

(m)

**ELENA FORTÚN (1885-1952) Y CELIA
EL *BILDUNGSROMAN* TRUNCADO DE UNA ESCRITORA
MODERNA**

NURIA CAPDEVILA-ARGÜELLES
Universidad de Exeter (Gran Bretaña)

La especialista en literatura infantil Carmen Bravo-Villasante ha afirmado que “en el fondo Celia es Elena Fortún” (1986: 9). Hay similitudes y diferencias entre ese proceso de caracterización o subjetivización que convirtió a Encarnación Aragonese Urquijo (1885-1952) en Elena Fortún y ese otro proceso de caracterización que mantuvo su pluma ocupada, el proceso de elaborar la narración del yo de una escritora que no llegó a serlo del todo, el famoso personaje de Celia. Los principales acontecimientos de las vidas de Fortún y Celia ocurren en la misma época histórica, la primera mitad del siglo XX. A través de Celia, Fortún exploró la subjetividad creadora de la mujer y otras cuestiones de índole feminista que le resultaban importantes desde el punto de vista de lo personal, tales como el problemático papel de la maternidad en una sociedad que empezaba a debatir activamente la emancipación femenina y la importancia de la educación y el saber como medios para regenerar a la nación y al individuo. Por todo esto, para discutir la subjetividad literaria de Fortún es necesario discutir la que su personaje representa. La historia de la voz autora de Elena Fortún resuena a intervalos en la vida de su personaje, ya que Celia es una novelista y narradora nata. La Segunda República y el Lyceum Club fueron el marco social de la autoría de Fortún. Su problemática relación con la maternidad y el matrimonio también impulsó su sed de conocimientos.

La única información que se conserva de Fortún perpetúa los silencios más significativos de su vida. Sabemos que cuestionaba los valores tradicionales pero es necesario elucidar por qué era éste un cuestionamiento vacilante. Necesitaba constantemente afirmarse en algún sistema teológico para asimilar mejor los avatares de su existencia pero mantenía una relación crítica con la ultraconservadora doctrina católica española. Hay evidencia de que albergaba dudas sobre su propia inclinación sexual, pero esta circunstancia cobra toda su relevancia solamente si se entiende cómo se estaba formulando y presentando la cultura homosexual de la época. Para aclarar estas cuestiones, es

importante recurrir a la pista más significativa que Fortún dejó sobre sí misma: Celia Gálvez de Montalbán. De la vida de Aragonese Urquijo se sabía muy poco hasta que la profesora gaditana Marisol Dorao recibió de la nuera de la autora un importante amasijo de documentación que ella guardaba sin entender realmente la importancia literaria de quien había sido su suegra. Dorao escribió el volumen biográfico *Los mil sueños de Elena Fortún* (1999). Aun siendo su creadora una escritora olvidada de la que poco se sabe, Celia ha estado presente en las librerías españolas durante la Segunda República, la guerra civil, el franquismo, la transición y la democracia.

Martín Gaité consideraba injusta la exclusión de Fortún del canon y se declaró profundamente influida por esta autora. Gil de Biedma y García Hortelano expresaron también en vida su admiración y deuda literaria para con ella. De hecho, Martín Gaité concluye que “un estudio riguroso de la obra de Elena Fortún, a quien todos los escritores de los años cincuenta habíamos saboreado en la infancia, explicarían cuáles fueron los principios del llamado realismo social de la novela de medio siglo” (2002: 101). Asimismo, Francisco Nieva (*ABC*, 3/6/1990: 3) ha sugerido que los libros de *Celia* merecen ser objeto de un estudio detallado, calificando también como arbitrario e indebido el olvido al que la figura de Fortún ha sido condenada por la sola razón de que “aquí [i.e. en España] el crítico literario nace con barba” y la crítica más academicista no parece estar interesada en el “inteligente documento costumbrista” que conforman los tomos de Fortún.

La interesante simbiosis entre Celia y Elena Fortún expone información importante sobre el surgimiento de la mujer autora y su posición en la esfera cultural. Las instancias epifánicas, así como la presencia recurrente de temas relacionados con la formación del yo a lo largo de toda la colección, hace que el conjunto de los libros se perciba como una gran novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, molde narrativo altamente simbólico con componentes autobiográficos y precedente de la novela psicológica que se ocupa de narrar el yo. Este término designa un tipo de novela que despliega un proceso de concienciación en el que la voz narradora trata de adquirir alguna verdad, un trozo de saber pristino, para asentar las bases de su comprensión del mundo. En lo referente a los momentos epifánicos, cabe fijarse en dos representaciones de la muerte en la vida de Celia: la muerte de la ficción que marca el fin de la infancia y la muerte de la madre que marca una temprana y forzada entrada de la protagonista en el mundo adulto. La lista completa de los títulos de la colección parece una serie de novelas de aprendizaje con diferentes personajes como protagonistas.¹

¹ La lista completa de títulos publicada en su día por Aguilar y en la actualidad por Anagrama es la siguiente: 1. *Celia: lo que dice* (1929); 2. *Celia en el colegio* (1932); 3. *Celia novelista* (1934); 4. *Celia en el mundo* (1934); 5. *Celia y sus amigos* (1935); 6. *Cuchifritín, el hermano de Celia* (1935); 7. *Cuchifritín y sus primos* (1935); 8. *Cuchifritín, en casa de su abuelo* (1936); 9. *Cuchifritín y Paquito* (1936); 10. *Travesuras de Matonkiki* (1936); 11. *Matonkiki y sus hermanas* (1936); 12. *Celia madrecita* (1939); 13. *Celia institutriz en América* (1944); 14. *El cuaderno de Celia* (1947); 15. *La hermana de Celia, Mila y “Piolín”* (1949); 16. *Mila, “Piolín” y el burro* (1949); 17. *Celia se casa (cuenta Mila)* (1950); 18. *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* (1950); 19.

Celia les unifica a todos ya que ella es lo que tienen en común, pero también sirven de nexos de unión el tema del crecimiento y de la juventud junto con la exploración del yo en vías de crecimiento, elementos típicos de la tradición del *Bildungsroman*. En relación con estos temas, es pertinente en primer lugar discutir el surgimiento de Fortún como escritora y la invención de Celia como narradora para luego detallar las particularidades de su rol como narradora testigo cuya voz acaba desapareciendo. La disolución de la voz de Celia apunta hacia ciertas zonas de sombra del yo de Fortún que apuntan a su ambigüedad y confusión. El resultado de esta perspectiva conforma una honda visión sobre el papel de la nueva escritora y nueva mujer en el imaginario cultural español de principios del siglo XX.

