Martínez Roca, 2002).

<sup>2</sup> Aunque *Pequeño teatro* es la primera novela que Ana María Matute escribió a los diecisiete años, fue la tercera en ser publicada, después de *Los Abel* (1948) y *Fiesta al Noroeste* (1952).

<sup>3</sup> La crítica sobre *Paraíso inhabitado* ha sido favorable de forma unánime. Pilar Pedraza señala que es una obra “que desborda lo estrictamente literario y se desparra sobre lo primigenio de la escritura, sobre la construcción del mundo y la invención de la psique

forma de educar y sentir, y un mundo ya desaparecido” (citado en Ibáñez, 2007: 36), y que su intención fue mostrar “cómo la infancia puede acabarse de un tajo” (citado en Hevia, 2009). Posiblemente es la historia con más elementos autobiográficos de la autora.<sup>4</sup> Está protagonizada por Adriana, una niña nacida en una familia burguesa en los años previos a la Guerra Civil. El teatro de marionetas aparece cuando Adriana acude a ver *Cascanueces* y *Petrushka*, y en los momentos que representa historias en su teatro de cartón.

La pregunta que se plantea en este trabajo es cómo estudiar la universalidad de la que participa el teatro de marionetas en esta obra y al mismo tiempo destacar su singularidad, es decir, el aporte original de Matute a la tradición literaria. Con este fin, se propone una metodología analítica en la que convergen la dimensión simbólica y la intertextualidad e interdiscursividad, para lo que se empleará el término del *motivo* (Vulkers, 2024, Freedman 1971). Nos referiremos a lo simbólico como aquello que revela una modalidad que va más allá de la experiencia

---

infantil” (Pedraza 2014: 174), y Jordi Gracia y Domingo Ródenas la consideran como “un prodigioso regreso al ámbito de la infancia y las vísperas de la guerra, pero sobre todo a la fragua biográfica de su propia personalidad literaria” (Gracia y Ródenas 2011: 675). Para Salvador Hernández Alonso, con esta obra y *Demonios familiares*, Matute rebasa con creces “los límites estéticos en los que había sido encasillada en su momento por la crítica como perteneciente a la generación neorrealista de posguerra”, en su pretensión de “dar respuesta a su insatisfacción ante el mundo real” (Hernández Alonso 2015: 139). De los estudios que se han realizado hasta ahora sobre *Paraíso inhabitado*, destaca el interés por el espacio, en su dimensión simbólica (Alfonso García 2017), en su relación con la memoria (Borel 2019 y 2023), en su comprensión desde la Poética del espacio de Gaston Bachelard (Torres Begines 2019), y como sujeto femenino en los espacios domésticos (Jersonky 2023). También sobre la capacidad de la ficción (Santiago-Vallejo 2017), la fantasía (Pons Ballesteros 2019), la relación con la Guerra Civil (Bórquez 2011), la educación de la época (Santa-Cruz 2014), la construcción de mundos posibles (Santa-Cruz 2017), las trasgresiones y los personajes marginales (Paoli 2011 y 2016), el estilo narrativo tomando la infancia como origen (Llored 2019) y la relación con el padre (Paoli 2014). Desde una perspectiva intertextual, destaca el estudio comparativo con el personaje de Celia de Elena Fortún (Nuñez de la Fuente 2023), y con los textos de E.T.A. Hoffmann (Erin Hogan 2014).

<sup>4</sup> Matute señaló que la infancia de Adriana tenía mucho que ver con la suya, incluido algunas experiencias “como la del cuarto oscuro y mi descubrimiento de la luz en la oscuridad, la creación de mi propio universo y de mi propio mundo” (Gazarian-Gautier, 1997: 133). Bórquez señala las similitudes con la vida de la autora, como el teatro de marionetas, el temor a la madre y el amor a su padre, la estricta educación en el colegio de monjas, la enfermedad que tuvo en vilo a la familia, las referencias a la Guerra Civil y la relación con la tata (Bórquez, 2011: 101-107).

inmediata, mostrándonos aspectos de la realidad que serían inabordables de otra forma (Durand 1964, Eliade 1965, Cassirer 1967), y que se caracteriza por su multiplicidad e inagotabilidad de significados (Gadamer 1960, Ricoeur 1990).

En la primera parte de este artículo se expondrán los conceptos de universalidad y singularidad (García Berrio 1994, Martín Jiménez 2021), y la importancia del componente original que convierte una obra en irrepetible. También se definirá el término *motivo* (Vulkers 2024, Freedman 1971), que se relaciona con el concepto de *intertextualidad* (Kristeva 1969, Genette 1982) e *interdiscursividad* (Albaladejo 2005). En la segunda parte, se aplicará este método de análisis a la obra *Paraíso inhabitado*; nos centraremos en la dimensión simbólica del motivo del teatro de marionetas y en su carácter intertextual e interdiscursivo, puesto que la examinaremos en relación con dos obras mencionadas en la novela: *Cascanueces y el rey de los ratones* (1816), el cuento de E.T.A Hoffmann y su adaptación al *ballet* (Tchaikovsky, 1892), y el *ballet Petrushka* (Stravinsky, 1911).

Trataremos de responder a la pregunta de cómo está presente el motivo del teatro de marionetas en *Paraíso inhabitado*, y cómo evoluciona desde su aparición hasta el final de la obra. También buscaremos especificar de qué forma expresa un contenido universal de forma original y en qué consiste esta originalidad. La vía simbólica nos adentrará en el carácter universal del texto objeto de estudio, y el análisis intertextual e interdiscursivo nos permitirá señalar las similitudes y las diferencias del motivo del teatro de marionetas en las obras seleccionadas, lo que dará cuenta de la singularidad del mundo matutiano.

## **1. EL MOTIVO: LA CONVERGENCIA ENTRE SIMBOLISMO E INTERTEXTUALIDAD**

Antonio García Berrio en *Teoría de la Literatura* (1994) afirma que “el fundamento del valor poético consiste en que participa de las propiedades de generalidad y de universalidad, desde la individualidad original de las obras logradas” (García Berrio, 1989: 662). Esta universalidad se basa en la raíz antropológica que unifica las formas de percepción y de sensibilidad, comunes en el autor y el receptor. La universalidad, combinada con la individualidad, hace que las obras

artísticas alcancen “un grado de originalidad irrepetible y capaz de fundar influencia” (García Berrio, 2009: 80).

Martín Jiménez sostiene que la eficacia de las obras artísticas depende del efecto sorpresivo que deriva de su originalidad. Este varía según el receptor, y va disminuyendo a medida que contemplamos o leemos una obra repetidamente.<sup>5</sup> Por su parte, Gaston Bachelard se refiere a esta originalidad como aquello que nos *maravilla* de la imagen poética en su novedad (Bachelard, 1943: 306).

