

## DE ELENA FORTÚN A ANA MARÍA MATUTE: ECOS DE *CELIA EN EL COLEGIO* EN *PARAÍSO INHABITADO*

SARA NÚÑEZ DE LA FUENTE

*Asociación Europea de Profesores de Español*  
sarandelaf@gmail.com

**RESUMEN:** La novela de posguerra constituye un corpus literario cuyos personajes muestran una experiencia autobiográfica vinculada con la Guerra Civil. Este estudio se centra de forma específica en las escritoras de la generación del 50, entre las que destaca Ana María Matute (1925-2014), y analiza la influencia que reciben de Elena Fortún (1886-1952), la autora del mítico personaje infantil de Celia. Este personaje alcanza un gran éxito durante los años previos al conflicto bélico. Fortún se presenta, por tanto, como puente entre dos generaciones de escritoras. La influencia de Celia se observa incluso en *Paraíso inhabitado* (2008), la última novela de Matute publicada en vida. La caracterización psicológica de la protagonista infantil, Adriana, muestra diversos puntos en común con Celia, entre los que destacan la inadaptación al colegio, la lógica infantil desde la que comprende las palabras de los adultos y los espacios de la imaginación que la refugian del abandono afectivo.

**PALABRAS CLAVE:** Elena Fortún, Ana María Matute, *Celia en el colegio*, *Paraíso inhabitado*, generación del 50.

## FROM ELENA FORTÚN TO ANA MARÍA MATUTE: ECHOES OF CELIA AT THE SCHOOL IN UNINHABITED PARADISE

**ABSTRACT:** The Postwar Novel constitutes a literary corpus whose characters present an autobiographical experience related to the Civil War. This paper specifically focuses on female writers from the 1950s, amongst whom Ana María Matute (1925-2014) stands out, and analyzes the influence they receive from Elena Fortún (1886-1952), the author of the quintessential children's character, Celia. This character achieves great success during the years before the war. Fortún is presented, therefore, as a bridge between two generations of female writers. The influence of Celia is observed even in *Paraíso inhabitado* [*Uninhabited Paradise*] (2008), Matute's last novel, published during her lifetime. The psychological characterization of the child protagonist, Adriana, reveals several points in common with Celia, amongst which several stand out, such as the maladjustment to school, the childish logic that she uses to understand the words of adults and the spaces of the imagination that shelter her from emotional abandonment.

**KEYWORDS:** Elena Fortún, Ana María Matute, *Celia en el colegio*, *Paraíso inhabitado*, Generation of 50.

### Introducción

La novela de posguerra presenta una serie de personajes que revelan una experiencia autobiográfica relacionada con la guerra civil española. Este artículo se centra en las escritoras de la generación del 50, poniendo especial atención en Ana María Matute (1925-2014), y observa la influencia que reciben de Elena Fortún (1886-1952), la creadora del mítico personaje infantil de Celia, quien alcanza un gran éxito durante los años previos al conflicto bélico. Por tanto, Fortún constituye un puente entre dos generaciones de escritoras. La influencia de Celia se vislumbra incluso en *Paraíso inhabitado* (2008), la última novela de Matute publicada en vida. La caracterización psicológica de la protagonista infantil, Adriana, presenta varias coincidencias con Celia, entre las que destacan la inadaptación al colegio, la lógica infantil desde la que comprende las

palabras de los adultos y los espacios de la imaginación que la refugian del abandono afectivo.

En el primer apartado, “Ana María Matute y la generación del medio siglo”, se llama la atención sobre las características del contexto histórico. Se observa que cuando la crítica se aproxima al estudio de esta generación, encontramos una serie de personajes que abordan el tránsito de la infancia a la adolescencia desde una perspectiva rupturista vinculada con la perplejidad con que sus autores asumieron la Guerra Civil al final de su infancia. Asimismo, la trayectoria literaria de estos autores se vería afectada por el riguroso sistema de control que sufrieron las editoriales durante el franquismo.

Lucía Montejo Gurruchaga (2010) expone de forma más concreta las vicisitudes de las narradoras que comienzan a publicar en España durante los años cuarenta y cincuenta (independientemente de la generación en la que se encuadren), y pone el foco en el olvido al que muchas de ellas fueron sometidas. Si bien Carmen Laforet, Ana María Matute o Carmen Martín Gaité cuentan con una larga trayectoria ampliamente reconocida, otras narradoras como Concha Alós, Mercedes Ballesteros o Teresa Barbero apenas constituyen hoy en día una mera referencia en los estudios literarios del pasado siglo.

En el caso de Ana María Matute (1925-2014), cabe destacar que, por edad, pertenece a la generación del medio siglo. No obstante, si atendemos a las particularidades de su estilo poético, no resulta sencillo situarla en un grupo concreto. Aunque sus obras revelan las características del realismo social recurrentes en sus compañeros de generación, también presentan un mundo narrativo propio que se aproxima a las formas narrativas no realistas como la literatura maravillosa o la fantástica. Sobre las líneas temáticas que configuran su obra, es preciso destacar la importancia que tiene para la escritora ahondar en la propia memoria, así como expresar su malestar en relación con los más desfavorecidos.

En cuanto a las múltiples influencias que han ido configurando su particular mundo narrativo, resulta adecuado buscarlas en sus entrevis-

tas, donde siempre termina nombrando ciertos títulos y autores fundamentales para comprender su obra. Entre ellos destacan las colecciones de cuentos de hadas, sobre todo las de Andersen, y también Elena Fortún y Antonio Robles, a quienes considera los únicos autores que merecieron la pena durante su infancia. Estas influencias aún se observan en *Paraíso inhabitado* (2008). A sus 83 años, la escritora todavía revela ecos de la niña que fue a través del personaje infantil de Adriana, quien narra su infancia desde una edad adulta indefnida y va guiando al lector a través de los diferentes espacios imaginarios que la protegían de la soledad y la incompreensión.

Sin embargo, la influencia de Elena Fortún (1886-1952) no solo es evidente en Ana María Matute, sino que parece extenderse a otras narradoras españolas de posguerra, especialmente a Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité, quienes atestiguan el influjo de la creadora del personaje infantil de Celia en su propia producción literaria. Si ampliamos más el foco, observamos que Fortún representa, junto con Victorina Durán, Matilde Ras, María de la O Lejárraga y otras intelectuales, la genealogía del pensamiento feminista español sobre el que el franquismo corre un tupido velo.

En el segundo apartado, “Elena Fortún: puente entre dos generaciones de escritoras”, se observa cómo Elena Fortún y su principal personaje femenino constituyen un puente entre la generación de intelectuales previas a 1936 y las narradoras del medio siglo. Carmen Martín Gaité (1992) afirma, incluso, que un estudio riguroso de la obra de Fortún explicaría los principios del realismo social de la novela del medio siglo.

En el siguiente punto, “Ecos de *Celia en el colegio* en *Paraíso inhabitado*”, se observa que el éxito que alcanza Elena Fortún entre el público más joven se debe fundamentalmente a la creación del personaje de Celia Gálvez de Montalbán, quien cuestiona el mundo de los adultos desde su perspectiva infantil. También se hace referencia a los contrastes entre burguesía y clase obrera, tradición y modernidad y realidad e imaginación. De estas oposiciones derivan diversas situaciones humorísticas que expresan críticas sociales veladas tras la lógica de una niña. Todas estas

características narrativas se encuentran con algunas variantes en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute. Así pues, se recogen a modo de ejemplo algunas coincidencias sustanciales que permiten establecer un punto de partida para futuras investigaciones. Entre los volúmenes que configuran la saga<sup>1</sup> de Celia, se ha seleccionado el segundo libro de la serie (*Celia en el colegio*), pues, además de presentar diversas coincidencias con la novela de Matute, Marie Franco (2020) advierte que toda la obra de Fortún, y en particular este libro, constituye un hito de la literatura infantil y juvenil.