El propósito de la novela de aprendizaje o *Bildungsroman* es, en última instancia, elaborar el retrato de una sociedad, país o época histórica al que el lector tiene acceso a través de los ojos de la voz que narra. El proceso de cambio que toda narrativa contiene evoluciona en el *Bildungsroman* en un proceso de búsqueda. No lograr consagrarse como escritora es el resultado del proceso de búsqueda de Celia en un mundo que está cambiando rápidamente. Para entender este fracaso como principal resultado de su *Bildung*, es necesario analizar a lo largo de la colección la relación de Celia y de quienes la rodean con su voz. Elena Fortún encontró su vocación muy tarde en la vida pero la vivió muy intensamente. La caracterización de Celia como escritora en ciernes refleja la llegada de la escritura a la vida de Aragonese Urquijo. La escritura las sitúa a ambas en un mismo nivel simbólico de juventud cargado de simbolismo autoral.

Francisco Nieva subraya la importancia de los cambios geográficos de lugar para el desarrollo de la saga. De hecho, los personajes de Fortún cambian de casa frecuentemente a menudo por problemas económicos. El dinero fue también una fuente permanente de preocupación para Aragonese Urquijo y un condicionante clave de su subjetividad literaria. En el caso de la familia Gálvez el dinero o su falta sostiene la caracterización y condiciona el desarrollo del argumento. Nieva lee esta “posibilidad de evasión real que Elena Fortún ofrece a sus héroes cambiándolos de lugar” como signo de la falta de ortodoxia de los padres de Celia: “los padres de Celia y Cuchifritín forman una bella pareja de sutiles inadaptados al antiguo régimen, en el que han nacido, y se dibujan dramáticamente como una pareja cinematográfica de los años treinta” (*ABC*, 3/6/1990: 3). Tanto Fortún como Celia son sujetos nómadas, siempre en movimiento, dejando atrás personas, lugares y objetos y sufriendo abandono ellas mismas. La movilidad que hoy se percibe como característica de los tiempos modernos aparece en el entorno de ambas como inestabilidad que rige sus vidas. Este yo inestable tiene su correlato en el debate crítico actual sobre el sujeto o el yo como ocurrencia que nunca es del todo sino que continuamente se hace.

Los cuentos que Celia cuenta a los niños (1951); 20. *Patita y Mila estudiantes* (1951). Ver Manuel F. García: “Problemas bibliográficos en torno a la obra de Elena Fortún” (1986) para una lista completa de artículos, libros y cuentos publicados por Fortún en España y Argentina. A esta lista hay que añadir *Celia en la revolución* (1987, 1949).

El texto se define así como esfera de representación ideal para el despliegue continuado del yo en formación. Muchos críticos (e.g. Butler, Žizek, Foucault, Wright) han ahondado en la idea de la persona como ente que existe siempre en perpetua huida y en perpetua construcción. Así, el ser en el sentido de ente individual, constante ocurrencia del yo, emerge solamente de manera momentánea. En ciertos momentos de la historia ha sido muy importante para los artistas, escritores o intelectuales el fijar el yo. Cuando Fortún comenzó a escribir, el yo autor de las mujeres era muy inestable mientras que el yo masculino se percibía fijo y estable y cobraba importancia a pasos agigantados amparado por el regeneracionismo. Era problemático ser mujer y estar interesada en el aspecto cultural: reclamar autoría era aún más difícil. La liberación de la mujer y la configuración de un yo de mujer libre tiene que conceptualizarse en algún punto entre la igualdad y la diferencia, pero Fortún, como muchas de sus contemporáneas, no sabía muy bien dónde. Esta incapacidad para tener una opinión concluyente se percibe en la colección *Celia dice* e invita a la discusión feminista. Solucionar la paradoja no le fue posible, explorarla y representarla a través de su personaje sí.

Encarnación Aragoneses Urquijo nació en Madrid en 1885 y murió en 1952 en la misma ciudad. Los momentos más tristes de su biografía son la temprana muerte de su hijo Bolín a los diez años de edad, la guerra civil, su posterior exilio a Argentina con su marido y el suicidio de éste en Buenos Aires en 1948. Él era un general republicano enamorado del teatro para quien la derrota y el exilio resultaron insoportables. Eusebio Gorbea escribió unas pocas piezas teatrales de poco éxito y una novela histórica, *Los mil años de Elena Fortún* (1922). La novela exhibe una técnica parecida a *Orlando* de Virginia Woolf. A pesar de que adoptó como seudónimo el nombre de la protagonista de la novela de su marido, Aragoneses Urquijo y Gorbea mantuvieron sus actividades literarias separadas. Las de él fueron relativamente insignificantes y las de ella fueron ganando importancia con el tiempo. La metamorfosis de Aragoneses Urquijo en Elena Fortún estuvo condicionada por una insaciable sed de libertad e independencia.

La subjetividad literaria de Encarnación Aragoneses Urquijo se consolidó en 1928 cuando se convirtió en Elena Fortún. Había comenzado a publicar cuentos en 1924, después de la muerte de su hijo Bolín. Contribuía de manera regular a *Gente menuda*, suplemento infantil de la revista de ABC *Blanco y negro*. También publicó en el semanario *Crónica*, *Cosmópolis*, *Semana* y otras.² Celia hizo su primera aparición en 1928. Hubo otros seudónimos como Doña Quimera y La Madrina y también otros personajes como Roenueces y Don Oppas pero, con el tiempo, Elena Fortún y el mundo de Celia se convirtieron en los dos pilares de la producción literaria y subjetividad autorial de Aragoneses Urquijo, tanto que usaba el nombre Elena Fortún frecuentemente, para firmar cartas y

² Más información sobre las actividades periodísticas de Fortún en Bravo-Guerreira y Maharg-Bravo (2003) y Nieva de la Paz (1993).

presentarse llegando así a la conclusión de que después de pasar tantas horas en el mundo de Celia ya no estaba segura de si era “verdad o mentira” (Bravo-Villasante, 1986: 28).