La tarea de comparar consiste en tener conciencia de esta tensión entre lo universal y lo singular o, en palabras de Claudio Guillén, en confrontar lo uno y lo diverso, situándonos en la tensión entre ambos polos (Guillén, 1985: 16). En este trabajo, usaremos como base de la comparación el término *motivo*, definido por Mieke Vulkers como una “agrupación de elementos textuales repetitivos, de carácter simbólico, reconocible por su manifestación persistente y variada en la tradición literaria” (Vulkers, 2024: 12). Vulkers parte de la definición de motivo de Freedman: “a recurrent theme, character or verbal pattern, (...) a family or associational cluster of literal or figurative references to a given class of concepts or objects” (Freedman, 1971: 124). El motivo siempre es simbólico — ya que representa una idea abstracta en un plano concreto—, persiste en la tradición y “capture a significant aspect of human interaction or perception of reality in a striking manner” (Daemmrich, 1985: 568).

Conviene distinguir el término *motivo* del *tema*. El tema tiene un valor abstracto, convirtiéndose en la materia prima que se desarrolla en un discurso. El motivo sería el elemento constitutivo de una composición o un diseño; el principio estructural o idea dominante de una obra. Por lo tanto, ambos conceptos tienen un carácter abstracto, pero mientras que el tema es el asunto del discurso, el motivo se distingue de este por ser una unidad casi autónoma y por su recursividad. La diferencia no estaría en el nivel de figuración o abstracción, sino en la autonomía y la recursividad.

---

<sup>5</sup> Martín Jiménez aplica la metodología analítica de la Poética de la imaginación a distintos textos literarios, observando cómo los símbolos universales se repiten adquiriendo una forma original, y defiende que la metodología proporcionada por esta corriente es útil tanto para analizar textos literarios como para compararlos con otras artes como el análisis musical, como demuestra el artículo de Brío Fernández (2024), aplicándolo tanto a la versión literaria del *Cascanueces* de Hoffmann como al *ballet* de Tchaikowsky.

Frente a la complejidad del tema, el motivo es una unidad simple que posee mayor libertad de inserción y de inmigración (Pimentel, 1993: 222).

El motivo se percibe como repetitivo y flexible al mismo tiempo, puesto que la repetición no impide la originalidad, más bien favorece la conexión con otros textos en los que pueden aparecer diferentes facetas del mismo motivo (Vulkers, 2024: 36). En nuestro estudio, conectamos el motivo con la noción de intertextualidad introducida por Julia Kristeva en 1967, a partir de la teoría de Mijaíl Bajtín sobre la polifonía y el dialogismo textual.<sup>6</sup> Kristeva se basa en la concepción bajtiana de que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro, y afirma que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1969: 190). Por lo tanto, el texto no es algo autónomo ni cerrado en sí mismo, sino que posee un carácter dinámico y heterogéneo. Siguiendo esta idea, Roland Barthes afirma que “todo texto es un intertexto”, puesto que otros textos están presentes en él bajo formas más o menos reconocibles. Según su criterio, “es imposible vivir fuera del texto infinito” (Barthes, 1973: 17), ya que cualquier texto tiene otro precedente anterior.

En esta misma línea, Graciela Reyes afirma en *Polifonía textual*:

Una obra literaria se caracteriza por ser un texto citado que puede y suele contener otros textos citados, es decir, otros hablantes citados y por lo tanto otros contextos de comunicación completos, cada uno con su locutor e interlocutor o interlocutores, sus circunstancias de lugar y tiempo, sus convenciones culturales y sus normas lingüísticas (Reyes, 1984: 39).

Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos* (1982) habla de la *transtextualidad* o transcendencia textual, que se define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1982: 10). Considera la hipertextualidad como un aspecto universal de la literariedad, puesto que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son hipertextuales”, y define el hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación o imitación” (Genette, 1982: 19 y 17).

---

<sup>6</sup> El artículo de Julia Kristeva lleva el nombre “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, que fue incorporado dos años después a su *Semiotike* (1969). Los dos libros de Bajtín en los que habla de dialogismo son *Teoría y estética de la creación verbal* (1975) y *Estética de la creación verbal* (1979).

Según Martínez Fernández, a partir de Genette se puede hablar de un concepto amplio y de otro más restringido de intertextualidad, que no tendrían por qué estar confrontados. El primero se refiere a la intertextualidad como la huella de un texto en otro, según la visión de Kristeva y de Barthes, mientras que el segundo restringe la intertextualidad a la presencia de fragmentos de un texto en otro por medio de citas, préstamos y alusiones concretas, según la definición de Genette. Actualmente, la intertextualidad cubre un campo amplio que se acerca a la concepción inicial de Kristeva y Barthes, lo que no impide la concreción realizada por Genette con su clasificación (Martínez Fernández 2001). El término *interdiscursividad* incluye las distintas posibilidades de relación entre discursos y entre clases de discursos, además de las relaciones interdisciplinarias que realizan la producción, interpretación y recepción de estos discursos en un plano sociocultural (Albaladejo 2005 y 2008, Gómez Alonso 2017).

La tensión entre universalidad y singularidad se relaciona con la del juego intertextual entre la voz propia y la ajena. El motivo, al caracterizarse por su repetición y flexibilidad, nos permite establecer este diálogo intertextual e interdiscursivo con otras obras donde se realiza el mismo motivo, comparando las relaciones, similitudes y diferencias entre las distintas facetas de este, con el fin de analizar su originalidad.

## **2. EL MOTIVO DEL TEATRO DE MARIONETAS EN *PARAÍSO INHABITADO* (2008)**

El motivo del teatro de marionetas tiene una gran carga simbólica (Jurkoski 1988, Tillis 1992, Gross 2011), y ha aparecido en la literatura de William Shakespeare, Emily Dickinson, Franz Kafka, Bruno Schulz, Russell Hoban, Seamus Heaney, Samuel Beckett, Luigi Pinderello o Philip Roth. Como género, encontramos teatro de marionetas en autores como Valle-Inclán, Federico García Lorca, Jacinto Benavente y Michel de Ghelderode.

En este caso, analizaremos el motivo del teatro de marionetas en *Paraíso inhabitado* en comparación con los dos textos mencionados en la obra en forma de *ballet: Cascanueces* (Hoffmann 1816, Tchaikovsky 1892), y *Petrushka* (Stravinsky 1911). Ambas obras, consideradas entre las más importantes del *ballet* ruso, tienen en común la influencia del autor romántico E.T.A. Hoffmann. En el primer caso proviene del cuento del

mismo autor, *Cascanueces y el rey de los ratones* (1816), que fue adaptado por Alejandro Dumas en una versión titulada *La historia de un cascanueces* (1844) y que sirvió como referencia para la obra de *ballet* de 1892.<sup>7</sup> En el caso de *Petrushka*, aunque el personaje proviene de un muñeco tradicional ruso,<sup>8</sup> la creación del *ballet* estuvo influenciada por el muñeco-persona que aparece en el mundo hoffmaniano (Segel, 1995: 237). Estas obras supusieron una innovación en la convención del *ballet* ruso en el siglo XIX, en el que el mundo de los muñecos y las personas estaba separado. Sin embargo, tanto en *Cascanueces* como en *Petrushka* se