En cuanto a las coincidencias entre ambos libros, que es la hipótesis de partida de este estudio, se pone de relieve la inadaptación de las protagonistas a los marcos tradicionales de sus colegios, la lógica infantil desde la que comprenden las palabras de los adultos y los espacios de la imaginación que las refugian de la soledad y la incompreensión.

Finalmente, en las conclusiones, se presenta una síntesis del contenido del artículo acompañado de una serie de planteamientos que podrían sustentar las bases de nuevas investigaciones en torno al estudio de los personajes infantiles de Ana María Matute, y también de otros novelistas de posguerra con quienes comparte aspectos narrativos cuyo origen se remonta a la saga de Celia. Se propone, en este sentido, que las obras analizadas pertenecen a una variante de literatura no realista que se podría denominar lo imaginario infantil. Aunque comparte varias características fundamentales con la literatura maravillosa, fantástica, pseudofantástica, y otras formas ampliamente estudiadas, también revela algunos rasgos particulares que merecen un estudio aparte.

Con Celia como precursora, Ana María Matute, entre otras autoras, concibe personajes infantiles femeninos de carácter quijotesco que recrean mundos alternativos en su espacio psicológico y hacen partícipes de ese espacio al lector o a otros personajes a través de diferentes recursos

<sup>1</sup> Nuria Capdevila-Argüelles (2005) advierte que este conjunto de libros se percibe “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” (264).

en los que suele predominar un carácter lúdico vinculado con la infancia, así como numerosos vínculos intertextuales que apuntan a la literatura de tradición oral y a los grandes clásicos de la literatura infantil universal.

Las alusiones a este legado llevan implícito, asimismo, un ejercicio de reinterpretación de los antiguos textos, así como su revalorización desde el punto de vista de la formación humanística desde la infancia, pues plantean cuestiones vitales fundamentales —como el amor, el miedo, la soledad o la incompreensión— sobre las que las protagonistas infantiles van construyendo su personalidad a través de una serie de personajes míticos de referencia, que pueden ser más o menos explícitos.

### 1. Ana María Matute y la generación del medio siglo

Cuando la crítica trata de emprender el estudio de la narrativa de la generación del medio siglo, los términos “niños de la guerra”, como señala Josefina Aldecoa, o “niños asombrados”, en palabras de Ana María Matute, parecen erigirse como los puntos de partida obligados que aluden el origen de unos personajes cuyo contexto histórico determina cómo abordan el tránsito de la infancia a la adolescencia y que además recrean una experiencia autobiográfica. Es decir, dichos términos hacen referencia a la perplejidad con que la generación del cincuenta tuvo que asumir la Guerra Civil y sus consecuencias en un momento decisivo de sus vidas e integran, entre otros escritores, a Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio y Josefina Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Benet y Juan García Hortelano.

En cuanto al contexto histórico en el que se desarrolla su amplia producción literaria, es preciso hacer referencia al riguroso sistema de control que sufrieron las editoriales durante el franquismo. Lucía Montejo Gurruchaga (2010) advierte que incluso entre 1962 y 1969, cuando Fraga Iribarne ocupó el Ministerio de Información y Turismo, del que en aquel entonces dependía la censura, y parecía que iba a iniciarse un periodo de mayor tolerancia, no se simplificaron los obstáculos. La autora señala al respecto que pocos escritores se salvaron del acoso de la

censura, incluso entre los más próximos al Régimen, “pues los objetivos del franquismo tenían unos límites bien marcados que no solo se ceñían a su ideología, a la defensa cerrada de la religión católica, sino que había un conjunto de preceptos morales que no se podían transgredir” (2010: 54), y probablemente quien padeció sus rigores en mayor medida fue la generación del medio siglo, un nuevo grupo de intelectuales, procedentes mayoritariamente de la burguesía, que eran niños cuando estalló la guerra y no estaban dispuestos a callar ante la dura realidad del país en la que se vieron inmersos.

Montejo Gurruchaga (2010) alude de forma más concreta a las vicisitudes de las narradoras que entre los años cuarenta y cincuenta comienzan a publicar en España y pone el foco en el olvido al que fueron sometidas. Si bien algunas de ellas como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité o Elena Quiroga cuentan con una larga trayectoria reconocida, cabe destacar que otras muchas, cuya calidad literaria ha sido ampliamente respaldada, apenas han visto reeditadas sus obras. Autoras como Concha Alós, Mercedes Ballesteros, Teresa Barbero, Rosa María Cajal, Concha Castroviejo, Paulina Crusat o Mercedes Formica, entre otras, han quedado relegadas al olvido y actualmente constituyen una mera referencia en los estudios literarios del siglo XX.

Aunque este grupo de escritoras de posguerra no conforma una serie homogénea, sí se advierten algunas coincidencias relacionadas con las particularidades del contexto social de las mujeres que las encauzó hacia determinados géneros como la poesía lírica, el diario íntimo, el relato breve, la literatura infantil o la novela, y mucho menos el ensayo o el teatro; también se vieron inclinadas hacia temas vinculados con el universo femenino. Montejo Gurruchaga hace referencia a algunos de ellos en el siguiente fragmento:

la infancia, la familia, el amor, la frustración, la soledad, la indagación en lo íntimo y personal humanos, eran los que mejor aceptaban los críticos y la censura, y el uso de procedimientos narrativos como las divagaciones en las historias narradas y la información fragmentaria, características que se veían como propias de la escritura de mujer, eran siempre positivamente valoradas. (Montejo Gurruchaga, 2010: 50-51)

Aunque durante las dos primeras décadas de posguerra la mayoría de estas autoras construye mundos narrativos restringidos al ámbito doméstico y los personajes femeninos representan la estabilidad familiar propia de la estructura social de la España de aquel periodo, algunos personajes pronto transgreden dichos modelos caracterizados por la sumisión y la dependencia del varón. Entre ellos destacan Lena Rivero en *Nosotros, los Rivero* (1952) de Dolores Medio, la protagonista de *Duermen bajo las aguas* (1955) de Carmen Kurtz o el personaje principal de *Algo muere cada día* (1955) de Susana March. Los tres personajes ostentan una formación cultural sólida, así como deseos de libertad y una profesión que les garantiza la independencia económica. No obstante, esta tendencia contrasta con el lugar preeminente que alcanza la novela rosa desde la inmediata posguerra hasta mediados de los años cincuenta, pues a través de ella —junto con las biografías, las novelas de personaje histórico o las crónicas noveladas— se refuerza la política cultural y educativa de la dictadura fomentando la sumisión de las mujeres.