Dos rasgos inauguran la subjetividad de Celia: por un lado, la niña tiene una cierta melancolía ya que nadie le presta demasiada atención y, por otro lado, posee también una imaginación desconcertante y excesiva así como una gran necesidad de comunicarse. Celia siempre quiere saber y Celia está triste muchas veces. La infancia de la protagonista ocupa los cinco primeros volúmenes de la colección (*Celia: lo que dice*, *Celia en el colegio*, *Celia novelista*, *Celia en el mundo* y *Celia y sus amigos*). La soledad de la niña se hace patente en todos ellos. Como exponentes de literatura infantil, el principal logro de estos libros radica en la falta de simpatía hacia el mundo adulto y en que desarrollan una perspectiva hasta entonces silenciada: la del niño. Fortún estaría así siguiendo las directrices pedagógicas del Instituto Escuela y la Institución Libre de Enseñanza a la que su hijo asistía. Fortún opinaba que la educación era esencial para lograr la regeneración social y la modernidad. Compartía esta opinión con otras “modernas” de su tiempo como Isabel Oyarzábal de Palencia o María de Maeztu. Algunas de ellas, notablemente María de la O Lejárraga, que tristemente desarrollaba su autoría bajo el nombre de su esposo Gregorio Martínez Sierra, vieron en Fortún una escritora en ciernes, que merecía desarrollar su voz autora. La madre de Celia, que exhibe cierto grado de indiferencia hacia su hija, representa en parte a la misma Fortún. Si bien este rasgo podría parecer paradójico, resulta comprensible teniendo en cuenta que tanto la madre como la hija delinean áreas problemáticas de la subjetividad de Fortún. Celia representa a la Fortún sorprendida ante sus propias ansias de dedicación a la escritura, de ser absorbida por esta actividad y lograr la independencia económica a través de este trabajo. La extraña relación entre Celia y su madre corresponde a la incierta posición que la maternidad tenía en la vida de la nueva mujer moderna, constituyendo un punto clave de debate en el incipiente feminismo ibérico que pugnaba por hacerse oír a principios del siglo xx. La madre de Celia representa las ansias de tener una actividad hacia fuera, lejos del hogar. Tiene una vida propia, independiente de su marido, como tuvo la misma Fortún, y parece no estar segura de que eso esté bien, como Fortún tampoco lo estuvo. Pilar de Montalbán no es un “ángel del hogar” decimonónico y comparte con Aragoneses Urquijo el rechazo a la vida doméstica que ambas veían como encierro. No es posible saber qué pensaba la madre de Celia de la modernidad porque el narrador no nos da acceso directo a sus ideas. La presencia de la madre se siente de manera más fuerte en el primer tomo de la colección y luego va desapareciendo de manera gradual. Los sutiles signos que denotan su falta de adaptación reflejan aspectos importantes que ocuparon los escritos de las feministas españolas de la República. A la madre de Celia le gusta pasar las tardes en el Lyceum Club.³ Habla idiomas y es una mujer educada que lee. A veces

³ Más información sobre las críticas recibidas por las “liceómanas” en Mangini (2002).

puede parecer materialista pero sus necesidades materiales, por las que la familia gasta de más, tienen un toque europeo y no castizo.

Celia tiene una niñera inglesa y un ama de cría se ocupa de Cuchifritín, el hermano pequeño. El tema del abandono de los niños está presente a lo largo de toda la colección. También el amor de la madre se encuentra expresado en los textos, pero la autora parece haber sido incapaz de resolver en la caracterización de la madre el dilema moderno de combinar la maternidad con el desarrollo del yo social. Tampoco pudo resolverlo en su propia persona. Fortún admite a su amiga y confidente Mercedes que “me pesa y me pesará siempre no haberme separado de Eusebio el año 24 cuando estuve a punto de hacerlo. Me he sacrificado yo no siendo lo que nací para ser, y le he sacrificado a él, que hubiera vuelto a rehacer su vida sentimental” (Dorao, 1999: 73). La muerte de la madre al dar a luz a su última hija, María Fuencisla o Mila, parece un final muy punitivo para el desarrollo de este importante personaje; sin embargo, señala la vacilante posición de Fortún hacia lo que hoy llamaríamos esencialismo, que se traduce en un incierto movimiento entre nociones de igualdad y diferencia. El padre de Celia está “encantado” (Fortún, 1929: 23) de que su esposa salga de casa, vaya al Lyceum y sea moderna, pero la echa de menos y la falta de ésta en el hogar se hace patente sintiendo el lector a su vez la ambigüedad de la autora, las ansias de libertad de la madre y el abandono de la niña. La posterior orfandad de Celia adolescente es un rasgo de alta significación literaria ya que la total separación de la voz materna o la ausencia de la misma se convertirá a lo largo del siglo XX en un rasgo clave de la narrativa escrita por mujeres en España.

La voz de Celia narra el fracaso de su persona al no convertirse en la escritora adulta que su yo infantil profetizaba. El personaje auguraba a una autora adulta y la autora real finalmente silencia la voz novelista que había engendrado. Fortún reflejó en Celia la creatividad e imaginación que ella desarrolló ya tarde en su vida. La influencia literaria del personaje ocupa casi todo el siglo XX y sigue existiendo. Durante la Segunda República Encarnación Aragonés Urquijo pasó de ser un ama de casa que sabía leer y escribir pero tenía un nivel cultural muy bajo y pasaba la mayor parte del tiempo en casa cuidando de sus dos niños, a ser una escritora famosa y una mujer muy activa en el mundo cultural republicano, en el que creía fervientemente. Adquirió conocimientos de biblioteconomía y dio clases en la Residencia de Señoritas sobre el arte de contar cuentos. Asistió a seminarios y conferencias sobre teología, filosofía y otros temas que le interesaban. Carmen Baroja la describe así: “Era Encarnación pequeñita, de ojos grandes negros, ocultista, teósofa y espiritista, muy simpática, excelente persona, vegetariana, y un poco chiflada (Baroja Nessi, 1998: 107). Es digno de mención que Baroja incluye la espiritualidad de Fortún como uno de sus rasgos. A la autora de Celia le interesaba lo oculto ya que sentía la imperiosa necesidad de creer en un más allá que intentaba se le revelase. En el exilio argentino encontró una forma de catolicismo muy diferente a la ultraconservadora doctrina religiosa española. La ausencia de

contenido religioso serio en los libros que se ocupan de la infancia de Celia y la crítica al estamento y educación religiosa implícita en *Celia en el colegio* no escapó la atención de los censores franquistas.

En la primera colaboración de Fortún para *Blanco y negro*, la autora se dirige a un destinatario infantil. Estos ojos nuevos que ella considera que definen al receptor de su mensaje son tan noveles y frescos como la mirada que le otorga su recién estrenada autoría. Dada la importancia que Celia cobraría en el futuro como extensión de la misma Fortún, es factible concluir que ya en estos primeros escritos Fortún establece un diálogo con el yo autor que modestamente empieza a surgir dentro de ella creándose así un paralelismo entre la exploración de la infancia y la visión personal de ella misma como persona que, tarde en la vida, asiste no sin cierto grado de estupefacción al nacimiento de sus propias capacidades intelectuales. Y escribe: “—¿Sabes por qué están tan tristes y aburridas las personas mayores? Pues porque nada les interesa. Como han visto muchas veces salir el sol, volar los pájaros y correr el agua, se figuran que todo ello es lo más natural del mundo. En cambio tú, como tienes los ojos nuevos, estás siempre asombrado” (Aragoneses Urquijo, *Blanco y negro*, 1/07/1928, en Bravo-Villasante, 1986: 9).