---

<sup>7</sup> El *ballet* fue un encargo del director de los teatro imperiales —Iván Vsévolzhsky — a Pyotr Ilyich Tchaikovski, y se estrenó el 18 de diciembre de 1892 en el Teatro Mariinski de San Petersburgo. Jack Zipes señala que, a pesar de las distintas adaptaciones de la obra de *ballet*, esta mantiene una trama básica que recuerda al cuento de Hoffmann, y que puede despertarnos la nostalgia por un tiempo en el que percibíamos las cosas más “vivas” (Zipes, 2017: 28). Sin embargo, en el *ballet* se pierde el conflicto entre la forma burguesa de educar a los niños y la imaginación propuesta a través de los cuentos. Para Elizabeth Elam Roth no es hasta la realización del *ballet* por Mikhail Baryshnikov cuando se transmite la sensación de lo siniestro hoffmaniano (Roth, 1997: 39-42). En su libro *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World* (2004), Jennifer Fisher estudia cómo *Cascanueces* llegó a convertirse en una tradición navideña en Estados Unidos.

<sup>8</sup> *Petrushka* fue el protagonista más popular de los teatros callejeros de Rusia desde 1830 a 1930, que se representaba especialmente en los carnavales. Parece proceder del personaje Pulchinella, traído a Rusia por artistas italianos ambulantes a principios del siglo XIX, que fue adaptado por la cultura y la tradición rusa (Kelly, 1990: 52 y Clayton, 1994: 137). En la obra tradicional se presenta como un chico que llega a la ciudad y tiene encuentros con distintos personajes (su prometida, un policía, un gitano, o un perro), y también suele improvisar conversaciones con el público. En 1910, Stravinsky comenzó la composición de una obra para piano, que cuando Sergei Diaghilev la escuchó por primera vez, pidió que la convirtiera en un *ballet*. Con la dirección artística de Alexandre Benois, fue estrenada en el Théâtre du Châtelet en París el 13 de junio de 1911 y se convirtió en la adaptación más famosa realizada de un texto dramático que ha sido transmitido de forma oral. La representación del *ballet* tiene lugar en la plaza de San Petersburgo, donde un mago presenta un teatro con tres muñecos protagonistas. *Petrushka* está enamorado de la Bailarina, pero esta prefiere al Moro, lo que despierta la tristeza y los celos de *Petrushka*. Según Segel, Benois transforma “the original Russian puppet play from a comedy into a tragedy of bitter love rivalry degradation and death” (Segel, 1995: 235). La rivalidad entre el Moro y *Petrushka* termina en una pelea en mitad de la plaza. Los espectadores piensan que el protagonista ha sido asesinado, pero el Mago lo revive y muestra a la multitud que solo es un muñeco de trapo. Finalmente, el fantasma amenazante de *Petrushka* aparece por encima del teatro realizando gestos de burla.

produce la transformación de un mundo a otro, ya sea a través del sueño en el primer caso o de un truco en el segundo (Watchel, 1998: 30-31).

Las tres facetas del motivo del teatro de marionetas en *Paraíso inhabitado* que hemos seleccionado son: la teatralidad del mundo de los Gigantes, la creación de un mundo propio y la comunicación a través de las marionetas.

## 2. 1. La teatralidad del mundo de los Gigantes

En *Paraíso inhabitado*, Adriana —con la mirada del niño que no comprende o no quiere comprender— observa el mundo de los adultos, a los que considera “Gigantes lejanos, impredecibles y un poco ridículos” (Matute, 2008: 12). Los adultos actúan como personas cuya identidad es una máscara, puesto que aparentan seguir una serie de creencias y costumbres en las que no creen, pero que “perpetúan para no tener que enfrentarse a sus verdaderos deseos” (Sevilla-Vallejo, 2017: 311). La crítica social preside la obra matutiana, ya que deja ver “las costuras del traje que viste a la burguesía acomodada: mentalidad conservadora, comportamientos egoístas, soberbia clasista, hipocresía...”<sup>9</sup> (Sanz Villanueva, 2008).

Se observa esta *farsa* en la relación de los padres, que ocultan su separación a la sociedad, y especialmente en la figura distante y autoritaria de la madre. Cuando Adriana espía a esta mientras se maquilla sola ante el espejo se pregunta si ella sentirá “lo mismo... que yo ante los Gigantes. ¿También mamá tendría que enfrentarse a ellos como lo hacía yo?” (Matute, 2008: 35). El comportamiento infantil de la madre, que llora y muestra su debilidad en presencia de la tata,<sup>10</sup> refleja la idea matutiana de que la infancia es el periodo de autenticidad y de libertad previo a la adopción de las máscaras y de los papeles que impone el “teatro” adulto.

---

<sup>9</sup> Esta sensación de farsa también está presente en *Pequeño teatro* (1954), que retrata la vida monótona de un pueblo costero, su hipocresía y su necesidad de mantener las apariencias.

<sup>10</sup> “[Mamá] empezó a llorar, muy suavemente, sólo se sabía que estaba llorando por las lágrimas que, al deslizarse por su cara empolvada, brillaban. Entonces, Tata María dijo, ronca y dulce: «Vamos, niña, niña...». Y mamá hizo una cosa sorprendente, se inclinó hacia ella —estaba arrodillada junto a mí, enfundándome los brazos en las mangas— y la besó, y oí que murmuraba muy bajito: «Tata...». Y se marchó casi corriendo” (Matute, 2008: 27).

De esta teatralidad resulta la ausencia de un lenguaje común, cuestión central en la novela. Adriana no entiende el mundo de los adultos y estos no la entienden a ella. “Si no tenía acceso a sus vidas, ellos no tendrían a la mía: y la mía era infinitamente mejor”, señala Adriana, cuyo mutismo, que se encuentra en otros personajes matutianos, convierte al silencio en una forma de resistencia (Pons Ballesteros, 2009: 217 y Jersonky, 2023: 60-61).

El silencio y el aislamiento son efecto de la obstinación de la niña, que observa el entorno y se resiste a participar de la teatralidad adulta. Es en el *ballet* al que acude con su tía Eduarda donde Adriana entiende su realidad y se identifica con ese Petrushka “unhappy, beaten and frightened” (Wachtel, 1998: 28) de Stravinsky.<sup>11</sup>

[Petrushka] era un muñeco al que nadie quería; otros muñecos muy parecidos a las niñas de mi colegio salían de sus cajas y querían hacerle la vida imposible. ¡Qué bien lo entendí —o creía entender entonces—! (Matute, 2008: 62).

La marioneta abandonada en el escenario es la imagen de Adriana en una casa en la que “nadie me hacía caso a no ser que tropezaran conmigo”, donde mira a sus tatas “intentando que me quisieran un poco” (Matute, 2008: 33).