En cuanto a Ana María Matute, Elena Soriano, Mercedes Ballesteros, Carmen Kurtz o Ángeles Villarta, cabe destacar que crean universos narrativos independientes de las tendencias predominantes en la inmediata posguerra, y según avanza su producción se van aproximando a las corrientes de carácter existencialista y social que predominan en el panorama literario de aquellos años. Algunas se acogen al neorrealismo, otras adoptan una postura política más comprometida, y muchas de ellas se centran en la Guerra Civil y sus consecuencias mostrando incluso el punto de vista de los vencidos. Así lo hacen Dolores Medio en *Diario de una maestra* (1961) o Concha Alós en *El caballo rojo* (1966). Aunque cabe pensar que aquella literatura realista era la más castigada por la censura, resulta preciso puntualizar que solo constituía uno de sus frentes, pues los censores ponían el foco sobre diferentes aspectos:

En la novela de autora, toda consideración de la sexualidad como experiencia vital de la mujer era severamente reprimida. Pero incluso la peripecia sentimental y hogareña, la novela sin sustancia ideológica, las replegadas a la percepción de la comunicación humana, o las que diri-

gen la mirada hacia el interior relegando lo colectivo, lo social, podían ser objeto del lápiz rojo del censor. (Montejo Gurruchaga, 2010: 55)

En el caso concreto de Ana María Matute, cabe destacar que nació en 1925 y, en consecuencia, por su edad, pertenece a la generación del medio siglo. No obstante, María Luisa Sotelo Vázquez (2014) afirma que no resulta fácil encasillarla en un grupo concreto, pues si bien “sus obras participan del realismo social que caracteriza la andadura de aquellos escritores, su escritura presenta características propias, originales, sobre todo en el tratamiento de la fantasía y en las peculiaridades de su estilo poético” (13). Cabe evocar en relación con esta idea de la fantasía su forma de entender el proceso de escritura, en la que se observa desconfianza ante las múltiples fórmulas que pretenden enseñar a escribir y que engarza con la concepción de la imaginación que presentan algunos autores españoles de generaciones posteriores que se alejan del realismo social. Durante el discurso titulado *En el bosque* que pronunció el 18 de enero de 1998 con motivo de su ingreso en la RAE, la escritora compara la creación literaria con “una puerta que se abre, una barrera que se franquea, un mundo al que se tiene acceso; algo parecido a lo que le ocurrió a Alicia ese día en que, tras cambiar algunas reflexiones con su gato (y tal vez con sus sueños), se encaramó al espejo de la chimenea y, suavemente, pasó al otro lado” (1998: 26). Es decir, del mismo modo que el mítico personaje de Lewis Carroll, sin instrucciones ni folletos explicativos, los escritores comienzan su trayectoria cuando la vida les conduce por primera vez atravesar esa traslúcida barrera.

El acto de escribir también significa para Matute un medio de protesta contra todo lo que representa opresión e injusticia, una forma de solidaridad que permite expresar su malestar en el mundo en relación con los más desfavorecidos, pues, aunque no tuvo una infancia apaleada ni hambrienta, afirma que no está dormida, ni ciega, ni muerta. Para la escritora barcelonesa la literatura representa, en definitiva, una búsqueda de la propia historia, una forma de autoconocimiento: “Algo parecido a una incesante persecución de la presa más huidiza: uno mismo” (Matute, 1998: 27), y lo alcanza a través de la fantasía y la imaginación, a las que



considera tan importantes como el comer y el dormir, pues forman parte indisociable de la vida y la realidad (Sotelo Vázquez, 2014).

Junto con esa reivindicación de la fantasía como parte de la realidad, resulta necesario observar el estilo de la autora como otro elemento característico de su mundo narrativo al que diversos críticos han considerado muy literario, incluso lírico. Sotelo Vázquez (2014) advierte en este sentido que “la prosa eminentemente sensorial de la autora barcelonesa está tejida con recursos poéticos, imágenes, sinestesias, metáforas, símbolos y personificaciones, que contribuyen a crear belleza y la dotan de un estilo original, que puede y debe calificarse de poético” (25); y a través de este lirismo pretende alcanzar lo más importante en literatura, la autenticidad y el sentimiento que permiten llegar a lo esencial del ser humano de cualquier momento histórico, lo que evoca la definición de clásico que Charles Augustin Sainte-Beuve (2013) plantea en el siglo XIX.

Ana María Matute sostiene asimismo que las ideas e ideologías cambian, pero los sentimientos son universales, siempre perduran y constituyen los motores de la creación, pues se crea desde el dolor o felicidad absolutos o desde el sentimiento de protesta ante la injusticia. Así pues, partiendo de estas premisas, no resulta extraño que entre sus temas predilectos destaquen la infancia y la pérdida de la inocencia, a menudo recreadas a través del mito de Peter Pan, así como la memoria o el mito bíblico de Caín y Abel, vinculado con la Guerra Civil, lo que en diversas ocasiones ha llevado a la censura a mutilar sus obras.

Cuando en 1948 Ana María Matute irrumpe en el panorama literario con la publicación de *Los Abel*, ya se observan temas que serán recurrentes en su narrativa, como la infancia, el cainismo, la muerte violenta, la incomunicación o la huida como evasión de la miseria. Años más tarde, entre 1958 y 1969, ven la luz *Los hijos muertos* y la trilogía *Los mercaderes*, las cuales quizás constituyen las obras más significativas de la autora. Con *Los hijos muertos*, Matute ostenta un tratamiento de la Guerra Civil en el que omite juicios de valor, algo poco habitual en un tema aún tan candente. Aunque la editorial Planeta presenta la novela a

censura en 1958 y el lector dictamina que ataca la moral y abusa de palabras soeces, tampoco se desautorizó su publicación, tal vez por haber recibido varios galardones y presentar una dificultad de lectura elevada. Una suerte similar se advierte en los informes de *Primera memoria* y *Los soldados lloran de noche*, incluidas en la trilogía *Los mercaderes*, donde se observan las dificultades de los censores para comprender las obras de la autora (Montejo Gurruchaga, 2010).

Tras veinte años de silencio, se reedita *Luciérnagas*, una novela sobre la Guerra Civil que se publicó censurada en 1955 bajo el título *En esta tierra*, lo que supuso en palabras de la propia autora una claudicación ignominiosa a la que se vio forzada por la precaria situación económica que estaba atravesando. No obstante, el manuscrito que le devolvió la censura constituye un documento de valor histórico relevante que se encuentra en la Mugar Library de la Boston University, pues fue cedido por la escritora para que formara parte del fondo “Ana María Matute Collection”. En dicho informe se pone el foco sobre los asuntos que se consideraban graves para desautorizar su publicación, es decir, sobre los pilares de la dictadura —Dios, patria, familia—; sin embargo, en este caso el censor no niega el gran valor literario de la obra (Montejo Gurruchaga, 2010).

El estudio de sus novelas resultaría incompleto si se obviaran las múltiples lecturas que han ido configurando el personal y particular mundo narrativo que la caracteriza. Aunque a la escritora barcelonesa le cuesta confesarlas, en sus entrevistas siempre acaba nombrando ciertos títulos y autores que constituyen fuentes culturales esenciales para profundizar en el análisis y comprensión de su obra narrativa. Entre ellos destacan las colecciones de cuentos de hadas, en especial las de Andersen, así como la transmisión oral de cuentos populares a través de las niñeras de su infancia:

Yo he sufrido de niña la carencia de cuentos para niños españoles, solo había dos autores, que eran Elena Fortún y Antonio Robles, quitados estos, no había nadie, que mereciera la pena, claro. En cambio, me he tenido que nutrir de escritores anglosajones, cuando era niña, o escandinavos o alemanes, pero no españoles. Pensé: “Tienes que escribir para

niños desde tu país, desde España”, y por eso lo hice. (Ana María Matute, en Ayuso Pérez, 2007)

Esta reflexión que plantea Matute sobre la carencia de literatura infantil en España daría lugar por su parte a una serie de libros dirigidos al público infantil entre los que destacan: *El saltamontes verde* (1960), *El aprendiz* (1960), *Caballito Loco* (1962), *Carnavalito* (1962), *El polizón del “Ulises”* (1965), *Paulina* (1969), *El País de la Pizarra* (1978), *Solo un pie descalzo* (1983) y *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1995).