La escritora que así identifica a su interlocutor ha superado el luto por la muerte de Bolín pasando dos años en Tenerife con amigos, cuyos niños le inspiraron el mundo infantil que luego habría de narrar y sirvieron de terapia a ella y los suyos para aceptar la pérdida. Después de ayudar durante un año a su hijo mayor con el Bachillerato, empieza a sentir un enorme placer al comprobar que aprende de lo estudiado y disfruta manteniendo su intelecto ocupado. Dorao describe este momento epifánico en el *Bildung* de la escritora afirmando que la escritora “se iba sintiendo cada vez más independiente y capaz de cosas” (1999: 72). Este descubrimiento va acompañado de soledad y aislamiento dentro de la estructura familiar, como la misma Aragoneses Urquijo afirma en 1924 en una carta a Mercedes, su amiga tinerfeña: “me he pasado los días anhelando algo que no sabía donde estaba, pero que me era necesario para vivir. Ya lo encontré [...]. Tengo la suerte de tenerte a ti para contarte estas cosas, porque en casa no puedo hablarlas con nadie” (Dorao, 1999: 72). El miedo y la perplejidad que la nueva mujer que quiere saber causa en sus contemporáneos lo sintió Fortún en su marido y su hijo. La suya era una voz nueva, la voz de una niña en un mundo literario en el que hombres como su marido representaban lo adulto, lo maduro, lo que está ahí por derecho, dispuestos a recordarle que ese no era su mundo y que una autora siempre tiene algo de usurpadora de un algo masculino que no le corresponde. Su amiga argentina Inés Field, en una carta a Bravo-Villasante informando sobre la vía del matrimonio Gorbea en el exilio, explica las consecuencias de la imparable necesidad de escribir de “Encarna”. Según ella, Fortún empezó a escribir “obedeciendo a un impulso irresistible y a la presión de innumerables cosas que se le ocurrían, tenía que encerrarse en el baño para que no la viera su marido, porque era causa de escándalo y de

prohibiciones absolutas. Eso duró mucho tiempo –hasta el éxito, supongo–” (Field, 1956 en Bravo-Villasante, 1986: 24).

La posibilidad de aprender y escribir devuelve a la madura Aragonese Urquijo a un estado de juventud caracterizado por esos “ojos nuevos” que comparten su aprendizaje personal y el yo joven de su personaje. A través de la caracterización de Celia como escritora en ciernes Fortún elabora una exploración de la juventud como esencia de la modernidad. En este proceso, alcanzar la madurez no puede ser tarea fácil. Pérdidas y descontento han de ser parte de la motivación de la heroína para seguir adelante, lo mismo que lo fueron para Fortún. La modernidad fue convirtiendo gradualmente a la juventud en materia narrativa y la modernidad creó también la primera generación de mujeres escritoras que tuvieron conciencia de ser un grupo. Ambos fenómenos, la monumentalización del yo joven como rico tema argumental y la formación del yo de mujer escritora al amparo de otros a su alrededor, confluyen en el dúo formado por Fortún y Celia.

Moretti (1987) considera el *Bildungsroman* como forma simbólica de la modernidad. En las versiones épicas del yo, la madurez marca la caracterización del héroe. La modernidad aportó la novela de aprendizaje y en el caso de Fortún la modernidad le dio un contexto en el que desarrollar su autoría. Con todo, es preciso resaltar que esta autoría vendría marcada por características típicas, del protagonista de la novela de aprendizaje: la inquietud interior y la movilidad exterior. La movilidad física reflejó tanto en la vida de Celia como en la de su autora el dinamismo de los tiempos modernos y la agitación política. En *Celia en el colegio*, el padre, ya consolidado su estatus como personaje itinerante, le regala a su hija un cuaderno de piel para que escriba sus fantasías. Es significativo que sea el padre quien dé a la niña permiso para escribir y ser novelista. Él inaugura la subjetividad autorial de la niña y la condicionará siempre. Durante la infancia de la niña, el padre es consciente del desasosiego que la movilidad de los padres por aumentar o evitar perder su fortuna causa en Celia. En ese momento, está claro para él que la escritura es lo que Celia necesita ahora que él va a dejarla de forma continuada. La madre no está presente en ese adiós. El padre continuará animando a la hija a escribir y a no olvidar que es escritora en momentos claves de la existencia de la familia en los restantes títulos pero también él tiene miedo de la pluma y la imaginación de Celia. En *Celia novelista*, tomo tercero de la serie, la niña comienza, a instancia del padre, a ser escritora, y la primera persona de los dos títulos anteriores se vuelva autorreflexiva. Celia va aficionándose a “esto de escribir todo lo que me pasa por la cabeza” (Fortún, 1934: 71) después de llenar su primer cuaderno de novelista. Su propósito estaba claro: se trataba de escribir la historia de “una niña que se llamaría Celia, como yo, y andaría sola por el mundo...”, matizando a continuación: “¿Una niña como yo? No, no; yo misma... Yo, que me iba por el mundo, ahora que me habían dejado sola. [...] Había que pensarlo mucho antes de empezar” (9). Aunque sea un juego, reconoce que la escritura requiere tiento y al final llega a la

conclusión de que ser novelista es “difícil y comprometido” (163) cuando se tienen solamente nueve años, por lo que vuelve a acercarse al lector en los tomos siguientes sin usar la metanovela como retruécano para hacer llegar su texto a un receptor que finalmente es ella misma en su ansiada búsqueda de comunicación.

El personaje central y narradora de *Los mil años de Elena Fortún* (Gorbea, 1922), cuyo nombre Aragonese Urquijo adoptaría, también comienza su periplo narrativo en primera persona explicando con detalle el desdoblamiento de su yo. El prólogo a la novela de Gorbea evidencia que el personaje del libro comparte con Aragonese Urquijo más que el nombre literario. La Fortún de la novela se dirige al lector diciendo que ha sufrido para aprender y escribir. A pesar de haber vivido mil años y haber dado cuerpo a más de un yo, ella ha nacido en la década de 1880, como Aragonese Urquijo. El prólogo del libro correspondería a la época en la que Aragonese Urquijo comienza a escribir; esas páginas también anclan a la Elena Fortún personaje de Gorbea a una modernidad en la que ser mujer escritora es controvertido. Fortún se va transmutando en una serie de alter-egos de sí misma cambiando cuerpo e identidad genérica en el proceso. El otro masculino, que no vive en la “cárcel que hoy tiene en mi cuerpo de mujer” (Gorbea, 1922: 16), le otorga acceso a la página y se sitúa frente a ella que le ve “como si fuera yo misma, pero separado de mí. A la manera que nos miramos en un espejo: [...] siento cómo mis pensamientos se extinguen y comienzo a pensar con sus pensamientos; cómo empiezo a sentir en su cuerpo y a latir en su corazón; cómo deseo sus deseos y sufro sus dolores; y cómo, en él, vivo bajo el sol de otros tiempos y al compás de otras vidas” (Gorbea, 1922: 15). Esa mano de mujer escribe de manera “inconsciente” y al impulso de la “voluntad ajena y poderosa” (*ibid.*) del otro masculino las diferentes vidas de la novela. A Fortún no le era ajeno este tipo de condicionamiento masculino, ya que lo vivió en su propio hogar; sin embargo, aceptó su soledad de mujer autora, es decir, el silencio con el que su actividad se trataba en la familia, en aras de la independencia que había de conferirle y del significativo papel social que le llevó a desempeñar.