La amistad y la identificación con un objeto inanimado aparece en otras obras de Matute, como en uno de sus cuentos más famosos, “La rama seca” (*Historias de la Artámila*, 1961), en el que la niña tiene una relación de amistad con Pipa, una muñeca de la que no quiere separarse, y en su novela *Primera memoria* (1959), donde la protagonista —también aislada y solitaria— encuentra en su muñeco Gorogó su mayor confidente.<sup>12</sup> Además de los muñecos Gorogó y Pipa, también está Tombuctú, del relato “La oveja negra” (*Tres y un sueño*, 1961), y Homolumbú, del cuento

---

<sup>11</sup> Easter Ballet Music (1990). “Petrushka”, 09:54-12:25. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MeIFo1yYTKY> [13/01/2025].

<sup>12</sup> Este muñeco tiene su origen en el Gorogó real, que es un regalo que el padre de Matute le trajo de uno de sus viajes de Londres cuando tenía cinco años, y que le acompañó toda su vida, hasta el punto de nombrarlo en el discurso de recepción del Premio Cervantes. “Gorogó, viejo amigo, [...] con tu ojo derecho ya nublado, como el mío, aunque ya no luzcas aquellos cabellos negros, hirsutos, de limpiachimeneas dickensiano, aunque falten los botones de tu frac azul... ¡Cómo nos parecemos, Gorogó!» (Matute, 2010).

infantil *Solo un pie descalzo* (1983), que —al igual que el cascanueces— sirven como medio de incursión al mundo fantástico.

## 2. 2. La creación de un mundo propio

Las representaciones ficcionales de *Cascanueces* y *Petrushka* son fundamentales en la creación de Adriana de un mundo propio. El recuerdo imborrable del momento feliz de la infancia queda ligado a la primera vez que asiste con su padre al teatro:

...estuve soñando [con *Cascanueces*] todas las noches durante casi un mes. La niña protagonista tenía algunas coincidencias conmigo, y pensé que, si la hubiera conocido, sería amiga mía. Yo no iba a jugar a casa de ninguna niña, como alguna de mis compañeras de colegio, que lo hacían, según comentaban entre ellas. Yo no tenía ninguna amiga (Matute, 2008: 29).

El paralelismo entre los dos personajes de Matute y Hoffmann —Adriana y Marie—, radica en su capacidad para crear un mundo propio nocturno, ajeno a la realidad de los adultos, en el que los objetos cobran vida.<sup>13</sup> Tanto en *Cascanueces* como en *Paraíso inhabitado*, las niñas salen de la cama para sumergirse en una realidad más fantástica y misteriosa.<sup>14</sup> *Escapar* en el propio espacio doméstico no tiene que ver tanto con desplazarse físicamente, sino con “elegir qué espacios habitar, de qué forma y en qué momentos” (Jersonky, 2023: 61).

---

<sup>13</sup> Cabe destacar el estudio de Erin Hogan sobre la otredad en la infancia en *Paraíso inhabitado*, donde señala el intertexto implícito de *Cascanueces* en la obra y afirma que “Matute hace propio su homenaje a la representación de la infancia en Hoffmann” (Hogan 2014: 360).

<sup>14</sup> En su discurso de ingreso a la Real Academia Española, Matute habla de que: “La noche, el mundo nocturno —que es el mundo más vivo—, es un mundo real y absolutamente cierto, es un mundo mágico que forma parte de la vida cotidiana, en el que las criaturas de la oscuridad existen en tanta o más intensidad que las que habitan bajo el sol más impío y aparentemente verdadero” (Matute, 1998: 14) y que “de la oscuridad surgía, gracias a las fantasías y a las palabras, un mundo idéntico al de los bosques, un mundo irreal pero, al mismo tiempo, más real aún que el cotidiano, un mundo que pronto se convertiría para mí en una auténtica tabla de salvación” (Matute, 1998: 19).

La narrativa hoffmanniana se caracteriza por presentar un mundo dual y crear dudas de si la realidad cotidiana es la verdadera.<sup>15</sup> En un extremo están los padres, incapaces de creer en la fantasía, y en el otro, los niños, cuyo entendimiento todavía no ha sido contaminado por la razón. Hoffmann, que escribió el cuento para los hijos de su amigo, Julius Eduard Hitzig, critica la forma excesivamente racional y disciplinaria con la que se educaba en las familias burguesas, e insiste en la necesidad de alimentar la imaginación de los niños para enseñarles a reconocer sus deseos, a lo que se podría añadir el propósito de Matute: “para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana” (Matute, 2010: 27).

La revelación de este mundo a los adultos solo provoca un mayor aislamiento. “¿De dónde saca esta niña cosas tan absurdas?”, pregunta el médico (Hoffmann, 1816: 71). “¿Cómo puedes creer que este muñeco de Nuremberg, hecho de madera, pueda tener vida y movimiento?” (Hoffmann, 1816: 102). La visión infantil en los cuentos de Hoffmann, como en la narrativa de Matute, constituye un mundo total, solitario y cerrado habitado por la fantasía: “Ser niño es muy duro. Todo está en tu contra. Y ves cosas que los demás no ven, y nadie te valora” (Matute, citado por Ayén, 2013).

La imaginación se convierte en un arma de doble filo: las dos niñas, tanto en *Cascanueces* como en *Paraíso inhabitado*, la utilizan para protegerse de la incomprensión de los adultos, pero al mismo tiempo este mundo imaginario las aísla más (Paoli, 2011: 256). La fantasía les ayuda a profundizar en la realidad, pero al mismo tiempo les impide integrarse en ella. Adriana —igual que Marie— permanece abstraída y en silencio, para desesperación de su madre:

[...] estoy a punto de enloquecer a causa de esta criatura. Se esconde y no hay quien la encuentre, no habla, no contesta, no pregunta... sólo se te queda mirando con esos ojos enormes tan quietos, tan fijos, que a veces me asustan..., no son ojos de niña... Y además, ¡qué falta de sensibilidad! Nada, lo que se dice nada le conmueve, nada le arranca una lágrima... ¡Hace tanto tiempo que no la he visto llorar ni reír! (Matute, 2008: 50).

---

<sup>15</sup> Sobre este aspecto, recomendamos la introducción de Jack Zipes en *Nutcracker and Mouse King* (Penguin Classics, 2007) y el epílogo de Isabel Hernández en *Cascanueces y el rey ratón* (Nórdica, 2018).

La inexpresividad de los niños contrasta con la riqueza de su mundo interior. Ante los adultos, Adriana se comporta como un muñeco; solo en presencia de las marionetas se humaniza. Esta similitud aparece en *Petrushka*, donde las “personas” se comportan mecánicamente, mientras que las “marionetas” son las que actúan de forma espontánea y más humana (Wachtel, 1998: 93).

La falta de entendimiento y de amor que sufren los personajes matutianos<sup>16</sup> supone el destierro del territorio familiar e impulsa la búsqueda de uno propio, que adquiere el carácter de escondite físico y simbólico en el teatro de marionetas.

