

¿Para quién escribía Elena Fortún?

Exilio y tensión autorial en *Celia, institutriz en América* (1944)

María del Carmen Alfonso García

Departamento de Filología Española, Universidad de Oviedo, Oviedo, España

ABSTRACT: In the 43rd issue of the Mexican journal *Cuadernos Americanos* (1949), Francisco Ayala published “Para quién escribimos nosotros”, his milestone article on the reflection on the losses, alterations and uncertainties that would define the authorship of writers of the Spanish republican exile in itself and in its relationship with its possible readership.

From the framework of Ayala’s essay, this article studies *Celia, institutriz en América*, one of the novels written by Elena Fortún in her Buenos Aires exile, published in Madrid by Aguilar in 1944, to analyze how the author responded to that general conflict. The aim is to focus on why, how and with what implications Elena Fortún enacts the tension between two forces: the fidelity to the literary project around the character of Celia, initiated in Spain before the Civil War and characterized by a renovating modernity, and the demands associated with a certain reception (resulting, in turn, from the symbolic and cultural pact that has redefined everything), which is not only that of the public, but also that of the official and ecclesiastical censorship instituted by the dictatorship as a guarantee of orthodoxy.

RESUMEN: En el número 43 de la revista mexicana *Cuadernos Americanos* (1949), se publicaba “Para quién escribimos nosotros”, el artículo de Francisco Ayala que la posteridad ha canonizado como reflexión acerca de las pérdidas, alteraciones e incertidumbres que definirían la autoría de escritoras y escritores del exilio republicano español en sí misma y en su relación con los eventuales destinatarios/as.

Tomando pie en el ensayo ayaliano, este artículo estudia *Celia, institutriz en América*, una de las novelas compuestas por Elena Fortún en su exilio bonaerense, publicada en Madrid por Aguilar en 1944, para analizar cómo respondió la autora a ese conflicto general. El objetivo es poner de manifiesto por qué, cómo y con qué implicaciones actúa en Elena Fortún la tensión entre dos fuerzas: la fidelidad al proyecto literario en torno al personaje de Celia, iniciado en España antes de la guerra civil y caracterizado por una modernidad renovadora, y las exigencias asociadas con una determinada recepción (resultante, a su vez, del pacto simbólico y cultural que todo lo ha resignificado), que no es solo la del público, sino la de la censura oficial y eclesiástica instituidas por la dictadura como garantía de ortodoxia.

KEYWORDS: Elena Fortún, Francisco Ayala, republican exile, authorship, *Celia, institutriz en América*.

PALABRAS CLAVE: Elena Fortún, Francisco Ayala, exilio republicano, autoría, *Celia, institutriz en América*.

Francisco Ayala: qué significa, en realidad, escribir desde el exilio

En 1949, en la revista mexicana *Cuadernos Americanos*, veía la luz “Para quién escribimos nosotros”, un artículo de gran resonancia desde su aparición (Cela 1996, Mainer 2002, Rodríguez 2004), en el que su autor, Francisco Ayala, exiliado entonces en la República Argentina, en Buenos Aires, reflexionaba, desde su anclaje en la diáspora republicana de la guerra civil española, pero también con matices universalistas, acerca de la condición del escritor transterrado, de sus pérdidas, cambios y dilemas, considerados en sí mismos y en sus implicaciones a propósito del eventual público receptor.

En su meditación, Ayala tomaba pie en una certeza: la de que, finalizada la Segunda Guerra Mundial hacía casi un lustro (un lustro cuando el texto se publica), carecía ya de sentido seguir elucubrando con alguna esperanza sobre las posibles consecuencias, para España, la colectividad expatriada y el régimen vencedor en la contienda civil, de la resolución del conflicto internacional. En esa línea, afirmaba, para la comunidad intelectual emigrada, había llegado la hora de clausurar un “período” existencial, el transcurrido entre 1939–1949, que, visto desde este ángulo, no había sido sino “pura expectativa, un absurdo vivir entre paréntesis” (Ayala 1949, 52), para recobrar el pulso de una tarea que ya no permitía mirar para otro lado o, en nombre de un supuesto carácter provisional, prescindir de la centralidad de la experiencia del exilio.

En otras palabras, en opinión de Francisco Ayala, se volvía urgente superar —cerrar— heridas, lo que significaba “un necesario estado de apertura [del] corazón y de [la] mente, agarrotados hasta ahora por el traumatismo de la guerra civil” (Ayala 1949, 54), y enfrentarse a la realidad, asumirla en sus múltiples y problemáticas dimensiones, entre las cuales el nacionalismo y sus derivas ideológicas y culturales no eran la de menor importancia (Ayala 1949, 45–49); se hacía, entonces, ineludible renunciar a la melancolía de lo que fue y/o pudo haber sido y, desde una clara conciencia situada en el nuevo contexto —“todos estamos en alguna parte” (Ayala 1949, 44)— explorar otros senderos del pensamiento a través de los que testimoniar “el presente [y] procurar orientarnos en su caos [...]: nada menos que eso” (Ayala 1949, 49).