El desarrollo de la voz narradora de Celia desemboca finalmente en la muerte de la novela que llevaba dentro en tanto que autora futura que renuncia a serlo. Abandona la niñez también conminada por su padre a dejar de imaginar aceptando la muerte de la ficción en la vida diaria y separando así realidad de literatura. También el padre había animado a Celia a coger la pluma al irse él de su lado. Continúa el tema del abandono y la soledad durante la adolescencia de Celia si bien adquiere nuevas dimensiones: el exilio al que irá con su familia después de terminada la guerra y muerta la madre. Celia vuelve a ser la narradora en primera persona en los que son quizás los títulos más importantes de la colección desde el punto de vista del desarrollo literario del personaje: *Celia madrecita* y *Celia institutriz en América*. El vacío argumental entre estos dos volúmenes se llenó en 1987 con el descubrimiento y publicación de *Celia en la revolución*, una fiel e intensa crónica del sitio de Madrid.

La Celia que encontramos ahora ya no es la niña burguesa que vivía en la calle Serrano. La otrora niña de clase acomodada despliega ante el lector su versión de los años más duros de la historia española del siglo XX. La identidad del personaje no deja de estar por supuesto condicionada por su potencial pasado pero el ser de la escritora se va tornando nebuloso, obliterado por las necesidades materiales de la existencia diaria. En 1939 se publica *Celia madrecita*, escrito durante la guerra. Si bien el franquismo lleva al exilio argentino tanto a los Gorbos como a los Gálvez, la guerra significó para la obra de Fortún una reinención de la propia subjetividad literaria y una vuelta a aquel primer personaje que había sido la más fiel versión de ella misma y de su yo de escritora nueva. La vuelta de Celia como narradora protagonista relega la infancia a un segundo lugar. La visión del mundo infantil de libros anteriores no le sirve a Fortún para acercarse textualmente a los tiempos que le toca vivir, tiempos que ya no son los mismos que sustentaban la subjetividad de Celia niña. El tiempo ha pasado, la república fracasa y la Celia que ya se había consagrado como mito no podrá sobrevivir en un mundo que ya no es el suyo. El descubrimiento y posterior publicación de *Celia en la revolución* evidenció la desintegración del mito de Celia porque en este libro, la distancia entre autora y personaje se estrecha hasta el límite de la autobiografía. La subjetividad, entendida como surgimiento del yo, en este caso del yo autor y subjetivización, entendida como proceso narrativo de creación de un personaje, se aúnan.

Además de ser protagonista, la Celia que vuelve al centro del texto en *Celia madrecita*, *Celia en la revolución* y *Celia institutriz*, es también narradora-testigo, como la Andrea de *Nada* (1944), la importantísima novela de Carmen Laforet. En *Celia madrecita* tiene catorce años y ha entrado al mundo de los adultos de manera brusca y dolorosa. La madre, con sus dilemas de mujer moderna sin resolver, ha muerto justo antes de la guerra. Las primeras feministas ibéricas tampoco resolverían el problema de la nueva mujer, identidad que el franquismo reprimiría sin piedad. Lo mismo que se aborta el incipiente feminismo ibérico, Fortún da muerte a esa mujer que parecía buscar en la calle una nueva identidad.

Celia, finalmente, no podrá ir a la universidad. Muerta la madre, Celia hará de madre de sus hermanas, papel con el que acaba identificándose por completo centrándose totalmente en Teresina (la futura Patita) y el bebé Mila. Así, en *Celia en la revolución*, cuando la narradora menciona a su madre muerta presenta al lector una figura resultado de un proceso de idealización. En la casa de la familia en Chamartín (Madrid), un retrato de la madre preside el salón y Celia muestra un gran amor hacia las cosas que le pertenecieron y llevan su esencia. En el recuerdo, la madre de Celia sigue apareciendo bella y remota, la misma mujer que fue en vida, pero la idealización a la que Celia la somete ayuda a que la distante relación entre ellas se pierda en el olvido y Celia reescriba esa figura materna que ya no puede rechazarla. Aragonese Urquijo tuvo también una relación problemática con la maternidad. En una carta a su amiga tinerfeña Mercedes se recrimina “el disparate que hice al casarme. Ni yo quería tener

hijos ni el ser madre me producía ningún placer. Yo tenía en mi cabeza de 19 años toda una novela. Hubiera deseado no casarme, sino juntarme con mi marido, tener dos o tres hijos, y que me hubiera abandonado” (Dorao 1999: 73). Es la misma recomendación que hace a una jovencísima Carmen Laforet con quien se cartea. De hecho, Fortún predice el silencio literario al que Laforet se verá condenada si no da a la escritura el espacio privilegiado que merece en la vida de una joven escritora de gran talento, en opinión no equivocada de Fortún (Dorao, 1999: 302).

Dado el desentendimiento de la madre para con los niños y su posterior fallecimiento, la figura de la narradora niña y de la maternal Celia adolescente se perfila en relación al otro masculino que es el padre. La ausencia de la madre es una característica recurrente de un tipo literario inaugurado por Carmen Laforet con la Andrea de *Nada* y examinado a fondo por Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana: la chica rara*. Martín Gaité considera la orfandad de Andrea como rasgo que invitaría al lector a asociarla con las protagonistas de novela rosa. Sin embargo, perdiendo a sus madres tanto Andrea como Celia pierden, en términos de convenciones de caracterización, al personaje que habría de relacionarlas con la feminidad. La identificación con la madre está ausente de la caracterización de la chica rara y éste es un rasgo que Fortún y Celia preconizan. Además, Fortún añade un sesgo autobiográfico a la caracterización de Celia ya que Celia es un trasunto de ella misma. Martín Gaité afirma también que las escritoras que cultivaron el tipo narrativo de la chica rara (Laforet, Dolores Medio, Aldecoa y ella misma) eran asimismo consideradas “raras”.