La interdiscursividad entre los textos aparece de nuevo a través del regalo. Cascanueces es el presente navideño de Drosselmeyer, el personaje disruptivo y profundamente hoffmaniano, y el teatro de guiñol lo es de la tía Eduarda: “Sé que te gusta esconderte”, le dice, “Te escondes aquí, y haces lo que te da la gana”. Adriana capta enseguida las posibilidades:

[...los muñecos] estarían bajo mis órdenes, y podría hacer con ellos lo que quisiera: inventarme lo que se me ocurriera, de la vida, de la gente, de los malos, de los buenos, de los Gigantes y de mí misma. Sin que nadie metiera sus narices y castigos en el espacio que yo fabricaba al margen, siempre al margen... (Matute, 2008: 42).

Frente a la moderación y las pautas guiadas del entorno de Adriana, las marionetas invitan a la caricatura, la transgresión y la capacidad de expresarse libremente (Paoli, 2011: 253-254), lo que se relaciona con la noción de juego y la participación del espectador para que la marioneta pueda realizarse como tal (Lotman, 2000: 98-99). El juego de escalas del teatro de marionetas hace que Adriana se sienta más cómoda con las dimensiones de los muñecos, y que se constituya como un espacio de libertad en el que puede actuar sin sentirse juzgada.

---

<sup>16</sup> Encontramos la similitud biográfica de Matute en la difícil relación que mantuvo con su madre. Señaló que “materialmente, no me faltaba nada, pero tenía muchas carencias espirituales, una falta de amor tan grande que poco a poco me iba encerrando en mí misma y no me sentía capaz de expresarme. Me daba miedo, porque me sentía una niña distinta. Cuando digo que tenía carencias de afecto no quiero decir que no se me quisiese. Me refiero a esa falta grande de entendimiento entre mi madre y yo que me hacía sufrir” (Gazarian-Gautier, 1997: 55).

En cualquier texto de Ana María Matute se reconoce un universo particular, caracterizado por una marcada distinción entre el mundo infantil y el adulto, un personaje desorientado en un ámbito hostil, y una “felicidad efímera y acotada a un espacio definido (material o simbólico)” (Bórquez, 2011: 101). Consideramos que esta felicidad efímera —este *paraíso*— se encuentra ligada al teatro de marionetas, que adquiere el carácter de refugio, habitado por la niña y por Gravila, un vecino de su edad.

### 2. 3. La comunicación a través de las marionetas

La primera vez que Adriana ve a Gravila está influida por las imágenes de la nieve en *Cascanueces*,<sup>17</sup> y la intuición de que su deseo de amistad, tan anhelado, está a punto de cumplirse.<sup>18</sup>

Cuando Gravila le invita a jugar a su casa en un teatro de cartón,<sup>19</sup> los dos niños establecen una conversación entre ellos a través de las marionetas:

No sé cómo, ni desde qué momento, empezamos a contarnos cosas, cada uno en su correspondiente lado del escenario, moviendo las tiras de cartón, con sus tambaleantes muñecos de papel. Y no sé cuándo, ni cómo, se inició aquella especie de conversación—confesión, desde uno al otro lado de las decoraciones [...] [Gavrila] empezó a hablar de cosas que nada tenían que

---

<sup>17</sup> Mariinsky Ballet (2012). “The Nutcracker”, Act II Pas de deux - Dance of the sugar plum fairy, 1:29:05. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinbU> [13/01/2025].

<sup>18</sup> “Como el telón del teatro donde vi *Cascanueces* y *Petrouchka*, cuando me hicieron desear, y soñar, aunque lo deseado y soñado fuera tan desconocido como deseado y soñado, algo se alzaba ante mí; una puerta o una ventana que se abría para darme paso a espacios que iban mucho más allá de Saint Maur, de mamá, de Tata María e Isabel” (Matute, 2008: 99).

<sup>19</sup> Matute menciona el Teatro de los Niños, fabricado por Seix Barral de 1915 a 1953, que fue muy popular y que se manejaba con muñecos de cartulina con forma de personas o animales, insertados en tiras de cartón. Incluía libretos con obras clásicas para ser representadas y se convirtió en el referente artístico de los teatros de papel. El Teatro de los niños ya había aparecido anteriormente en *Primera memoria* (1959), cuando Matia, la protagonista, lo echa de menos: “Entonces comprendí que había perdido algo: olvidé en las montañas, en la enorme y destartalada casa, mi teatrillo de cartón. [...] Oh, cómo deseé de nuevo que fuera posible meterse allí, atravesar los pedacitos de papel, y huir a través de sus falsos cristales de caramelo” (Matute 1959: 15).

ver con el decorado, aunque sin dejar de mover el muñequito que le correspondía. Le imité: cuando él terminaba su discurso, empezaba el mío. Todo era nuevo para mí, pero ocurría de forma tan natural, tan distendida y suave, como si fuera algo que siempre había sucedido, sin extrañeza ni tensión, entre nosotros. Como si hubiéramos pasado toda la vida hablándonos así (Matute, 2008: 180).

El teatro se convierte en su vía de comunicación más íntima,<sup>20</sup> como cuando Adriana confiesa: “A veces yo no quiero a mi mamá”, y Gravila responde que él tampoco. Estas escenas apoyan la idea de Kenneth Gross de que el teatro de marionetas “gives speech to things that are speechless” (Gross, 2011: 55), convirtiéndose en la mejor manera de expresar lo que ellos no pueden hacer de otra forma.<sup>21</sup>

Los dos niños comparten una forma de estar en el mundo, que va a desaparecer con la muerte de Gavrila. Por eso, aunque hace tiempo que Adriana no utiliza el guiñol que le regaló su tía Eduarda, cuando Gavrila enferma gravemente, vuelve a refugiarse en él:

Me senté tras el biombo, con las últimas decoraciones usadas aún colgando sobre mi cabeza. Esparcidos a mi alrededor contemplé los viejos muñecos, con sus faldones de colores, donde yo introducía las manos, izándolos hasta la boca del escenario. [...] Me dejé caer, rodeada de caritas grotescas de cartón pintado y ojos de vidrio. Mirándome. Nadie les había quitado el polvo, todo era olvidado (Matute, 2008: 359-60).

Después de la muerte de Gavrila, Adriana se queda “sin mundo”, y una sensación de vacío invade todos los espacios (Llored, 2019: 70). Ya no tiene ningún refugio, incluso el teatro con el que jugaba con Gravila va

---

<sup>20</sup> Si comparamos la relación Adriana-Gavrila con Matia-Manuel en *Primera memoria* (1959), ambos construyen una intimidad en un ambiente de soledad e incompreensión, en el que interviene un espacio (el teatro de marionetas) y un muñeco (Gorogó), respectivamente. En ambas novelas, cuando esta intimidad entre los dos personajes desaparece, también lo hace la magia del teatro y el muñeco. Sin embargo, mientras la separación de Adriana-Gavrila se produce con la muerte de este, la relación de Matia-Manuel se rompe con la traición de Matia.