Así redefinido el sentido de la creación literaria, es evidente que, según anotaba Ayala, no resultaban asuntos menores cómo y con qué mecanismos llegar a un público que, en primera instancia, ya era el de otros lugares, cuyo idioma, además, no tenía por qué ser el español, y cuya gama de actitudes, siempre tan explicable políticamente, podía ir de la indiferencia al rechazo, o de qué forma neutralizar, o paliar, el “extrañamiento”

nacional (Ayala 1949, 50) que el desenlace de la contienda de 1936–1939 había propiciado, al destruir un proyecto de país y, con ello, favorecer la desaparición de un código compartido de referencias, intereses y estrategias comunicativas de los que, en verdad —creía el autor, tendiendo puentes primerizos en aras de la recuperación de “una comunidad espiritual” (Ayala 1949, 57)—, a aquellas alturas carecían también, en un porcentaje significativo, quienes, por distintas razones, no habían salido de España y, con ello, habían asumido un simbólico cautiverio vivido en medio del silencio y la mediocridad moral y cultural.

De este modo, la conclusión no se hacía esperar: fuera o dentro de España, en España o en el mundo, ningún intelectual consciente de su tarea quedaba al margen de las presiones y prohibiciones que coartaban su palabra, de forma que, en una visión integradora y menos determinada físicamente del destierro, señalaba Francisco Ayala que “—bien mirado— *todos los escritores viven hoy en exilio, dondequiera que vivan*” (Ayala 1949, 49), lo que, en buena lógica, significaba contestar con limitaciones, o hacerlo por la vía de las generalizaciones, a la gran pregunta formulada como título del ensayo:

en medio de un alboroto en que apenas si nuestro pensamiento consigue manifestarse, ni hacerse oír nuestra voz[,] [...] si nos preguntamos: ¿Para quién escribimos nosotros? Para todos, y para nadie, —será la respuesta. Nuestras palabras van al viento: confiemos en que algunas de ellas no se pierdan” (Ayala 1949, 49).

Como en adelante explicaré, aun en su aparente indefinición, el diagnóstico no pudo ser más cierto para Elena Fortún.

Encarnación Aragoneses, Elena Fortún y Celia

No es difícil imaginar que Elena Fortún —pseudónimo de Encarnación Aragoneses Urquijo— leyese el artículo del que nos hemos ocupado, pues, como el propio Francisco Ayala recordaba en 1989 desde las páginas de *El País*, en el curso de su comentario sobre *Celia en la revolución*, ambos se habían “tratado y estimado” en su estancia bonaerense; tampoco es aventurado figurarse el talante de esa lectura, para asumirla estrechamente vinculada a los derroteros que la biografía de la escritora tomaría en los finales de la década de los cuarenta, atormentada por el dolor del suicidio de su marido, ocurrido en 1948, cuando ella estaba en Madrid tratando de organizar su regreso (Dorao 1999, 183–189; Field 1986, 27–30), más cerca, entonces, de todos los finales y sin afán alguno de avistar cualquier nueva posibilidad individual o colectiva —“Ya mi

vida no debe ser más que dolor. Y todo lo que no sea eso será remordimiento y asco de mí misma”, le había escrito a su amiga argentina Inés Field, en carta del 29 de diciembre de 1948 (en Dorao 1999, 189).

Como es bien conocido, de los últimos años veinte a las postrimerías de la guerra civil —*Celia madrecita* vería la luz en 1939—, Elena Fortún había logrado alcanzar un gran prestigio, hasta convertirse en referencia, como creadora de la serie novelesca protagonizada por Celia, el personaje al que había convertido en el eje de un renovador proyecto literario, moderno por institucionista, para un público infantil que, con absoluto entusiasmo, se había rendido al carácter y la manera de estar en el mundo de aquella niña, cuyas soltura y espontaneidad, más allá de planteamientos autoritarios y rancias moralejas, hablaban de la trascendencia de la infancia en sí misma y como inicio en la indagación existencial. Prueban este éxito, evocado con orgullo por el editor Manuel Aguilar (1972, 712–713), las ediciones, y reediciones, de *Celia, lo que dice* (1929), *Celia en el colegio* (1932), *Celia en el mundo* (1934), *Celia novelista* (1934), *Celia y sus amigos* (1935) y *Celia madrecita* (1939) —si bien conviene advertir que en esta última apuntan ya perfiles distintos de los que luego hablaremos.

Al igual que para otras muchas mujeres (Gilbert y Gubar, 1984), para Encarnación Aragoneses, no había sido fácil conquistar la condición de autora; sin estudios universitarios, pero con el apoyo de la red del Lyceum Club y la Residencia de Señoritas, se había formado en biblioteconomía (Melián 2018) y, con el particular estímulo de María Lejárraga (Dorao 1999, 81; Martín Gaité 2002, 75), había comenzado a publicar sus primeras colaboraciones en las páginas de diversos medios periodísticos —especialmente, *Gente Menuda* (suplemento infantil de *Blanco y Negro*), entre 1928 y 1935, y la revista *Crónica*, entre 1931 y 1938 (Bravo–Villasante y García Padrino 1986)—, para, desde ahí, aunque sin abandonar la participación en la prensa, llegar a la compilación en volumen y la obra autónoma.