Continuando con las influencias, es preciso señalar que lectura de la Biblia también ocupa un lugar relevante en el imaginario de la escritora como se puede observar, de forma más o menos explícita, en *Los Abel*, *Los hijos muertos*, *Luciérnagas* o *Primera memoria*, incluso en *Paulina*, donde el personaje de María, la niñera, establece un paralelismo tácito con la Virgen en diferentes momentos de la trama, especialmente cuando se le encomienda el cuidado de un bebé nacido en Nochebuena. Destaca asimismo la influencia de *El Quijote*, que la emocionó hasta el llanto por la renuncia a la imaginación que supone su final.

La lista de grandes clásicos confesados por la autora se completa con los gigantes de la novela decimonónica rusa entre los que destacan *Los hermanos Karamázov*, *Anna Karénina* y *Guerra y Paz*; junto a ellos declara la temprana fascinación que le despertaron los novelistas de la generación perdida norteamericana, especialmente Faulkner y su *Luz de agosto*, así como John Dos Passos con *Manhattan Transfer*, que le permitió imaginar Nueva York antes de conocerla. Asimismo, entre sus referencias no podían faltar Charles Dickens y las hermanas Brontë, así como la novela negra, que afirma haber redescubierto a través de Henning Mankell, Michael Connelly, Elisabeth George o Donna Leon. Sotelo Vázquez (2014) también intuye la influencia no confesada de *La Regenta* en algunos aspectos de *Primera memoria*. Este significativo influjo de obras canónicas atestigua que Ana María Matute fue “una escritora culta, más de lo habitual entre sus compañeros de generación, cuando la censura, la autarquía, el nacionalcatolicismo y la vigilancia del fascismo mataron la cultura propia e hicieron difícil mantenerse al día de la extranjera”

(Pedraza, 2014: 172). No obstante, gracias a sus amistades de juventud, tuvo la oportunidad de acceder a autores no conocidos en España como Joyce, Sartre, Simone de Beauvoir o Faulkner.

Pedraza (2014) añade que, en el plano literario español, la escritora barcelonesa odia la picaresca y no le gusta Quevedo, sino Cervantes, y su cultura deja entrever una familiaridad con la poesía clásica española, quizás con la mística. Sin embargo, sus fuentes están más vinculadas con el gótico anglosajón y el fantástico americano: “son más bien nórdicas, anglosajonas y derivadas de las leyendas, las sagas, una Edad Media que no tiene nada de español, una magia de bosque encantado propia de los países del norte” (172).

La misma autora también señala que, al margen de sus cuentos, en la narrativa de Matute se observan tres estilos o épocas bien diferenciadas. La primera de ellas aflora a finales de los años cuarenta y las tramas giran en torno a la Guerra Civil; sin embargo, el conflicto bélico se revela como un mero telón de fondo a disposición de unos personajes desde cuya perspectiva, normalmente infantil, se presenta la realidad social en la que se hallan inmersos. En la segunda época cabría encuadrar las novelas que conforman la trilogía *Los mercaderes*, constituida por *Primera memoria* (1960), *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969), donde se presenta un estilo renovado en el que todavía rezuma el trauma de la Guerra Civil.

Más adelante, entre los años setenta y los noventa, Ana María Matute interrumpe su producción literaria a causa de una depresión que ya la había enmudecido en etapas anteriores. Si en principio su novelística se había encuadrado en el realismo social de posguerra, y en los sesenta derivó hacia un estilo con cierto carácter melodramático dotado de estructuras narrativas complicadas, la producción literaria de Matute desemboca finalmente en una paz que recrea espacios maravillosos, oníricos y medievales a la que Pedraza (2014) no considera en sentido estricto una etapa cronológica, sino un emerger de temas y atmósferas libre.

En relación con su última novela, *Paraíso inhabitado*, que publicó a los 83 años, Matute todavía revela ecos de la niña que fue a través del personaje infantil de Adriana. Este personaje guía al lector a través del descubrimiento de las relaciones familiares, los miedos, las palabras y los refugios en el mundo de la imaginación. La historia despliega incluso un telón de fondo que aún evoca la Guerra Civil: voces adultas que anuncian la quema de conventos e iglesias y adquieren un carácter de ensoñación a la luz de la psique infantil de Adriana.

## 2. Elena Fortún: puente entre dos generaciones de escritoras

Si bien la crítica se ha aproximado a la generación del medio siglo llamando la atención sobre los términos “niños de la guerra” o “niños asombrados”, y ha tratado desde una perspectiva autobiográfica el estudio de unos personajes que abordan la Guerra Civil al final de su infancia, resultan menos frecuentes los estudios basados en Victorina Durán, Matilde Ras, María de la O Lejárraga, y otras intelectuales, que constituyen la genealogía del pensamiento feminista español. Aquella generación de autoras, artistas e intelectuales de la que Fortún forma parte se convertirían tras la Guerra Civil en las madres fantasmales de nuestro feminismo. Asimismo, el personaje de Celia —*alter ego* de su autora— se presenta como precursora de la chica rara, tipo narrativo recurrente en las novelistas de la generación del medio siglo como Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y otras lectoras de la saga infantil.

Para comprender mejor en qué consiste el personaje de la chica rara y qué relación guarda con el personaje infantil de Fortún, resulta necesario remontarse al origen de dicho término. Carmen Martín Gaité (1987) atribuye a la publicación de *Nada*, en 1944, el comienzo de una trayectoria de mujeres novelistas en cuya obra, desarrollada a lo largo de cuarenta años, se observan algunas características comunes. Con este libro, Carmen Laforet presenta una historia que contrasta de forma notable con los esquemas de la novela rosa que predominaba entre las lec-

toras y que también era cultivada por mujeres<sup>2</sup>. Durante el periodo de la primera posguerra española, era posible encontrar cierto intento de modernidad en estas novelas. Sin embargo, ningún principio esencial de lo femenino se pondría en cuestión, pues finalmente primaría el amor correspondido sobre cualquier claroscuro de la trama.

No obstante, con Andrea, la protagonista de *Nada*, Laforet pone sobre la palestra a un tipo de mujer que se escapa de los esquemas convencionales que presidían la educación femenina en España, y Martín Gaité (1987) se refiere a ella con los términos de rara e infrecuente. La autora señala, asimismo, que este nuevo paradigma reaparecerá con algunas variantes en las obras de otras escritoras como Ana María Matute, Dolores Medio y ella misma. Las nuevas protagonistas, capitaneadas por Andrea, se atreverán a romper los límites de los esquemas tradicionales y serán conscientes de su excepcionalidad, la que vivirán con una mezcla de impotencia y orgullo, como se observa en el siguiente pasaje de *Paraíso inhabitado*:

—¡No lo quiero! No quiero llevar en la cabeza esa cosa que se llama “capota”, como la de un coche.

—Adri. —Tata María me miraba como lo hacía en las ocasiones difíciles—. Las niñas bien educadas llevan capota.

—¿Las niñas bien educadas...? —casi grité.

Todo me parecía tan ridículo, tan ilógico [...]