<sup>21</sup> Cabe señalar la similitud con el cuento infantil *El saltamontes verde* (1975), en el que Yungo, el niño protagonista, sale en busca de su voz. En su camino entra en un teatro de guiñol abandonado, donde dos marionetas de guante son manejadas por un viejo comediante. Los personajes se comunican a través del diálogo con las marionetas, que se convierte en su forma de comunicación.

ser destruido: “¿Cómo era posible aquella desaparición, cómo sentirme ante nuestro mundo sepultado?”. Debe enfrentarse a una doble desilusión: el decepcionante mundo de los adultos y la sensación de engaño al confirmar la imposibilidad del regreso de Gavrila. Este, al morir, permanece como un niño, mientras que Adriana se ve obligada a crecer sin él, lo que marca una distancia entre los dos personajes que vuelve al recuerdo más doloroso y cargado de nostalgia (Bórquez 2011: 173).

Como suele ocurrir en las historias matutianas, a medida que los protagonistas abandonan su infancia, los objetos que los acompañaban van perdiendo su magia. Lo que había sido considerado como maravilloso se revela como mundano, con sus heridas y sus vulnerabilidades:

Allí estaba, cerca de la ventana, nuestro territorio: el fragmento de alfombra con rombos azules y marrones. Sobre la mesa, el Teatro de los Niños. Y de pronto, aquel teatrillo de cartón me mostró todas sus magulladuras, incluso un pequeño agujero sobre el telar número cuatro. El telón estaba echado. Había acabado una función, un episodio. O una historia (Matute, 2008: 272).

En *Petrushka* se produce el mismo mecanismo cuando, después de ser asesinado por el Moro, se revela que es solo una marioneta.<sup>22</sup> Podemos señalar que la decepción implícita en la afirmación “¡Solo era un muñeco!”, en *Paraíso inhabitado* se convierte en “¡Solo era un teatro!”.

Esta transformación *petrushkiana* también ocurre en la novela *Pequeño teatro* (1954), donde uno de los personajes declara que “alguna vez, el hombre se cansa y se cae, hecho pedazos, roto para siempre. Y entonces todos dicen: ¡Oh, Dios mío, si era de cartón!” (Matute, 1954: 95). También en el microrrelato “El niño que encontró un violín en el granero” (*Los niños tontos*, 1956), que cuenta la historia de un niño que cae al suelo convertido en un muñeco: “¡Oh! —dijeron todos, con desilusión—. ¡Si no era un niño! ¡Si solo era un muñeco!” (Matute, 1956: 41).

La fascinación que provoca la marioneta reside en la ilusión de que *parece* que está viva, que parte de su doble naturaleza metafórica de “objeto” y “ser vivo” (Tillis 1992). La marioneta se mueve entre la tensión de ser un objeto inerte que cobra vida (tan solo con que la mano tire de sus

---

<sup>22</sup> Easter Ballet Music (1990), “Petrushka”, 32:38–33:54. Disponible en <https://youtu.be/MelFo1yYTkY?si=wLmKJKAJJeVGA6x> [13/01/2025].

hilos o lo mueva en el caso de la marioneta de guante), y que en cualquier momento pueda convertirse en un objeto de nuevo. Esta doble naturaleza nos recuerda la posibilidad de la muerte, a la vez que observamos cómo la marioneta sobrevive a distintos tipos de muerte, ya sea a través de la violencia, el desmembramiento o el aplastamiento que nuestros cuerpos no aguantarían (Gross, 2011: 38).

En la experiencia de Adriana, las marionetas irán siempre ligadas a la muerte de su amigo y, por lo tanto, a la dimensión inerte. El final de la obra transmite ese desamparo, la sensación de quedarse a la intemperie. Adriana siente que ha sido expulsada de su *paraíso*, que queda inhabitado, sin la posibilidad de volver a entrar. Recordamos la idea de Matute de que la infancia es “un mundo, todo un mundo cerrado, redondo. Después, te expulsa, o te caes tú de él” (Sanz Villanueva, 1998: 14). Esta imagen de niños “arrancados del paraíso, prematuramente, brutalmente” (El Saffar, 1981: 230) también tiene lugar en obras como *Luciérnagas* (1949), *Primera memoria* (1959) o *Demonios familiares* (2014). Se origina en la experiencia que vivió Matute en su infancia con el estallido de la Guerra Civil, en la que admite que “la vida se me reveló entonces bruscamente, casi sin transición” (Matute, 1966: 143), y le hace llegar a la conclusión de que:

Nada vuelve, nunca vuelve el unicornio, porque la vida es siempre pérdida, pérdida abrupta, como cuando se pierde la infancia, que se nos va de golpe, como una luz o un paraíso que casi no llegamos a descubrir (Matute, citado en Salabert, 2015: 9).

*Paraíso inhabitado* es una historia que nos habla de cómo ese “instante hermoso”<sup>23</sup> vivido en la niñez marca el resto de la vida. La madurez de Adriana tiene lugar con el reconocimiento de ese *paraíso inhabitado* del teatro de marionetas al que nunca podrá volver.

## CONCLUSIONES

El motivo, con su carácter repetitivo y flexible, nos permite explorar su universalidad y singularidad al ponerlo en diálogo con otras obras de la tradición literaria, en el juego intertextual entre la voz propia y la ajena.

---

<sup>23</sup> Cita de Luis Cernuda que abre la novela póstuma de la autora, *Demonios familiares* (2014): “Todo lo que es hermoso tiene un instante, y pasa”.

En *Paraíso inhabitado*, Ana María Matute plasma el motivo del teatro de marionetas como una representación de la teatralidad de la vida adulta desde la perspectiva infantil de Adriana, que evidencia la artificiosidad y la hipocresía de los comportamientos de los adultos que la rodean. Frente a la incompreensión que la niña experimenta, la experiencia del ballet de *Cascanueces* y *Petrushka* le permite crear un espacio propio y resignificar su lugar dentro del espacio doméstico, que se concreta en el teatro de marionetas como refugio físico y simbólico.

La universalidad del teatro de marionetas como vía de comunicación adquiere una forma original al convertirse en el medio a través del cual Adriana y Gavrila confiesan aquello que no son capaces de expresar de otra forma. Ambos niños comparten un lenguaje propio y una forma particular de habitar el mundo, que desaparece con la muerte de Gavrila. Esta pérdida significa la expulsión de Adriana de su *paraíso*, un espacio que queda inhabitado, sin la posibilidad de volver a entrar. El teatro de guiñol es un elemento que, al revelarse como algo mundano y sin magia, muestra la pérdida de la niñez y del mundo propio creado en él. Se refleja la concepción matutiana de la infancia como un período de autenticidad y libertad, previo a la adopción de las máscaras y roles sociales impuestos en el 'teatro' de la vida adulta.