Con todo, es probable que los mayores obstáculos los sintiera Encarna en el ámbito doméstico. Su marido, Eusebio de Gorbea Lemmi, hombre de muy compleja personalidad, militar de profesión y apasionado del teatro y su ambiente, donde hubiera querido encontrar un hueco (Dorao 1999, 91–93), nunca había visto con buenos ojos el desarrollo de su carrera literaria; de hecho, parece que solo el triunfo incuestionable le había permitido empezar a escribir fuera del cuarto del baño, en donde debía encerrarse en sus comienzos para no molestar ni comprometer la autoestima de su esposo (Field 1986, 24–25). Tampoco su hijo Luis, el único de la pareja después de la prematura muerte

del pequeño *Bolín*, había entendido estas inquietudes de la madre (Dorao 1999, 232); uno y otro, por tanto, no habían dejado de expresarle su disconformidad y, con ello, de recordarle lo (presuntamente) inadecuado de sus aspiraciones.

No es este el momento de abordar las complicadas relaciones del matrimonio Gorbea Aragoneses; por su alcance, tan solo menciono los siguientes aspectos: de un lado, que el pseudónimo de la autora, en un gesto raro y contradictorio que tampoco Inés Field lograba entender (1986, 25), en el que convivían el paradójico homenaje —como recuerda Marín Gaité (2002, 51), Gorbea sería siempre el intelectual de la familia para su mujer— y la asunción de la soledad creativa (Capdevila–Argüelles 2005, 271), provenía de una fallida novela de su marido: *Los mil años de Elena Fortún. Magerit* (1922); de otro, que, en reiteradas oportunidades, la escritora, en la correspondencia con sus amigas, no dejaría de lamentar la gran equivocación de su boda y el no haberse atrevido a batallar contra la corriente de las convenciones. Valga como muestra este fragmento de la carta escrita a Carmen Laforet, desde Buenos Aires, con fecha de 1 de febrero de 1947:

He tenido cuatro hijos,¹ de los que solo me vive uno, tan lejos de mí material y espiritualmente que es ya como si no tuviera ninguno. Él está casado y vive en Norteamérica.

.....

Mi marido vive conmigo. ¡Toda una vida matrimonial sin casi recuerdo de habersido soltera alguna vez! Por eso hablo con conocimiento. Los artistas, sean del tipo que sean, están solos siempre y no debería ser permitido que invadieran el hogar... Pero usted tiene razón, no puede vencerse esa gran fuerza de la vida que nos arrastra en la juventud..., sobre todo en España, donde se ha parado el tiempo y lo que no es legal es pecado (Laforet y Fortún 2017, 29–30).

Pero, como se habrá observado, el pasaje no se ocupa solo de la rémora matrimonial; amplía el conflicto al referir una suerte de llamada esencial de la maternidad, potenciada por los discursos oficiales de la España del momento (Gallego Méndez 1983), y, al hacerlo, descubre la trampa identitaria, generadora para demasiadas mujeres de innumerables contradicciones y ambigüedades de las que apenas se alcanza a salir. Este era, quizás, el caso de Laforet (no conocemos la misiva a la que Fortún le responde); este había sido, sin duda, el de Elena Fortún, por tantas razones luchadora perpetua entre el ser y el deber ser.

En realidad, la marcha al exilio había sido una consecuencia más de este irresuelto debate interior, pues, como señala M^a Jesús Fraga (2013a, 48–51), fue preciso el reiterado apremio de su familia, entonces ya fuera de España a causa de la participación de Eusebio en el ejército republicano, para que, en contra del consejo de sus amistades y del propio

Manuel Aguilar, la novelista viajase en marzo de 1939 de Madrid a Valencia, luego de Valencia a Francia para reunirse con Gorbea, su hijo y su nuera y, desde allí, trasladarse finalmente con su marido a Buenos Aires, a donde llegarían a bordo del icónico vapor *Massilia*, el 5 de noviembre de 1939.²

Junto con las aportaciones de Marisol Dorao (1999) y María Jesús Fraga (2013a y 2013b), los testimonios de Inés Field (1986), de María Concepción Cutanda (2017), que en 1947 la presenta como conferenciante en el Instituto Cultural Joaquín V. [íctor] González, o de Francisco Luis Bernárdez, al frente de la Dirección de Bibliotecas Públicas Municipales cuando Fortún trabajó en la Biblioteca de la Municipalidad de Buenos Aires (Fraga 2013a, 53), así como las declaraciones de la autora en algunas de sus cartas a Carmen Laforet (Laforet y Fortún 2017), Carmen Conde (Fraga 2015) o Mercedes Hernández (Fraga 2013a), construyen para nosotros una mirada caleidoscópica —desde fuera y desde dentro; superficial o profunda— sobre los nueve años porteños de la pareja. Por ellos sabemos de las dificultades del viaje/odisea de Encarna Aragoneses hasta encontrarse en Francia con su esposo (Field 1986, 21–22) o de sus empleos en el Registro Civil o como bibliotecaria, con los que intentaba encontrar la estabilidad financiera que le permitiese seguir con su dedicación literaria (Field 1986, 23–25); y si por ellos conocemos los vaivenes emocionales y el desasosiego de Eusebio Gorbea por no ganar el suficiente dinero para subsistir (Field 1986, 23 y 27), también nos deparan más que interesantes ocasiones para indagar en el eterno debate interior de la autora, afectada una y otra vez, como le explicaba a Mercedes Hernández en carta del 31 de enero de 1947, por la distancia entre sus ansias de libertad y los intentos coercitivos de su esposo:

Aquí tengo un grupo de amigas. Somos siete y nos reunimos a comer todos los sábados. Cuatro son profesoras de Institutos, otra es una española, amiga mía desde hace veinte años, pintora y que aquí está empleada en el teatro Colón como decoradora [Victorina Durán] y otra esestanciera. A casa no vienen. Todas son solteras o viudas. Eusebio no soporta la gente y yo no leimpongo mi vida, pero tampoco me someto a la suya (en Fraga 2013a, 53).

En paralelo, los textos de Concepción Cutanda, y Francisco Luis Bernárdez inciden en la capacidad de la novelista para dominar su fuerza interior con la pretensión de no destacar e integrarse en el conjunto; si la primera la retrata como “menuda, suave, femenina” (1947, 20), el segundo la evocaba en estos términos en un artículo publicado en *La Nación* el 6 de abril de 1958:

Aunque durante los primeros meses de su asistencia a las oficinas de la calle Carlos Calvo fueron escasas las veces que conversamos, no tardé demasiado en darme cuenta de que bajo la apariencia modesta y tímida de aquella señora seria y callada se escondía

deliberadamente un espíritu superior. Era evidente el esfuerzo que ella venía haciendo para pasar inadvertida, para mostrarse como persona llana y común, para no dar de sí otra impresión que la que podría proporcionar una empleada irreprochable. Pero resulta difícil *esconder un incendio*, porque todo en él es desbordante manifestación: el humo, la luz, el calor y, además, ese algo invisible que lo anuncia de una manera trágicamente inefable (en Bravo Villasante 1986, 18; énfasis añadido).

Encarna siempre había tratado de encajar, siempre se había ocultado, cercenado su personalidad en la parte menos ajustada a la norma. Lo cual, a diferencia de lo que Bernárdez parecía pensar, se explicaba no solo en su capacidad creadora y su hondura espiritual, sino, y acaso fundamentalmente, en su homosexualidad (Capdevila–Argüelles 2016). Por eso su opacidad represora; por eso la voluntaria construcción de un personaje —Elena Fortún sería, en este punto, otra careta— y la existencia como *performance*, sujeta a un guion previo en el que, según vimos, cuerpo, voz y maneras colaboraban en la “ilusión de una subjetividad integrada” (Unruh 1998, 62), cuya exigencia lamentaría la autora en distintas ocasiones. Así en la carta escrita a Carmen Conde el 28 de diciembre de 1949, desde la residencia de su hijo y su nuera en Orange, New Jersey: “¡Ay, la manía de vivir como todos, los que no son igual que todos...! Creo que ese es el gran *pecado* de nuestras vidas” (en Fraga 2015, 84).

En este mismo sentido, la crítica, desde los días de Carmen Bravo–Villasante hasta las más recientes aportaciones de Nuria Capdevila–Argüelles, ha incidido con mucha frecuencia en la anulación de fronteras entre Fortún y Celia y, además de subrayar el carácter autobiográfico de algunas novelas, más perceptible en los hechos a medida que el personaje va creciendo, se ha detenido en considerar el alcance de gestos y vivencias comunes con los que la autora dotó a su criatura y cómo, con el afán de superar —también de asumir— barreras y obstáculos, proyectó en ella sus ilusiones y zozobras, convirtiéndola en un acabado instrumento de autoindagación en torno a la voluntad de trascender el silencio y legitimar su presencia en lo público. De ahí que, como ha explicado de manera tan convincente la profesora Capdevila–Argüelles (2005), quepa establecer un sugerente diálogo entre el proceso por el que la niña trata de encontrar su espacio en el mundo de las personas adultas y el de la escritora que busca afirmar su obra en un universo tradicionalmente masculino. En la intersección, es habitual que sea el padre de Celia quien, con el regalo de cuadernos en blanco, estimule los afanes literarios de su hija —en la que acabará alentando también un propósito autorial—, lo que sucede en *Celia en el colegio* (1932) o, doce años después, en *Celia, institutriz en América* (1944).

¿Para quién escribía Elena Fortún? El caso de *Celia, institutriz en América*

Sin embargo, qué poco quedaba en 1944 de las condiciones de 1932. Para ese momento, había pasado un lustro de la llegada a Buenos Aires y Elena Fortún ya había comprobado hasta qué extremo, y en contra de lo que había esperado, su fama era prácticamente inexistente al otro lado del Atlántico (de hecho, así lo experimentará también la propia Celia en la novela). Recién instalada, y aproximadamente durante un año, había podido colaborar en *Crítica*, el diario de Natalio Botana, el magnate de la prensa y gran defensor de la población exiliada en La Argentina (Montenegro 2002, 211–236; Dorao 1999, 150–157); como recordaba Inés Field (1986, 23), “los artículos debían constituir una serie sobre los conquistadores y fundadores de América”, un tema sobre el que, para su sorpresa, la escritora poseía escasos conocimientos.