Uria Ríos considera que al final de *Celia madrecita* “podemos percibir un aire de injusticia y fracaso” (2004: 28). Con todo, la “chica rara” sigue ahí. Se manifiesta en la modernidad con que atiende a sus hermanas, criándolas sin castigos, sin tratar de domar su imaginación, participando de ella y creando un mundo para las tres. Todo lo que Celia no sabe hacer lo intenta aprender de los libros. Así, aprende cómo hacer un vestido, cómo elaborar comidas nutritivas sustituyendo los alimentos más caros por otros más baratos ahora que no tienen dinero, aprende a economizar y llevar la casa. En esa etapa no puede pensar demasiado en escribir ni en su porvenir; sin embargo, el papel del saber y de la educación en su vida se fortalece gracias a lo utilitario de sus quehaceres. Saber le sirve. A estas alturas de la colección el mito se está desintegrando y asimilándose cada vez más a la realidad que había sido y estaba siendo la vida de Fortún. Por tanto, al acortarse la distancia entre las subjetividades de ambas, Celia se convierte en un yo casi idéntico al de Fortún cuando comenzó a escribir. Ambas viven preocupadas por el dinero, por criar dos niños y conscientes de no tener tiempo para ellas mismas. Cuando llega el verano, Celia y su familia reciben una invitación para pasarlo en Santander en casa de la rica tía Cecilia, hermana de la madre de Celia. La tía le compra ropa, la obliga a descansar devolviendo al personaje al mundo del placer burgués del que fue expulsada al morir la madre. También le presenta a otras veraneantes, “chicas que leen, que estudian, que viajan”, modernas y burguesas en

suma. Esas lectoras caracterizan a Celia convirtiéndola en trasunto de la Fortún que empezó a publicar en prensa: “ya casi no podíamos creer que tú existieras de verdad... Como antes contestabas en una revista de niños a las cartas que te escribían..., nosotras nos habíamos creído que todo aquello lo escribía una señora con gafas, y que tú sólo vivías dentro de su cabeza” (Fortún, 1939: 196). En este punto Celia hace suyas las vivencias de escritora que publica en semanarios y se relaciona a través de cartas con la infancia que nutre sus relatos.

En *Celia institutriz* encontramos similares manifestaciones de autoría que hacen referencia a una futura consolidación de Celia como escritora. Al comienzo del libro, su padre le dice que América ha de traerles felicidad, que ella podrá retomar sus estudios abandonados para así “llegar a ser algún día una gran escritora” (Fortún, 1944: 12). En Buenos Aires, Celia, como Fortún, intenta asegurar alguna colaboración periodística y afirma que “a mí me conocen todos los niños de habla española” (15) esperando que su fama haya llegado al otro lado del océano. Esta referencia al renombre literario de Elena Fortún, ya consagrada como escritora infantil en 1939, se extiende también al personaje que narra sus vivencias y particular visión del mundo en primera persona. Tanto Fortún como su marido albergaban grandes esperanzas a su llegada a Argentina a pesar de que él no aceptaba el exilio y no se integró en el grupo de españoles exiliados en Buenos Aires.⁴ En este momento de las vidas de Fortún y Celia, la necesidad y el prospecto de la pobreza total pesan sobre su yo autor. La ansiedad de no ser, después de todo, escritoras por ser desconocidas es difícil de soportar para estos dos seres literarios. Fortún consiguió continuar escribiendo los libros de Celia y publicándolos con Aguilar en España, adonde no volvió hasta 1948. Celia no consigue realizarse como escritora. Sus ambiciones no se cumplen y su yo autor empieza a vivir el argumento que ha de llevarle al silencio definitivo en *Celia institutriz*.

Siendo institutriz en la remota provincia argentina de Salta se reconoce a sí misma en la doble personalidad de Walter, el niño de seis años que tiene que cuidar: Walter se convierte en Pedrote cuando se siente enervado por no poder entender la realidad. Ha creado un personaje con el que explorar las zonas oscuras de su propio yo. Walter es un niño sensible y dulce, autor de un alter ego que da voz a todo aquello que Walter reprime. Fortún presenta así otra manifestación de autoría que Celia respetará dándose cuenta de la dualidad del yo de Walter. La madre del niño, por el contrario, le castiga tratando de controlar una imaginación que considera peligrosa e innecesaria. Curiosamente, la intranquilidad de la madre por la sensibilidad de su hijo y su obsesivo propósito de endurecerle hace que su preocupación parezca pulular alrededor de la falta de masculinidad del niño. Celia no solamente respeta la delicadeza de Walter sino su necesidad de

⁴ Rosa Chacel, también exiliada en Argentina desde donde escribía a jóvenes novelistas como Javier Marías y Ana María Moix, se inspira en el depresivo Eusebio de Gorbea para crear el personaje de Damián en *La sinrazón*.

doble personalidad para manejar una sensibilidad que otros podrían interpretar en el futuro como ambigüedad genérica o sexual.

A Fortún la ambigüedad genérica o sexual no le era desconocida. Sus relaciones maritales distaban mucho de ser idílicas, como apuntan Dorao, Martín Gaité e Inés Field y como la misma Aragonese Urquijo admitió. Según Margarita Ucelay, Fortún abandonó temporalmente a su marido y se fue a vivir con una amiga porque no soportaba la convivencia marital, “decisión que se comentó como ‘una campanada’, aunque supongo que de las que resuenan en sordina” (Martín Gaité, 2002: 55). Mediada la década de 1920, Eusebio de Gorbea tuvo algunas aventuras extramatrimoniales, pero a su esposa no le importaban estas infidelidades porque centraba todas sus energías en su nueva vida intelectual y libresca. Es importante mencionar no solamente la participación de la autora en la vida y desarrollo del Lyceum Club sino también sus conexiones con un grupo homófilo formado por el propio marido de Fortún, Gregorio y María Martínez Sierra, Cipriano Rivas Cheriff, Federico García Lorca, Margarita Xirgu y Pío Baroja, entre otros. Según Daniel Eisenberg, “es un mundillo que existía, pero que tiene que rescatarse, los años pasan y la gente se muere” (2001: 238). Dorao menciona, aunque la fuente de la información no resulta clara, “una velada acusación de lesbianismo que apareció alrededor de algunos miembros del Lyceum Club, antes de la guerra, en la que Elena Fortún estaba implicada como sujeto paciente, y a la que hace referencia cuando habla de las preguntas que le hacen en Aguilar sobre ‘las Matildes’, Matilde Calvo y Matilde Ras, y cuando menciona a Viera Sparza, la dibujante (‘supongo que viéndome tan vieja ya no le importaré nada’)” (Dorao, 1999: 271), para concluir que “esta es una faceta de la vida de Encarna en la que no he querido ahondar, especialmente por la resistencia a contestar que he observado en algunas personas” (283, nota 151). Sin embargo, existen dos novelas inéditas de Fortún de contenido lésbico.⁵