Desde una perspectiva intertextual e interdiscursiva, hemos identificado la influencia de *Cascanueces* y *Petrushka* en *Paraíso inhabitado*. Adriana comparte numerosas similitudes con Marie, especialmente en su capacidad para construir un mundo propio en el que los objetos y muñecos cobran vida. La novela de Matute incorpora elementos de la visión hoffmaniana de un mundo dual, en el que lo cotidiano y lo fantástico se entrelazan, y donde se anima a los niños a recurrir a la imaginación como vía de escape frente a la educación rígida y disciplinaria de los adultos. El juego entre las marionetas que cobran vida y su retorno a su condición de objetos, junto con la pérdida del encantamiento del teatro de guiñol, se asemeja a la conversión de *Petrushka* en un muñeco inerte y, con ello, la desaparición de la inocencia infantil.

Finalmente, este análisis muestra cómo el motivo del teatro de marionetas, tal como lo define Vulkers con sus características de repetición y flexibilidad, no solo evoluciona a lo largo de la novela, sino que conecta de manera interdiscursiva con dos *ballets* de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esto demuestra la habilidad de Ana María Matute

para reelaborar un motivo universal de forma original e irrepetible. Consideramos que este motivo persiste en otras obras de la autora, y que su estudio contribuirá a profundizar en su carga simbólica y su valor literario. Podemos concluir que el motivo del teatro de marionetas en *Paraíso inhabitado* expresa un contenido universal plasmado de forma original, y simboliza un refugio en medio de la soledad de la infancia y la incomprensión de los adultos.

### BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo, Tomás (2005). “Retórica, comunicación, interdiscursividad”. *Revista de Investigación Lingüística*, 8. 1, pp. 7-34, <https://revistas.um.es/ri/article/view/6671/6471> [13/01/2025].

Albaladejo, Tomás (2008). “Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo”. *Acta Poetica*, 29. 2, pp. 245–275. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.267>.

Alfonso García, María del Carmen (2017). “En busca de un lugar en el mundo: El espacio y sus marcas simbólicas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”. En Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.). *Épreuve de composition*. Paris: Ellipses, pp. 167-182.

Ayén, Xavi (2012). “Ana María Matute: “Todo está cargado de magia”. *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/magazine/20130419/54371257896/ana-maria-matute-escritora-literatura-entrevista-magazine.html> [13/01/2025].

Bachelard, Gaston (1958). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ernestina de Champourcin (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1973). *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 2006.

Borel, Murielle, (2019). “De la mémoire intime à la mémoire collective. Représentations et influence dans *Paraíso inhabitado* d’Ana María Matute”. *Cahiers d’études romanes*, 39, pp. 201-219. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10031>.

- Borel, Murielle (2023). “Mémoire d’espaces et espaces de mémoire dans *Paraíso inhabitado* d’Ana María Matute”. *Cahiers d’études romanes*, 46, pp. 203-223. DOI: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.16146>.
- Bórquez, Néstor (2011). “Postales borrosas de la infancia: la guerra en las novelas de Ana María Matute”. En Federico Gerhard (ed). *Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio, posguerra*, vol. II. La Plata: FAHCE-UNLP, pp. 101-107.
- Brío Fernández, Paula del (2024). “La poética de la imaginación de Gilbert Durand en la literatura y en la música: el *Cascanueces* de Hoffmann y de Tchaikovsky”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 79-108. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.79-108>.
- Cassirer, Ernst (1944). *Antropología filosófica*. Eugenio Ímaz (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Clayton, Douglas J. (1994), *Pierrot in Petrograd: Commedia dell’Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Québec: McGill-Queen’s University Press.
- Daemmrich, Horst S. (1985). “Themes and motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition”. *The German Quarterly*, 58. 4, pp. 566-575.
- Díaz, Janet (1970). “La comedia dell’arte en una novela de Ana María Matute”. *Hispanófila*, 40, pp. 15-28, <https://www.jstor.org/stable/43806967> [13/01/2025].
- Durand, Gilbert (1968). *La imaginación simbólica*. Marta Rojzman (trad.). Buenos Aires: Amorrortu.
- Easter Ballet Music (1990). “Petrushka”, The Paris Opera Ballet, <https://www.youtube.com/watch?v=MeIFo1yYTkY> [13/01/2025].

El Saffar, Ruth (1981). “En busca del Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute”. *Revista Iberoamericana*, 47, pp. 223-231. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1981.3659>.

Eliade, Mircea (1955), *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso*. Carmen Castro (trad.). Madrid: Ediciones Taurus, 1983.

Fisher, Jennifer (2003). *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. Yale: Yale University Press.

Freedman, William (1971). “The literary motif: a definition and evaluation”. *Novel: a forum on fiction*, 4. 2, pp. 123-131. DOI: <https://doi.org/10.2307/1345147>.

Flores-Jenkins, Raquel (1975). “El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute”. *Explicación de textos literarios*, 3. 2, pp. 185-190.

Gadamer, Hans-Georg (1960), *Verdad y método*. Manuel Olasagasti (trad.). Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.

García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.

García Berrio, Antonio (2009) *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos) III. Universalidad, singularización y Teoría de las artes*. Barcelona: Anthropos.

Gazarian-Gautier, Marie-Lise (1997). *Ana María Matute La voz del silencio*. Madrid: Espasa Calpe.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.

Gómez Alonso, Juan Carlos (2017). “Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural”. *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y*

*Literatura Comparada*, 1, pp. 107-116. DOI:  
[https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201712104](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712104)

Gross, Kenneth (2011). *An essay on uncanny life*. Chicago: The University of Chicago Press.

Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

Hernández Alonso, Salvador (2015). “Ana María Matute. *Demonios familiares*”. *Campo de Agramante. Revista de literatura*, 22, pp. 138-142.

Hernández, Isabel (2018). “Epílogo” a E.T.A. Hoffmann. *Cascanueces y el rey ratón*. Madrid: Nórdica, pp. 111-121.

Hoffmann, E.T.A (1816). [\*El Cascanueces y el Rey de los Ratonés\*](#), Biblioteca Digital, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE.

Hogan, Erin K. (2014). “Tendrá otro lenguaje: La otredad de la infancia en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”. En Teresa Fernández Ulloa (ed.). *Otherness in Hispanic Culture, United Kingdom*. Cambridge: Cambridge Scholars, pp. 350-364.

Ibáñez, M. Eugenia, (2007). “Ana María Matute recrea un món desaparegut”. Entrevista a Ana María Matute. *Dones*, 26, pp. 36-37, [https://www.adpc.cat/Revista\\_Dones/arxiu/pdfs/DONES\\_26.pdf](https://www.adpc.cat/Revista_Dones/arxiu/pdfs/DONES_26.pdf) [13/01/2025].

Jersonky, Eva (2023). “El sujeto femenino desde la periferia: un análisis de los espacios domésticos en las últimas dos novelas de Ana María Matute”. *Mora*, 28, pp 49-63. DOI: <https://doi.org/10.34096/mora.n28.12319>.

Jurkowski, Henryk (1988). *Aspects of Puppet Theatre*. Londres: Puppet Center Trust, Londres.