Pero, hasta esa fecha, aparte de estas entregas —listadas por Dorao (2000)—, los intentos de publicar otro tipo de textos, en sustancia, volúmenes como los que habían visto la luz con anterioridad a la salida de España, o no habían llegado a concretarse o, si lo habían hecho, no habían logrado ningún eco —caso, por ejemplo, de la “espantosa edición” (Dorao 1990, 26), en 1940, de *Celia, lo que dice*, cuya redacción se había revisado para adaptarla al español argentino—. Hoy sabemos que, aunque no editada —no aparecería hasta 1987—, a la altura de 1944, Elena Fortún había compuesto *Celia en la revolución*, terminada como “borrador” en 1943 (Trapiello 2016, 14), crónica novelada de su vida durante la guerra en Madrid, Barcelona y Valencia y, hoy lo sabemos también, nexos necesarios entre *Celia madrecita* —el relato que, en 1939, a través de la asunción de una maternidad simbólica, consecuencia del fallecimiento de la madre física, había iniciado la claudicación de la protagonista— y *Celia, institutriz en América*, la primera novela compuesta en el exilio, aunque, como sucedería con la práctica totalidad de ahí en adelante, publicada en España, y que, en determinados aspectos, bebe igualmente de la biografía de la autora. Estos volúmenes compondrían, para Capdevila–Argüelles (2015, 8), la trilogía de la “desintegración” del personaje.

Inés Field (1986, 24–27) comentaba las dificultades creativas que, poco a poco, la estancia porteña le fue trayendo a Fortún: “le faltaba idioma” (24), concluía. Es posible. Pero, sin duda, las carencias fundamentales no eran ajenas a las que, pocos años más tarde, enumeraría su amigo Francisco Ayala en su conocido artículo, cuando es más que probable que Encarna no tuviera ya ningún interés al respecto —en carta del 26 de agosto de 1949, desde Buenos Aires, le decía a Carmen Conde: “¡Ya no me gusta escribir! Eso

consiste en que nunca he escrito lo que me hubiera gustado... [...] Siento que ya estoy al margen de la vida” (en Fraga 2015, 83)—; en verdad, ni la realidad, ni los temas y sus planteamientos, ni, por supuesto, el público —por muy español que fuese— eran ya los que la habían explicado literariamente. De ahí el terrible bloqueo en la composición de *Celia, institutriz en América* (Field 1986, 25–26), que fulminó la antigua destreza y, con ella, la capacidad de crear una historia dinámica y fluida, con un sentido integrador.

En el nivel de referencia, la narración se presenta como el diario que Celia escribe para detallar sus experiencias en el nuevo entorno argentino, al que, sin motivo que se explique, ha llegado con su padre y hermanos al comienzo, y que, en lo principal, terminan siendo las de su trabajo como institutriz en la hacienda de un prestigioso médico —Botana y su finca *Los granados* al fondo (Field 1986, 26–27)— y en la lejana provincia de Salta, donde se ocupa del hijo de un matrimonio católico inglés. Con todo, debe subrayarse que el capítulo XII introduce algunas dudas respecto de la tipología de base, en la medida en que, de un lado, en el curso de una conversación de la protagonista con el doctor, se da a entender que durante “cuatro meses” (Fortún 2015, 139) la joven no ha realizado ninguna anotación (¿qué hemos leído, pues, en ese tiempo?) y, de otro, su interlocutor, que confiesa haber tenido acceso a las páginas del dietario, lo define como una “especie de novela vivida” (Fortún 2015, 141), lo que produce una ambigüedad, no aclarada, en el ámbito de la recepción, de manera que, una vez más, pero ahora en el propio terreno de la diégesis, se anulan los límites entre lo real y lo ficticio.

En general, el texto no consigue elevar el vuelo ni alcanzar más que una altura mediana; ensaya diversas modalidades, de forma que la escena fragmentaria y autónoma, característica de los primeros títulos de la serie, causada entonces en su origen periodístico pero aquí no tan justificada, convive, en la primera parte, con el romance de tonos melodramáticos —no faltan los desengaños ni los turbulentos amagos de boda con el hombre maduro y de buena posición que fallece en accidente— y deja el paso en la segunda al relato de aventuras, luego reconducido mediante el inesperado reencuentro con el novio español que la protagonista creía muerto. Nada extraño si reparamos en que, el 28 de diciembre de 1949, Encarna, en la carta ya citada a Carmen Conde, después de elogiar la altura poética de su amiga, daba cuenta de lo propio en estos términos:

Parece que a Aguilar le gustó al fin mi libro de cuentos [*¿Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, 1950?] y me escriben que le [*sic*] van a publicar. Hicieron *Celia institutriz* en la colección Crisol y me dijeron que te la habían mandado. Es un libro muy antipático, por lo menos yo le tengo una gran antipatía. Es de esos libros que se hacen de encargo y ¡así salen ellos! Por elcauce susodicho, no pasa la *Gracia* más que cuando ella quiere,

no cuando el editor lo pide (en Fraga 2015, 84).