—Pues que las lleven las niñas bien educadas —dije, despacito, casi dulcemente. Y me arranqué de la cabeza aquella cosa, y la tiré a un rincón. (Matute, 2008: 113-114)

Tomando en consideración la idea del puente entre las intelectuales anteriores y posteriores a la Guerra Civil, Celia se vislumbra como precursora de la chica rara, tipo narrativo femenino cuya esencia atraviesa lindes mediante la configuración de Adriana, protagonista de *Paraíso*

<sup>2</sup> Nuria Capdevila-Argüelles (2018) indica en la introducción a *Celia se casa* que “este matrimonio no se narra por constituir un final feliz, la esperable convención de la novela rosa, género contra el que la chica rara, tipo narrativo del que Celia es precursora, actuó como revulsivo y que Celia no va a protagonizar en ninguno de sus libros, tampoco en este” (8).



*inhabitado*, y otras muchas descendientes que, con diversas variantes, han alcanzado el siglo XXI. Esta visión global de la chica rara, que incluye tanto a niñas como a mujeres jóvenes o adultas, ofrece un corpus de estudio más amplio que permite adentrarse en el análisis de la representación literaria femenina del siglo pasado no solo desde la problemática del ámbito de las relaciones amorosas o de lo doméstico, sino que va más allá al contemplar el encierro y las ataduras familiares desde la infancia, donde las instituciones educativas, además de las madres, juegan un papel predominante en la modelación de futuras adultas dentro de los esquemas femeninos tradicionales.

Elena Fortún y Celia se revelan, por tanto, como un puente entre la generación de escritoras e intelectuales que influyeron en la cultura española previa a 1936 y las narradoras del medio siglo cuyas novelas se vieron sometidas a una censura que, como observa Montejo Gurruchaga (2010), actuaba con más dureza en el caso de las mujeres. Carmen Martín Gaité (1992) se refiere a este vínculo entre ambas generaciones cuando afirma que “un estudio riguroso de la obra de Elena Fortún, a quien todos los escritores de los años cincuenta habíamos saboreado en la infancia, explicaría cuáles fueron los principios del llamado ‘realismo social’ de la novela del medio siglo” (37).

Desde una perspectiva matrilineal, el enlace entre Fortún y las novelistas de posguerra, y la perspectiva con que se contemplan desde sus respectivas orillas, se atestigua mediante la correspondencia que la autora de Celia establece con la intelectual argentina Inés Field, y también con una jovencísima Carmen Laforet que reitera en cada carta la admiración que le profesa. Cabe destacar en este sentido la conexión que María Jesús Fraga (2019) advierte entre las novelas *Patita y Mila, estudiantes* de Fortún y *Nada* de Laforet. En la novela que pone fin a la saga de la familia Gálvez, y que está protagonizada por las dos hermanas pequeñas de Celia, de quince y once años, las protagonistas descubren una Barcelona en la que experimentan “las perplejidades de una etapa vital que afrontan sin modelos ni ataduras familiares [...] donde pocos años antes, otra joven huérfana, Andrea [la protagonista de *Nada*], llega

a la misma ciudad y prueba a dar los pasos que le permitirán superar su adolescencia” (9-10).

Además, la autora de *Nada* parece revelar de forma tácita la idea del puente que se establece entre ambas generaciones, e incluso se reconoce en cierto modo como hija de Fortún cuando le dice: “Piensa alguna vez en mí, como yo hacía de chiquilla, cuando te hablaba sin haberte visto y te contaba mis pequeñas cosas. ¿No es extraño eso? Nosotras estábamos destinadas a conocernos” (Fortún y Laforet, 2016: 57) o “siempre me he sentido un poco hija tuya. Y no solo los hijos que uno ha llevado dentro son hijos. ¿No crees? Tú sin saberlo has sido un poco mi madre, o un mucho” (Fortún y Laforet, 2016: 57).

Asimismo, Fortún es consciente del influjo que ejerce en la joven escritora:

cada vez que volvía la cara me encontraba con los ojos de Carmen Laforet que me miraban con un no sé qué de adoración... que me conmueve, aunque no lo comprendo. ¡Si vieras qué vieja estoy y qué fea! Claro que ya sé que no es mi físico lo que la conmueve, sino el haberme conocido en Celia desde niña y haber escrito (según dice) por imitarme. (Fortún, en Capdevilla-Argüelles 2020a: 124-125)

Más adelante, cuando Fortún describe a Inés Field las características del premio Nadal, señala que ese año, en 1951, la obra premiada se titula *Viento del Norte* y pertenece a Elena Quiroga, una mujer casada de cerca de treinta años a la que pronostica el fin de su paz doméstica debido a su popularidad, y añade: “Estoy ya deseando andar por la calle para comprarme el libro” (Fortún, en Capdevilla-Argüelles, 2020b: 169). En la misma carta, Fortún también hace referencia a Esther Tusquets cuando la describe como a una niña de quince años que se le presentó un día diciéndole que la admiraba mucho. La autora de Celia añade que su amistad le resulta muy útil porque a través de ella sabe lo que les gusta a las jóvenes. Gracias a Tusquets descubre en qué consiste la novela blanca, dirigida a chicas entre diez y quince años, y comprende que, a diferencia de la novela, de amor o económica o filosófica, la novela blanca no puede plantear un problema y resolverlo, pues no tiene problema: “Yo le dije:

‘Me gustaría hacer una novela así’. Y ella me atajó enseguida: ‘¡No, señora, no, es mucho más bonito y alegre esto que usted hace! Cada capítulo tiene un pequeño nudo y un desenlace, y es alegre... y una se divierte...’” (Fortún, en Capdevila-Argüelles, 2020b: 169).

### 3. Ecos de *Celia en el colegio en Paraíso inhabitado*

El éxito que alcanza Elena Fortún entre el público más joven se debe fundamentalmente a la creación del personaje de Celia Gálvez de Montalbán, una niña intrépida y fantasiosa que cuestiona el mundo de los adultos a través de su lógica infantil. De este modo, se establece una conexión inmediata entre Celia y sus lectores, pues Fortún “narra siempre desde la perspectiva del niño, en vez de la de los adultos que comparten la historia; y los jóvenes lectores se sienten parte activa de los personajes del cuento” (Cerezales Laforet, 2016: 9).

Para comprender el origen de este recurso narrativo que presenta los hechos desde la perspectiva infantil, resulta preciso remontarse a 1876, diez años antes de que naciera la escritora. En este momento, Francisco Giner de los Ríos crea la Institución Libre de Enseñanza con el objetivo de renovar los principios pedagógicos tradicionales. Esta corriente de cambio se traduce a comienzos del siglo XX en una serie de innovaciones, como la instrucción pública de las mujeres o la enseñanza laica, que avanzan en conflicto con los valores tradicionales. Asimismo, a partir de la Primera Guerra Mundial, la Generación de 1914, aglutinada en torno al filósofo José Ortega y Gasset, y a la que pertenece Fortún, se lanza a una búsqueda de la modernidad para paliar el retraso educativo en el que se encuentra el país. De esta manera, en 1918 se crea el Instituto Escuela tomando como base los principios educativos de la Institución Libre de Enseñanza, entre los que destaca la consideración de los alumnos como sujetos activos en el proceso de aprendizaje (Martín Gaité, 1992).