Cuando Celia se encuentra en Buenos Aires con Jorge, su enamorado de la adolescencia, la frialdad con la que le trata denota una total falta de romanticismo por parte de ella, ya adulta. Su voz está a punto de desaparecer del texto, aunque no su presencia como personaje. Parece haber un cierto tono de resignación en su aceptación a la propuesta de matrimonio de Jorge y escribe que “tal vez (y lo he pensado muchas veces) la vida de todos es sólo una pieza musical con dos o tres melodías, que se repiten indefinidamente...” (Fortún, 1944: 237). La cita parece en efecto reflejar lo que sería la poética narrativa de Fortún y el papel que su memoria ha tenido a lo largo de la colección para tamizar recuerdos y vivencias y convertirlos en literatura. Estas palabras señalan asimismo la resignación ante la imposibilidad de escapar a esos moldes de comportamiento a los que Celia también se ha referido. Pareja a la imposibilidad de escapar va la imposibilidad de cumplir con ellos a la perfección. *Celia institutriz* posee

⁵ Estas novelas tienen como título *Oculto sendero* y *El pensionado de Santa Casilda*, respectivamente, y se hallan en poder de Marisol Dorao. Parece ser que las dos novelas son, de hecho, un largo manuscrito que podría dividirse en dos.

elementos de novela rosa y del libro de viajes. Curiosamente el libro juega con diferentes convenciones genéricas sin explotarlas hasta sus últimas consecuencias argumentales. El límite está en la representación de la muerte del autor que es la renuncia de Celia a la literatura. Su voz ya no seguirá evolucionando en los siguientes títulos. *El cuaderno de Celia* rompe momentáneamente el hilo cronológico de la colección narrando un paréntesis en la infancia de Celia que le sirve a Fortún para canalizar narrativamente su propia evolución espiritual en Argentina. Esa Celia niña que regresa hace posible que Fortún publique otro título en España. Dado el contenido religioso del libro, los censores permitieron su publicación. No es la Celia imaginativa de los cinco primeros tomos y su voz ya no estará en los libros restantes aunque aparezca en los títulos. De *El cuaderno de Celia* interesa destacar la presencia del cuaderno rayado, que no en blanco, y la admisión en el prólogo escrito por una Celia adulta de su necesidad de las rayas en la escritura, metáfora de su posterior necesidad de ser guiada. No es el único momento en que se nos recuerda que Celia siempre lleva un cuaderno consigo a pesar de que ya no pueda o quiera ser escritora.

Martín Gaité conjeturó sobre las razones que llevaron a Fortún a escribir en el exilio el comprometido *Celia en la revolución* y concluye que “al hilo de su propia odisea, Elena Fortún necesitó desahogarse escribiendo este libro, aunque fuera a expensas de la destrucción definitiva del mito de Celia. Tal vez necesitaba sacrificar a Celia para sobrevivir ella, como testigo inevitable de sus más preciados ideales (Martín Gaité, 2002: 45). Este sacrificio convierte a la Celia narradora en el principal objeto narrativo de la nueva voz que se presenta al lector en *La hermana de Celia, Mila y “Piolín”*. Las aventuras de la andariega Mila y su perro van formando el personaje de esta niña especial, que se escapa de casa, se viste de niño y representa quizás un esperanzador conato de liberación, una chica, en definitiva, rara, no derrotada.

En *Celia se casa (cuenta Mila)*, Celia aparece en el título pero es Mila quien nos la narra. En el libro parecen escapársele a Fortún retazos del personaje que Celia fue y Mila nos ofrece la visión de una hermana mayor que cree, incluso a su pesar, todavía en los cuentos y el poder de la ficción. De nuevo vemos a una Celia que no trata de reprimir la imaginación de Mila, antes bien la anima a poner en forma de cuento todo aquello que se le ocurre, en especial los recuerdos de sus escapadas sola por las tierras de España. En Mila encontramos a la niña Celia renovada, modernizada de acuerdo con los tiempos que corren. Por razones financieras, la ilustradora favorita de Fortún, Viera Sparza, no ilustró *Celia se casa* sino que lo hizo Berna. Las ilustraciones muestran una interesante versión de la novia. Berna parece haber realizado una seria labor de estudio del personaje para dar forma en el dibujo a las contradicciones que el personaje de Celia y el de Fortún contienen. El conocimiento del personaje se trasluce en ciertos atributos poco convencionales que Berna otorga al retrato que hace. Jamás sonrío, siempre se la representa seria, su imagen recuerda a la que el lector deja al final de *Celia institutriz*. Su cabeza tiene un aire muy masculino, su

pelo parece el de un guapo joven, corto y descaradamente despeinado. El toque masculino también estaba ya presente en *Celia institutriz*. Muy sobria en su vestimenta, otros personajes femeninos le cuentan que parece extrañamente solemne, lo cual es extraño en una mujer. Al final del último tomo, *Patita y Mila estudiantes*, vemos a una andrógina Mila narrando su vida y la de Patita como estudiantes en Barcelona. Curiosamente, uno de los temas más importantes del libro es la difícil adolescencia de la silenciosa Patita, cuyos intentos de feminización alcanzan los límites del patetismo. Fortún pasó mucho tiempo de su vejez en Barcelona, donde casi nadie la conocía y podía disfrutar del anonimato. Madrid se había convertido en un doloroso lugar en el que vivir, tanto para ella como para sus personajes. Mueve las acciones finales de la familia Gálvez a Barcelona, consolidando así la subjetividad exiliada de los Gálvez.

Ninguna de las tres hermanas Gálvez se salva de una problemática adquisición de identidad genérica y de un cierto grado de ambigüedad. La identidad genérica de Mila se desdibuja cuando, muy pequeña, se pierde y viaja conociendo toda clase de gentes y lugares, vestida la mayoría de las veces de pequeño mendigo, en *La hermana de Celia, Mila y "Piolín"* y en *Mila, "Piolín" y el burro*. Hasta que se reúne de nuevo con su familia, pertenecerá a diferentes personajes. La pérdida de lazos familiares convierte a Mila en un niño itinerante que sirve de pretexto para enseñar España al lector, su historia e idiosincrasia, en unos libros no exentos de didactismo institucionalista pero con olor a España, la patria tantas veces añorada en el exilio.