Al revelar hasta qué punto fue la de esta obra una escritura contrariada, la confianza abre el camino a nuevas consideraciones, pues, en la medida en que permite comprender el grado de hostilidad de la misma Elena Fortún frente a este volumen, nos coloca ante un curioso caso de “la ansiedad hacia la influencia”, definida por Sandra Gilbert y Susan Gubar en su clásico estudio *La loca del desván* como una reacción, básicamente masculina, del autor que teme “que no es su propio creador y [...] que las obras de sus predecesores, al existir antes y más allá de él, asumen una prioridad esencial sobre sus propios escritos” (Gilbert y Gubar 1984, 61). No obstante, el fenómeno toma aquí un sentido peculiar y, diría, inverso, puesto que el efecto paralizante procede, en definitiva, del sentimiento de traición a la tarea que, en su día, la propia Fortún se había marcado, lo cual desplaza tanto el significado de la acción autorial que, por contradecirlo, llega a anularlo.

No es llamativo, entonces, que, con marcada insistencia, la idea del “desatino”, en la doble acepción del error y la falta de equilibrio reflexivo, y su léxico estén aquí tan presentes: al tiempo que anhela “serenidad” (Fortún 2015, 113), Celia reconoce correr “enloquecida” (Fortún 2015, 61) o “desatinada” (Fortún 2015, 104), “correr desatinada, enloquecida” (Fortún 2015, 110) o sentir “una ternura desatinada y conmovida” (Fortún 2015, 87). Se trata de un aspecto característico de la primera parte, donde adquiere especial relieve a través de la retórica del exceso sentimental, deudora del acercamiento a la novela rosa que el texto sugiere, y, en la misma línea, de la sensibilidad exacerbada de la muchacha, que, junto a las lágrimas como síntoma de reacciones desmedidas, no parece encontrar más cauce expresivo que el del impresionismo extremo que tanto se había evitado en las obras anteriores: “cansada, agotada, aplastada bajo una inmensa y desgarradora tristeza, me siento bajo los arcos de la estancia y lloro...” (Fortún 2015, 68); “estamos en pleno verano, húmedo y angustioso” (Fortún 2015, 77); “[t]odo el campo se estremece con temblor de grillos...” (Fortún 2015, 81).

Es, creo, otra forma de manifestar la derrota —canalizada igualmente a través de emociones que, como la vergüenza (Fortún 2015, 93), una muy baja autoestima (Fortún 2015, 135) y el miedo al ridículo (Fortún 2015, 212), subrayan el desacierto vital—, de claudicar ante unas circunstancias que, quizás, no solo han acabado reformulando el trabajo de Fortún sino su biografía. De ahí también la reescritura, literal y simbólica, de situaciones ya referidas en las entregas iniciales, dotadas entonces de un valor y ahora del contrario. Sin duda, este es un asunto de especial interés cuando se recuerda que “Miss

Nelly”, una de las escenas del título inaugural, *Celia, lo que dice*, recrea, por la vía teatral, el enfrentamiento de la protagonista con su institutriz inglesa, representada para la ocasión en un osito de trapo, al que la niña presta su voz, impostada, para, en la batalla dialéctica, ridiculizar la rigidez y el afán ordenancista de su oponente:

El *Teddy Bear* que me trajeron los Reyes se parece a miss Nelly como si fuera hijo suyo.
Papá y mamá se enfadan cuando se lo digo. Tú, lectora, lo comprenderás mejor. El osito tiene el pelo rubio, como la miss, y los ojos parados y bobos, como ella.
—Yo estar furiosa con Julieta por lo diablo que es —dice el osito.
Julieta es mi muñeca rubia, mi hija, y el *Teddy Bear* es miss Nelly, la institutriz, que se queja de mi niña.
—¿Qué hace mi pobre hija? —digo yo.
—No aprende nada.
—¿Y qué es lo que usted quiere que aprenda?
—Yo querer que aprenda Gramática.
—¡Bah! ¿Y para qué sirve la Gramática, me quiere usted decir?
—La Gramática sirve para hablar bien.
—Mentira! ¡Mentira! Usted sabe mucha Gramática y habla muy mal. ¡Vaya! Yo tengo siete años y no sé Gramática, ¡ni quiero!
—Tampoco sabe Aritmética. Ni siquiera sabe que dos y dos son cuatro.
—¿Cuatro qué?
—Cuatro.
—¡Ay, miss Nelly, miss Nelly, me está usted pareciendo tonta de remate! (Fortún 2014, 68–69).