Una de las principales promotoras del Instituto Escuela es la pedagoga María de Maeztu Whitney, quien considera importante la crea-

ción de un lugar de reunión para mujeres sin estudios, como los que ya existían en otros países europeos, donde se fomentaran las actividades artísticas y literarias. De este modo, nace el Lyceum Club Femenino en 1926. Elena Fortún es una de las madrileñas que acude con frecuencia a este espacio, y allí conoce a la escritora María Martínez Sierra (María de la O Lejárraga), quien, sorprendida por la espontaneidad y gracia de su conversación, la anima a escribir las divertidas anécdotas que solía contar a sus amigas del Lyceum, pues el dominio del registro coloquial que presenta Fortún parece encajar en un género que había sufrido profundos cambios desde la renovación educativa del Instituto Escuela. Se trata de la literatura infantil, que por primera vez deja de concebirse como un mero transmisor de enseñanzas morales para tener en cuenta el punto de vista de los niños. Así pues, en 1928, el periodista Torcuato Luca de Tena abre a Fortún las páginas de *Gente menuda*, el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro* (Martín Gaité, 1992), donde la escritora desarrolla “un estilo vanguardista en el que sobresalían rasgos como el humor, el juego, el absurdo y la ausencia de moraleja” (Carrillo Romero, 2008: 87).

En *Celia en el colegio*, se observan en repetidas ocasiones estos rasgos derivados de la falta de entendimiento entre la protagonista y el mundo de los adultos que la rodean. En relación con las líneas temáticas que configuran la obra, resulta preciso llamar la atención sobre los contrastes entre lo moderno y lo tradicional, así como entre la burguesía y la clase obrera, que constituyen el origen de diversos recursos narrativos como los juegos de palabras, el humor o la ironía, los cuales manifiestan críticas sociales veladas tras el punto de vista infantil. Es decir, como señala Martín Gaité (1992), aquel retrato de una familia burguesa y sus relaciones con las criadas, los porteros, las costureras y otros personajes que representan a la clase obrera, no estaba pensado únicamente para un público infantil, sino también para el público adulto, lo que explica gran parte de su éxito.

Cabe recordar que el Lyceum Club Femenino, del cual Fortún era miembro, se aproxima al ideario socialista, por lo que no resulta extraño que la atención de Celia recaiga sobre las tensiones sociales entre ricos y pobres tomando siempre partido por los más desfavorecidos: “Celia,

arrebatada por el afán quijotesco que le insuflan sus lecturas, se pondrá siempre de parte de los desheredados de la fortuna, y con gran escándalo por parte de muchos ‘mayores’, preferirá la amistad de Solita, Lamparón y Pronobis, la Pelegrina o la pobre señora Cándida, a otras impuestas por su familia” (Martín Gaité, 1992: 36).

El capítulo cuatro, titulado “Los monaguillos”, introduce el tema de las diferencias sociales, y comienza con las reflexiones de la protagonista sobre los juegos habituales del recreo:

siempre jugamos al corro y a la comba... No se puede jugar a justicias y ladrones, ni al escondite, ni hablar de princesas vestidas de oro, porque todo es pecado y falta de modestia...

Vosotras diréis: “¿Y cómo dices que te vas a divertir tanto?” ¡Ah! Es que ahora tengo unos amigos nuevos que no se parecen a ninguno de los que he conocido antes, y voy a pasar con ellos la hora del recreo. (Fortún, 2020: 56)

Estos amigos nuevos eran los monaguillos de la iglesia de su colegio, Lamparón y Pronobis, quienes la invitan a escaparse por la puerta de la sacristía para jugar con ellos y su pandilla en una plaza. En el capítulo siguiente, Celia se escapa según lo acordado y les lleva una caja de bombones como regalo. Cuando llegan las chicas, que están muy sucias y con los vestidos desgarrados, todas quieren la caja y la rompen en mil pedazos. Celia les promete llevarles más bombones. Entonces, dejan de discutir y comienzan a observarla:

Se pusieron a mirarme y a tirarme del vestido, y del lazo, y del pelo... ¡Qué sobonas!

—¿No jugamos?

—Tú querrás *juebar* por lo fino —dijo la Pelegrina.

—No, tonta. Yo quiero jugar a lo que jugáis vosotras.

—Pues nosotras *juebamos* a las tiendas, al escondite y al titirisí.

—Pues a eso quiero jugar yo. (Fortún, 2020: 64-65)

Empiezan jugando a las tiendas. Machacan ladrillos y yeso para hacer pimentón y azúcar, y luego utilizan un peso hecho con dos cáscaras de pepino y unas cuerdas. Celia siempre compra y se enfada con las que venden “porque el juego es así, y no se puede comprar sin reñir y decirle ladrona a la vendedora” (Fortún, 2020: 66). Después se une a los chicos, y más tarde la Pelegrina le propone jugar al titirisí.

Cuando suena la campana de clase, Celia regresa al colegio y la madre Loreto se escandaliza de su aspecto sucio y desaliñado, por lo que la vigila en los días sucesivos para que no vuelva a escaparse. Sin embargo, sus nuevos amigos la esperan en la puerta de la iglesia, incluso comienzan a subirse a las tapias a la hora del recreo para llamarla. La madre se asombra y le pregunta a Celia que quiénes son esos chicos tan desharrapados y por qué la llaman. Asimismo, cuando las niñas del colegio salen con las madres a un pinar próximo, se van reuniendo detrás de ellas todos los amigos de Celia y otros chicos que no conoce. Todos están sucios, llenos de rotos y hasta descalzos:

—¡Esto no se puede sufrir! —decía la madre Consuelo—. ¿Pero es que estos chicos van a venir con nosotras toda la tarde?

Y la madre Bibiana le ha dicho suspirando:

—¡Ya lo creo que irán! No los conoce su caridad...

Creo que son de unos tejares que hay a la salida del pueblo... ¡Me tienen loca desde hace unos días! (Fortún, 2020: 69-70)

Aunque no comparte el carácter humorístico que presenta la narrativa de Elena Fortún, Ana María Matute revela en *Paraíso inhabitado* una temática social similar a través del personaje infantil de Adriana, quien parece establecer un vínculo intertextual con Celia. En el capítulo 18, la lavandera Tomasa habla de su hija, la Ulalia, y Adriana muestra interés por conocerla. Cuando Tomasa se la presenta, se abre un diálogo que recuerda en gran medida a los de Celia y sus nuevos amigos: “—¿Quieres jugar conmigo? —insinué. —¡Anda pues *pa* qué he venido! —dijo la Ulalia—. He traído las cartas, ¿sabes jugar?” (Matute, 2008: 348). La hija de la lavandera sigue a Adriana al viejo cuarto de estudios

y juegos donde imitan el comportamiento de los adultos que conoce la Ulalia:

—¿*Ande* me llevas?

—Aquí, aquí es donde jugábamos...

[...]

—Pon una mesa.

—¿Qué mesa?

—Pues qué mesa va a ser, ¡*pa* jugar! ¿Tú no has jugado nunca?

[...]