- Kelly, Catriona (1990). *Petrushka. The Russian Carnival Puppet Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia (1969). *Semiótica*, vol. 1. José Martín Arancibia (trad.). Madrid: Fundamentos, 1978.
- Llored, Yored (2019). “*Paraíso inhabitado* de Ana María Matute: un singular estilo tardío desde la infancia como origen”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 46, pp. 59-76. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.3887>.
- Lotman, Iuri M. (2000) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Mariinsky Ballet (2012). “The Nutcracker”, The Mariinsky Theatre Saint Petersburg, <https://www.youtube.com/watch?v=xtLoaMfinBU> [13/01/2025].
- Martínez Fernández, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- Matute, Ana María (1954). *Pequeño teatro*. Barcelona: Planeta, 1995.
- Matute, Ana María (1956). *Los niños tontos*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- Matute, Ana María (1960). *Primera memoria*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
- Matute, Ana María (1961). *Historias de la Artámila*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.
- Matute, Ana María (1961). *Tres y un sueño*. Ediciones Destino: Barcelona, 2017.
- Matute, Ana María (1966). *El autor enjuicia su obra*. Madrid: Editora Nacional.

Matute, Ana María (1983). *Solo un pie descalzo*. Ediciones Destino: Barcelona, 2013.

Matute, Ana María (1975). *El saltamontes verde*. Barcelona: Lumen, 1986.

Matute, Ana María (1998). *En el bosque*. Discurso de ingreso en la RAE. Madrid, [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Ana\\_Maria\\_Matute.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf) [13/01/2025].

Matute, Ana María (2010). *Discurso de recepción del Premio Cervantes*, <https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-ana-maria-matute-premio-cervantes-2010/1034560.shtml> [13/01/2025].

Matute, Ana María (2002). *Cuentos de infancia*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

Matute, Ana María (2008). *Paraíso inhabitado*. Barcelona: Destino, 2009.

Matute, Ana María (2014). *Demonios familiares*. Barcelona: Destino.

Núñez De La Fuente, Sara (2023). “De Elena Fortún a Ana María Matute: ecos de Celia en el colegio en *Paraíso inhabitado*”. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 10, pp. 11-49. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.10.2022.33152>.

Paoli, Anne (2011). “*Paraíso inhabitado*, de Ana Maria Matute: Jeux inattendus entre transgressions et transmissions”. En Catherine Orsini-Saillet (ed.). *Transmission/Transgression, Hispanistica XX: Culture hispanique contemporaine. Centre Interlangues, Texte, Image, Langage*, pp. 249-260.

Paoli, Anne (2014). “La imagen del padre en algunas novelas del siglo XX”. En Natalie Noyaret (ed.). *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*. Berne: Peter Lang Group, pp. 193-214.

- Paoli, Anne (2016). “Bas les masques: une interprétation des personnages farfelus dans *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute”. En Epifanio Ajello, Vicent d'Orlando, Sylvie Loignon, Natalie Noyaret (eds.). *Le personnage farfelu dans la fiction littéraire (X Xe et XX e siècles) des pays européens de langues romanes*. Avellino: Sinestesia, pp. 425-436.
- Pedraza, Pilar (2014). “Ana María Matute o las ficciones de la pena”. *Claves de Razón Práctica*, 236, pp. 166-175, [https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/166165\\_pedraza2.pdf](https://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/166165_pedraza2.pdf) [13/01/2025].
- Pimentel, Luz Aurora (1993) “Tematología y transtextualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41, pp. 215-230, <https://www.jstor.org/stable/40299217> [13/01/2025].
- Pita, Elena (1998). “Ana María Matute. Entrevista”. *El mundo*, <https://www.elmundo.es/larevista/num113/textos/entrevista.html> [13/01/2025].
- Pons Ballesteros, Mercedes (2009). “El paraíso inhabitado de Ana María Matute: entre la realidad y la fantasía”. *Tavira*, 25, pp. 209-223. Handle: <http://hdl.handle.net/10498/10708> [13/01/2025].
- Reyes, Graciela (1984) *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Ródenas, Domingo, y Gracia, Jordi (2011). *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. Madrid: Crítica.
- Roth, Elizabeth Elam (1997). “Aesthetics of the Balletic Uncanny in Hoffmann's *Nutcracker and Mouse King* and *The Sandman*”. *Children's Literature Association Quarterly*, 22. 1. DOI: <https://doi.org/10.1353/chq.0.1262>.
- Salabert González, Juana (2015). “Ana María Matute, a este lado del paraíso”. *Campo de Agramante. Revista de literatura*, 22, pp. 5-18.

- Santa-Cruz, Maylis (2014). “Un autre monde est-il possible? *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute”. *Bulletin hispanique*, 116. 2, pp. 549-561. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3377>.
- Santa-Cruz, Maylis (2017). “L'éducation féminine dans *Paraíso inhabitado*: un enjeu de pouvoir”. En Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.). *Épreuve de composition*. Paris: Ellipses, pp. 205-219.
- Sanz Villanueva, Santos (1998). “Conversación pública de Ana María Matute con Santos Sanz Villanueva”. *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 55, pp. 11-30.
- Sanz Villanueva, Santos (2008). “*Paraíso inhabitado*”. *El Cultural*, [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraiso-inhabitado/4750084\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20081218/paraiso-inhabitado/4750084_0.html) [13/01/2025].
- Segel, Harold Bernard (1995). *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, and Robots in Modernist and Avant-Garde*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Sevilla-Vallejo, Santiago (2017). “Creer y crear un mundo de hadas en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute”. En Anne Lenquette, Maylis Santa-Cruz y Benoît Santini (eds.). *Épreuve de composition*. Paris: Ellipses, pp. 307-319.
- Torres Begines, Concepción (2019). “Espacios de la infancia y la memoria en Ana María Matute: *Paraíso inhabitado* y *Demonios familiares*”. *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 37, pp. 123-40. DOI: <https://doi.org/10.5209/dice.64997>.
- Tillis, Steve (1992). *Toward an Aesthetics of the Puppet: Puppetry as a Theatrical Art*. New York: Greenwood Press.
- Vulkers, Mieke (2024). *Myth Textuality: Combining Kristeva's Intertextuality and Durand's Myth Criticism*. Thesis. Utrecht University. DOI: <https://doi.org/10.33540/2529>.

Wachtel, Andrew (1998). *Petrushka: Sources and Contexts*. Evanston: Northwestern University Press.

Xiaojie, Cai y Hernández, Ascensión Rivas (2013). “Objetos simbólicos en la narrativa de Ana María Matute”. *Macabéa—Revista Eletrônica do Netlli*, 2 (1), pp. 159-174.

Zipes, Jack (2007). “Introduction: The “Merry” Dance of the Nutcracker: Discovering the World through Fairy Tales”. En E.T.A. Hoffman, *Nutcracker and Mouse King* and Alexandre Dumas, *The Tale of the Nutcracker*. Joachim Neugroschel (trad.). London: Penguin Books, pp. 21-22.