Coexisten en este fragmento muchos de los elementos más característicos del mundo literario de Elena Fortún, desde la defensa de la peculiar lógica infantil hasta el rechazo del universo adulto, pasando, claro, por el desdoblamiento del yo en un marco performativo que, como ya señaló Carmen Martín Gaité (2002, 80–101), permite romper con las normas más instituidas y postular una conducta alternativa. Sin embargo, en 1944, el juego ha dado la vuelta y redistribuido los papeles. Por eso resulta tan significativo que en la novela que ahora se analiza las preocupaciones de Celia coincidan en muy buena medida con las del osito–institutriz: levantarse temprano, estudiar la gramática o emplear correctamente el lenguaje —lo que implica una muy sostenida defensa del castellano frente al español de América (Fortún 2015, 130–131, 201–202, 208 o 227), no del todo ajena a un cierto poso colonial vinculado a la reiterada consideración de los “indios” como raza inferior y poco fiable (Fortún 2015, 122–123, 138, 179–180, 192–193, 195, 205, 212, 215, 224–226 236–238 o 251)— son actividades dentro del programa educativo:

Me separo de mi contemplación para organizar, como he pensado, el día que empieza... Creo yo que esta debe ser la primera obligación de una institutriz. Arranco la hoja de un bloc y escribo: «De ocho a nueve, baño y desayuno. De nueve a diez, paseo por el parque y conversación. De diez a doce, lectura, escritura, gramática...» (Fortún 2015, 65).

Desde aquí, desde la base que sugiere el correlato osito–institutriz, las equivalencias, asumiendo proyecciones ya establecidas, progresan por caminos insospechados y no siempre favorables: Encarna Aragonese–Elena Fortún; Celia–Elena Fortún; Celia–institutriz; Celia–osito y, claro, Elena Fortún–osito. Todo un prisma identitario de perturbadores reflejos si de lo que se trata es de ajustar cuentas con la trayectoria personal y la evidencia última es la de la pérdida de voz, o, lo que es lo mismo, la escritura al dictado del editor, urgido, a su vez, por las condiciones y el público de la España del momento, lejos ya, en cualquier caso, del “interlocutor propicio” del que hablaba Carmen Martín Gaité, cuya ausencia, según advertía, y hemos podido comprobar en este caso concreto, “espanta esa disposición de sosiego y complacencia indispensable para engendrar las narraciones cuidadosas” (1973, 20).

Mientras tanto, por razones aún no aclaradas pero vinculadas a las inquietudes del régimen, que ya desde 1943 se venía interesando por la escritora y su actuación durante la guerra civil (Craig 2000, 71–73), la censura franquista, cada vez más intransigente, acabaría prohibiendo la difusión del volumen. De acuerdo con la documentación que obra en el Expediente 2998–44, conservado en el Archivo General de la Administración, pese a los informes del lector número 9, que el 28 de mayo de 1944 reconocía no haber percibido ningún peligro ideológico ni moral —“novela de ambiente argentino–español y de viajes. Nada censurable”—, la Delegación Nacional de Propaganda, en comunicado del 4 de enero de 1945, obligaría a su retirada —luego también a la destrucción de los ejemplares en imprenta—, casi inmediatamente después de ponerse a la venta, debido a un vago, y por lo mismo eficaz, “carácter inmoral”.

Al paso, el 3 de enero de 1945 se decretaba la prohibición del conjunto de la producción de la escritora, circunstancia que se mantendría hasta septiembre de 1946 y de la que, en realidad, tardaría más en salir, si consideramos las advertencias del Jefe de la Sección de Censura cuando escribía al Jefe de Lectorado el día 17 de ese mes para informarle de la revocación del criterio, pero también de la necesidad de aplicar de ahí en adelante “gran escrupulosidad y cuidado” en la revisión de los textos de la novelista. Lo cual, a propósito de *Celia, institutriz en América*, significó que, después de superar las objeciones del lector número 15, quien el 13 de junio de 1947 veía todavía en el texto “un fondo turbio” y aconsejaba su remisión al “lector eclesiástico”, lograría ser autorizada el 24 de julio de ese año. Con todo, la segunda edición no saldría hasta 1949, avalada por un prólogo de una personalidad del prestigio de Federico Sainz de Robles y ya no en la colección habitual, “Lecturas juveniles”, sino en “Crisol”, serie para un público adulto.

No extraña, pues, que, en 1947, la autora manifestase como sigue su airada perplejidad a su amiga Mercedes Hernández, en carta remitida desde Buenos Aires con fecha de 31 de enero:

¿Tú sabes que han recogido mi último libro? ¿Tú sabes que no se puede volver a imprimir otro de los de Celia? ¿Tú sabes que los de Cuchifritín han sido cortados por la censura? Qué suerte estar lejos! (en Fraga 2013b, 269).

Reflexiones finales

“Qué suerte estar lejos!”, afirmaba Elena Fortún, cansada ya de tantas violencias limitantes, cuando quedaban cinco años para su muerte. Pero, cabría preguntarse, ¿lejos de dónde?, ¿lejos de qué?, ¿lejos de quién? No por nada Francisco Ayala había advertido, de ahí partimos, que el exilio no era un lugar, sino una condición, el resultado existencial de la falta de libertad y de las carencias e incertidumbres asociadas que todo lo trastocan. En el fondo, creo, ese, no otro, era el lamento de Encarnación Aragoneses.