—Chica, ahora esto es la taberna... Ahora mismo vamos a jugar: saca la mesa y yo pongo las cartas y la botella. (Matute, 2008: 349)

No obstante, el contraste más relevante entre burguesía y clase obrera que presenta *Paraíso inhabitado* se sitúa en la amistad entre Adriana y Gavrila, que si bien, es tolerada por la madre de la protagonista hasta cierta edad, cuando se acerca a la adolescencia trata de romper ese vínculo. La madre de Adriana también critica su cercanía con las criadas, y trata de imponerle amistades más afines a su condición social:

Se ha terminado toda esta ridícula historia... Se ha terminado eso de pasarte la vida con las criadas... Tata María es otra cosa... Y se ha terminado, sobre todo, ese compadreo con el hijo de la bailarina y el pervertido de su criado... Todo eso, métetelo bien en la cabeza, ha terminado. Ya estás a punto de convertirte en una señorita. (Matute, 2008: 331-332)

Las numerosas escenas en que se producen tensiones vinculadas con la diferencia de clases sociales, y por ende entre las protagonistas infantiles y los adultos, dan lugar a magistrales recursos narrativos que revelan las características psicológicas y lingüísticas de la infancia, lo que confiere a ambas obras, y en concreto a *Celia en el colegio*, un incuestionable valor literario basado en la observación de la conducta humana emparentable con el legado de los grandes escritores decimonónicos. No obstante, el peso de la censura durante el franquismo, así como la escasa atención que tradicionalmente ha recibido la literatura infantil en nues-

tro país, han silenciado una obra que se eleva a la categoría de clásico y que en los últimos años se trata de recuperar. Cabe recordar en este punto que *Celia en el colegio* fue el volumen de la saga censurado durante más tiempo (en 1946, 1950, 1956 y 1963), en gran parte por la presencia de lo religioso.

Marie Franco (2020) advierte que el redescubrimiento de Fortún ha generado discursos que se sitúan entre la evocación nostálgica y la recuperación de una memoria literaria que han permitido reivindicar la memoria republicana, “la de las olvidadas de la república, y más recientemente aparece como un eslabón de una protohistoria de la homosexualidad femenina en España” (8). No obstante, la autora señala al mismo tiempo que esta necesaria reivindicación quizás haya ocultado la evidencia de “que la obra de Elena Fortún y en particular *Celia en el colegio* deben considerarse, más allá de sus elementos históricos y sociales, como un hito de la literatura infantil y juvenil en lengua española y que, como las grandes obras, plantea cuestiones estéticas importantes” (9).

En relación con las características psicológicas y lingüísticas de la infancia, que es otra similitud entre el libro de Fortún y el de Matute, vemos diversos ejemplos en los que el carácter cómico enmascara el minucioso estudio de la psique infantil que presenta Fortún, pero, por otro lado, esta ocultación supone un valor literario *per se*, pues revela el talento de una escritora cuya narrativa trasluce distintos niveles de lectura, lo que explicaría el éxito de Fortún también entre los lectores adultos. Desde esta perspectiva, cabe considerar que *Celia en el colegio* se relaciona con la categoría de texto ambivalente que señala Zohar Shavit, es decir, un texto “que se lee de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por dos grupos de lectores, que divergen en sus expectativas, así como en sus hábitos de lectura” (1999: 151).

En *Celia en el colegio* se observa de forma recurrente la falta de comprensión de la mentalidad infantil por parte de las rígidas monjas que se ocupan de la educación de Celia, que se traduce en diversas ocasiones en una absoluta falta de empatía ante sus necesidades, y de forma muy significativa en unos métodos de enseñanza que no tienen en cuenta



las características psicológicas de los niños. Esta idea manifiesta el contraste entre la educación tradicional y las nuevas tendencias pedagógicas que asoman en los años previos a la Guerra Civil basados en los principios educativos de la Institución Libre de Enseñanza y que se perciben en *Celia institutriz en América*.

A continuación, se expone un ejemplo donde se observa esta falta de entendimiento entre los adultos y Celia, al mismo tiempo que una crítica velada hacia los métodos pedagógicos tradicionales. En el primer capítulo leemos el siguiente diálogo entre la protagonista y una de las monjas del internado:

- Beba usted agua, que no la ha probado en toda la comida.  
 —No tengo sed.  
 —Sí tiene usted sed.  
 ¿Cómo va a saber ella lo que me pasa a mí?  
 También se empeña en que coma sesos, que no me han gustado nunca.  
 —¡Pero si no me gustan!  
 —Sí le gustan... Nuestro Señor bebió hiel y vinagre en la hora bendita de su muerte.  
 ¡Pues sí que es una razón! ¡Si llego yo a estar allí, menuda pedrada se ganan los que le dieron semejante porquería. (Fortún, 2020: 36-37)

Son numerosas las situaciones en que Celia comprende las palabras de los adultos de forma literal o interpreta las enseñanzas religiosas lejos del carácter alegórico que las caracteriza, lo que le conlleva múltiples castigos y reprimendas, tanto por parte de su madre, quien se presenta poco sensible y distante ante las necesidades de su hija, como de las monjas del colegio, quienes se escandalizan ante un comportamiento que no encaja en los esquemas de los valores religiosos tradicionales ni en los patrones de conducta considerados femeninos. Esta situación deriva en la soledad de Celia y en su inadaptación al colegio o, de forma más concreta, a los valores tradicionales que representa dicho colegio, lo que siembra el germen de la chica rara, que, como se ha visto anteriormente, redundará en las obras de las novelistas de posguerra, para quienes

Fortún se erige como madre literaria. Cabe tomar como ejemplo en este sentido el capítulo “La cigüeña”, donde Celia narra a sus lectores las dificultades que presenta en la clase de costura:

- ¡Pero usted está dejada de la mano de Dios! —me ha dicho la madre Mercedes.  
 —¿Sí? ¿Y las otras niñas, no están dejadas?  
 —¡No diga simplezas! ¿No le da vergüenza ver todas las labores que hacen sus compañeras con la ayuda de Dios?  
 No me da ni pizca. ¡Si Él me ayudara, también yo las haría! ¡Vaya una gracia! (Fortún, 2020: 183)

Marie Franco (2020) advierte que la obra se ambienta en unas clases medias altas conservadoras (con excepción del padre de Celia), y en el internado religioso “se pretende educar a las niñas de estas élites con una visión rígida y normativa. Esta multitud de señoras bien, de monjas severas afirman la norma y castigan a quien se pasa de la raya, es decir sobre todo a Celia” (12).

La inadaptación de la protagonista al colegio y los valores conservadores que representa resultan igualmente una constante en *Paraíso inhabitado*, y Adriana, del mismo modo que Celia, sufre severas reprimendas tanto por parte de las monjas como de su madre, con la diferencia de que en el caso de la novela de Matute no se trata de un internado. Ya en el segundo capítulo se introduce la problemática de la inadaptación cuando la madre de Adriana le enumera todos los comportamientos inapropiados que ha llevado a cabo en el colegio, y de los cuales le han informado a través de una nota. El primer día, se durmió en misa y además lloró. Incluso, no quiso comer y se escondió debajo del pupitre. No obstante, al igual que Celia, las actividades relacionadas con la lectura no le suponen ninguna dificultad: “Me dicen que [...] no te ha costado aprender a leer, pero que, por otra parte, no tienes ninguna disciplina, en el recreo no quieres jugar con las demás niñas, y apenas pueden arrancarte una palabra... a no ser durante las clases de lectura” (Matute, 2008: 23). Sin embargo, tanto en el colegio de Celia como en el de Adriana, los cuentos de hadas y la imaginación no constituyen un foco de interés educativo



por parte de las monjas, probablemente porque una protagonista con imaginación es una protagonista que piensa por sí misma.