La Mila que aparece en el último tomo parece una nueva Celia. Rubia como su hermana, se parecen en su pelo corto y aspecto algo andrógino. Patita, por el contrario, es considerada sosa por todos. Bondadosa, abnegada y retraída, querría poder pasar desapercibida y saber ser mujer pero, por más que lo intenta, no le sale bien y no encuentra modelos que la ayuden. A través de este personaje Fortún logra representar la femineidad convencional como ente que las mujeres parodian sin cesar, constantemente intentando inscribirla en sus cuerpos, opinión esta que las más recientes críticas feministas del género han explorado. La voz de Mila narra el patetismo que resulta cuando Patita intenta aprender la femineidad y adoptarla como identidad para así crecer y hacerse mujer. Patita, menos "novelera" que sus dos hermanas, nunca narra sino que es siempre narrada y da la impresión de ser un personaje empecinadamente encerrado en sí mismo, asustado por mostrarse y marcado por una melancolía que le impide desarrollar una voz. El sentido común y el realismo con que acepta el mundo y su papel secundario en él, siempre haciendo lo que le mandan y sufriendo lo indecible cuando se atreve a actuar con autonomía, contrasta con la osadía de Mila y su tendencia a fantasear. La adolescencia de Patita deja un regusto amargo en el libro, mientras que el yo de Mila acaba la serie de títulos con una nota esperanzadora. La saga se cierra con la voz de un personaje que puede ser una escritora en estado liminar, con sed de

modernidad, ansia de saber y lista para proclamar y defender su visión personal del mundo y de ella misma.

En 1944, Laforet desestabilizó las convenciones de la novela rosa con *Nada*. Pero los estereotipos del género ya habían sido desestabilizados en la narrativa de Fortún no solamente a través de Celia sino también y de diferentes formas a través de Patita, Mila, Matonkiki e incluso la madre de Celia. La incapacidad de Fortún de dar a la vida de Celia un final feliz emancipatorio no puede separarse de la incapacidad de la autora para abrazar la modernidad hasta las últimas consecuencias. El exilio, la mala salud y el suicidio de su marido problematizaron aún más su posición respecto a la socialización patriarcal. La correspondencia que mantuvo al final de su vida, ya muy enferma, con Esther Tusquets y Carmen Laforet giraba en torno a la constante conminación a las jóvenes escritoras para que escribiesen y para que la escritura fuese el eje de sus vidas, contra todo y contra todos si fuera necesario. Laforet y especialmente Tusquets harían con el tiempo desfilar por sus páginas extrañas narradoras, raras y más o menos ambiguas, herederas de Celia y Fortún, hermanas de la Mila con la que Fortún abandona la escritura.

Encarnación Aragonese Urquijo se convirtió en Elena Fortún en una época en la que la figura de la mujer escritora era particularmente controvertida. La foucaultiana función del autor suena en ella de manera singular. Revela la realidad de la derrota en el intento de vivir entre la igualdad y la diferencia, revela el fracaso al que la historia condenó a muchas escritoras en ciernes, revela la realidad de una generación perdida de novelistas e intelectuales entre las que ella se encontraba. La identidad de la mujer escritora, escondida en un armario durante siglos, vivía un interesante proceso de salida en la España de las primeras décadas del siglo xx. Hubo diferentes estrategias para dar voz al yo autor, para suprimirlo o camuflarlo. Los diarios de la esposa de Juan Ramón Jiménez Zenobia Camprubí Aymar, editados por Graciela Palau de Nemes, son un testimonio de su compromiso con el proyecto literario de su esposo. Se definía a sí misma como el "Sancho" de su empresa literaria y cuidar del genio fue parte importante de su vida de esposa de escritor. Mucho se ha escrito sobre la prolífica obra de María de la O Lejárraga, publicada bajo el nombre de su esposo Gregorio Martínez Sierra. Por su parte, Carmen Baroja Nessi estaba tan ocupada siendo el pilar central del hogar de la familia y cuidando de los hombres a su cargo (marido, hijos, hermano) que sus inquietudes intelectuales tomaron un segundo plano y solamente pudieron desarrollarse marginalmente. Así lo cuenta en sus *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. De estos y otros ejemplos se concluye que la multiplicidad de formas que la subjetividad literaria de la mujer adoptó al principio del siglo xx se construía en relación con la otredad masculina. En su estudio sobre María de la O Lejárraga, Alda Blanco afirma en relación a la escritora española de comienzos del siglo xx que "ocupaba en el imaginario cultural español un difícil e incómodo espacio ya que desde por lo menos el siglo xviii se la había representado simbólicamente como figura

límite, como transgresora del espacio social y cultural adjudicado a la mujer por el hombre y [...] se la había rodeado de una multiplicidad de prohibiciones” (Blancot, 1999: 15). Como escritora que alcanza el reconocimiento tarde en la vida a través de un personaje que le sirve para explorar las contradicciones y paradojas que esta subjetividad tardía le causó, Elena Fortún ilumina las problemática causada por el surgimiento de “la mujer nueva” durante el primer tercio del siglo xx. En el masculino mundo de la autoría las mujeres cautamente fueron diseñando estrategias para lograr posiciones más cómodas para ellas. Celia fue una de estas estrategias. Su creadora la hizo recipiente de la confusión que sentía ante su ambigüedad personal, sus ambiciones y su éxito. En este artículo, he querido rescatar del olvido no a la frustrada escritora que vive en texto o pantalla sino a la olvidada escritora que, por crearla, fue, aunque no lo creyese, novelista.

BIBLIOGRAFÍA

- Baroja y Nessi, Carmen (1998), *Recuerdos de una mujer de la generación del 98. Prólogo, edición y notas de Amparo Hurtado*, Barcelona, Tusquets.
- Blanco, Alda (1999), *María Martínez Sierra (1874-1974)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Bravo-Guerreira, M. E. & Maharg-Bravo, F. (2003), “De niñas a mujeres: Elena Fortún como semilla de feminismo en la literatura infantil de la postguerra española”, *Hispania* 86.2: 201-208.
- Bravo-Villasante, Carmen (ed.) (1986), *Elena Fortún (1886-1952)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación española de amigos del IBBY.
- Dorao, Marisol (1999), *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Eisenberg, Daniel (2001), “¿Cuán queer fue Iberia?”, *La crónica* 30.1: 236-238.
- Gorbea Lemmi, Eusebio de (1922), *Los mil años de Elena Fortún*, Madrid, Saturnino Calleja.
- Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid*, Madrid, Península.
- Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana*, Madrid, Espasa.
- (2002), *Pido la palabra*. Madrid, Anagrama.
- Moretti, Franco (1987), *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Londres, Verso.
- Nieva, Francisco (1990), “Elena Fortún y Richmal Crompton”, *ABC*, 3/06/1990.

Nieva de la Paz, Pilar (1993), "Las escritoras españolas y el teatro infantil de preguerra: Magda Donato, Elena Fortún y Concha Méndez", *Revista de literatura*, 55.101: 113-128.

Uría Ríos, Paloma (2004), *En tiempos de Antoñita la Fantástica*, Madrid, Foca.