References

- Aguilar Muñoz, M. 1972. *Una experiencia editorial*. Madrid: Aguilar. Prólogo de F. C. Sainz de Robles.
- Ayala, F. 1949. "Para quién escribimos nosotros." *Cuadernos Americanos*. 43: 36–58.
- 1989. "Celia en los infiernos". *El País* (3 de septiembre). (https://elpais.com/diario/1989/09/03/opinion/620776807_850215.html).
- Bravo–Villasante, C. 1986. "Elena Fortún y los libros de Celia. Datos sobre su vida y su obra." In C. Bravo–Villasante et al: *Elena Fortún (1886–1952)*. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY; p. 7–20.
- Bravo–Villasante, C y García Padrino, J. 1986. "Artículos y colaboraciones en la prensa". In C. Bravo–Villasante et al: *Elena Fortún (1886–1952)*. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY; p. 60–76.
- Capdevila–Argüelles, N. 2005. "Elena Fortún (1885–1952) y Celia. El *bildungsroman* truncado de una escritora moderna." *Lectora*. 11: 263–280.
- Capdevila–Argüelles, N., ed. 2015. "Introducción" a Elena Fortún: *Celia, institutriz en América*. Sevilla: Renacimiento; p. 7–26.
- Capdevila–Argüelles, N., ed. 2016. "Introducción" a Elena Fortún: *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento; p. 7–63.
- Cela, J. 1996. "Reflexiones de Francisco Ayala sobre el exilio intelectual español." *Revista de Indias*. 207: 451–473. <https://doi.org/10.3989/revindias.1996.i207.812>
- Craig, I. S. 2000. "La censura franquista en la literatura para niñas. Celia y Antoñita la fantástica bajo el Caudillo." In *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, edited by F. Sevilla Arroyo and C. Alvar Ezquerro, 69–78. Madrid: Castalia.
- Cutanda, M. C. 2017. "Prólogo". In Elena Fortún, *El arte de contar cuentos a los niños*, edited by N. Capdevila–Argüelles, 17–20. Sevilla: Renacimiento.
- Dorao, M. 1990. "Elena Fortún y Celia: retazos de vida y sueños." *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*. 19: 22–26.
- Dorao, M. 1999. *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Dorao, M. 2000. "Nuevas aportaciones a la bibliografía de Elena Fortún. Escritos desde Buenos Aires." *Lazarillo. Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*. 1: 29–38.

- Field, I. 1986. "Elena Fortún en Buenos Aires." In C. Bravo-Villasante et al: *Elena Fortún (1886–1952)*. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY; p. 21–30.
- Fortún, E. 2014. *Celia, lo que dice*. Madrid: Alianza Editorial. Introducción de Carmen Martín Gaité.
- Fortún, E. 2015. *Celia, institutriz en América*. Sevilla: Renacimiento.
- Fraga Fernández–Cuevas, M. J. 2013a. *Elena Fortún, periodista*. Madrid: Pliegos.
- Fraga Fernández–Cuevas, M. J. 2013b. "Entre España y América. Últimas publicaciones de Elena Fortún en la prensa española (1948–1951)." In *El exilio literario de 1939. 70 años después*, edited by M. T. González de Garay and J. Díaz Cuesta, 265–277. La Rioja: Universidad.
- Fraga, M. J. 2015. "Elena Fortún y Carmen Conde. Memoria de una amistad en ocho cartas." *Clarín*. 119: 79–98.
- Gallego Méndez, M. T. 1983. *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- Gilbert, S. M. and S. Gubar. 1984. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer.
- Laforet, C. and E. Fortún. 2017. *De corazón y alma (1947–1952)*. Madrid: Fundación BancoSantander. Prólogos de C. Cerezales Laforet y N. Capdevila–Argüelles; selección de C. Cerezales Laforet.
- Mainer, J. C. 2002. "Consideraciones sobre el lugar del exilio de 1939 en la construcción de la historia de la literatura española." *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*. 3: 51–57.
- Martín Gaité, C. 1973. "La búsqueda de interlocutor." In *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, 17–26. Madrid: Nostromo.
- Martín Gaité, C. 2002. *Pido la palabra*, Madrid: Anagrama. Prólogo de J. L. Borau.
- Melián, E. M. (2018). "Elena Fortún y el grupo de alumnas de biblioteconomía de la Residencia de Señoritas (1930–1936)." *Historia y Memoria de la Educación*. 7: 615–644. <http://dx.doi.org/10.5944/hme.7.2018.18518>
- Montenegro, S. 2002. *La guerra civil española y la política argentina*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/5390/>
- Ortuño Martínez, B. 2010. *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936–1956*. Tesis doctoral. Universitat d'Alacant/Universidad de Alicante.

<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/20062>

- Trapiello, A. 2016. “Prólogo” a Elena Fortún: *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento; p. 7–20.
- Rodríguez, J. 2004. “El exilio literario en la periferia de la literatura española.” *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*. 3: 74–90.
- Unruh, V. 1998. “Una equívoca Eva moderna: «performance» y pesquisa en el proyecto cultural de Antonieta Rivas Mercado.” *Revista de crítica literaria Latinoamericana*. 48: 61–84. <https://doi.org/10.2307/4530995>

Notas

¹ Una muestra de las muchas que, como veremos, se podrían señalar, de la interferencia realidad/ficción en la autora: es la madre de Celia la que tiene cuatro hijos.

² Sobre el viaje del *Massilia* y su significado, véase, entre otros, Ortuño Martínez (2010, 79–82).