Asimismo, Adriana manifiesta que en el colegio era una niña aparte, y especialmente reproachable. Empezó a oír en Madame Colette y las demás monjas una palabra que cada vez iba tomando proporciones más concretas: “MALA. Yo era mala. Y en casa, mamá lo asumió, con los ojos levantados al cielo y alarde de paciencia” (Matute, 2008: 29). Igualmente, en la introducción de *Celia en el colegio*, Fortún emplea este calificativo para referirse a la protagonista, y aunque en este caso el texto presenta un carácter humorístico, la crítica social que subyace resulta equiparable a la de *Paraíso inhabitado*:

A Celia la han llevado a un colegio interna. ¡Celia era mala! Aquellas travesuras que tanto os han hecho reír, y que ella os ha contado en el libro *Celia, lo que dice*, eran maldades. Ser mala es no adaptarse a las costumbres de los mayores [...] Por hacer todo esto y otras muchas inconveniencias más, Celia ha entrado interna en un colegio de monjas que hay en un pueblo cerca de Madrid. (Fortún, 2020: 33)

En contraposición, las niñas que se adaptan a los usos y costumbres del colegio, así como a los valores vinculados con su clase social, son consideradas buenas o bien educadas. En el caso de *Celia en el colegio*, vemos cómo en el capítulo “Los monaguillos”, la protagonista explica a sus lectores que se aburría en el jardín con las niñas buenas, y a partir de ahí pudo conocer a Lamparón y Pronobis, así como al resto de la pandilla. Por otro lado, en *Paraíso inhabitado*, es fundamentalmente el personaje de Cristina, la hermana mayor de Adriana, quien se presenta ante la mirada de los adultos como el ideal de niña buena al que la protagonista debe aspirar. No obstante, a medida que avanza la trama, este personaje femenino parece rebasar los límites de dicha configuración para asomarse, aunque sin entrar de lleno, a la categoría de mala, es decir, se cuestiona su propia identidad aproximándose al tipo narrativo de la chica rara:

—No quiero —lo decía en tono enérgico—, casi duro, *no quiero* que Adri tenga que pasar por lo que yo he pasado...

Entonces, mamá saltó, con la cara arrebolada, los ojos verdes chispeantes, y la lengua casi trabada por la indignación:

—Pero ¿qué estás diciendo, ingrata? ¿Qué estás diciendo, a quién y de qué estás acusando...? (Matute, 2008: 299)

Otro paralelismo notable entre Celia y Adriana tiene que ver, como se ha anunciado anteriormente, con la perspectiva infantil desde la que comprenden las palabras de los adultos, y de la que a veces se derivan reflexiones sobre los modelos educativos que no tienen en cuenta las características psicológicas de los niños. No obstante, Matute también emplea el recurso narrativo de la perspectiva infantil con el mero objetivo de introducir ciertos rasgos de humor que se intuyen como rescoldos estilísticos de sus primeras lecturas. En todo caso, en la voz de Adriana parecen resonar los ecos de Celia cuando el día de su Primera Comunión le dicen que tiene que pedir por todo el mundo, pero nadie le había dicho qué es lo que tenía que pedir para todo el mundo, así que pide para ella y pide un caballo vivo. También se aprecia cuando debe jurar que renuncia a Satanás, a sus pompas y a sus obras, pero “no sabía de más obras que las casas a medio hacer que veíamos Tata María y yo de camino al parque o al colegio (Matute, 2008: 48), o en el siguiente pasaje donde no comprende el sentido figurado de las palabras: “—Dile que no grite [...] que no dé tres cuartos al pregonero. Aunque me pareció un recado muy raro, se lo dije desde la ventana: —Gavi... que no des tres cuartos al pregonero” (Matute, 2008: 191).

En cuanto a las líneas temáticas de *Celia en el colegio*, se han observado fundamentalmente los contrastes entre lo moderno y lo tradicional, así como entre la burguesía y la clase obrera, y su relación con *Paraíso inhabitado*. No obstante, el estudio resultaría incompleto si se obviarán los contrastes entre realidad y ficción, e incluso entre lo posible y lo imposible, que presentan ambas obras literarias. Para comenzar con este análisis resulta preciso acudir de nuevo a Carmen Martín Gaité (1987). Esta escritora llama la atención sobre el hecho de que los personajes femeninos, más o menos afines al tipo de la chica rara no aguantan el encierro ni las ataduras familiares que les impiden lanzarse a la calle.

Martín Gaité señala además que la tentación de la calle no viene impulsada por el deseo de una aventura apasionante, sino por la necesidad de alcanzar un cobijo o recinto liberador que les permita tomar distancia para mirar lo de dentro desde fuera, es decir, para ampliar su punto de vista. Asimismo, Marie Franco (2020) advierte que, en Celia, contar historias, mentiras y escribir libros supone un conjunto donde la experiencia real o fantaseada de la fuga es fundamental; es una tentación constante que ya se percibe en *Celia, lo que dice*, y que en *Celia en el colegio* toma más relevancia hasta culminar en la escena romántica de los titiriteros y su libertad.

*Celia en el colegio* es la primera aparición en español de la niña que lee y al mismo tiempo escribe de forma activa. La ficción sobre la ficción constituye un elemento central de este clásico de la literatura infantil y juvenil, y se erige como clave de interpretación de la realidad y la creación artística. No obstante, los recursos metaficcionales, la frontera entre realidad y fantasía o la intertextualidad conforman una constante a lo largo de toda la saga. Un ejemplo destacable en el volumen que nos ocupa se encuentra en la escena donde la niña lleva ortigas al personaje de Leonor para que pueda terminar de tejer las camisas para sus hermanos, pues la identifica con la protagonista de *Los príncipes encantados* de Andersen. También destaca el quijotismo de Celia cuando sus lecturas la llevan a querer ser santa e irse a convertir herejes siguiendo el modelo de la niña Teresa.

La protagonista infantil cree que los libros lo pueden todo y siempre dicen la verdad, pero de cada capítulo y situación recibe una cruel lección que le demuestra lo contrario. Por ello a menudo se ha interpretado la serie, y en especial *Celia en el colegio*, “como la lenta degradación de una infancia por el abandono afectivo, el desgaste de una conciencia infantil por el mundo adulto” (2020: 23). Pero más que la pérdida de la confianza en los seres amados, los relatos de Celia quizás expresan la destrucción de la fe en la literatura. Sin embargo, se abraza a ella en el momento de mayor desesperación al descubrir que otra niña ha destruido su libro:

Ya sé yo que las “Aventuras con los titiriteros” no han pasado nunca; pero ¿y qué? A veces lo que sueño creo que es verdad, y lo que me pasa me parece que lo he soñado antes... Además, lo que ha pasado no está escrito en ninguna parte y, al fin, se olvida. En cambio, lo que está escrito es como si estuviera pasando siempre... (Fortún, 2020: 252-253)

En relación con el abandono afectivo, la imaginación de Celia alcanza su mayor cota en los dos últimos capítulos del volumen (“El príncipe caracol” y “Me voy con tío Rodrigo”), y surge identificada con la fuga y la búsqueda de cobijo. La protagonista infantil se refugia de nuevo en la imaginación, pero va más allá que en los capítulos anteriores al hacer partícipe al lector de la indiferenciación entre realidad y ficción e introducirle en un espacio narrativo que recuerda a los cuentos de hadas y contrasta con el carácter costumbrista del libro; en este pasaje, la niña se convierte en caracol como símbolo del abandono más absoluto: “¡Ahora tenía casita! No volvería al colegio, y aunque me buscaran, nadie podría encontrarme” (Fortún, 2020: 326). La metamorfosis parece derivar del capítulo anterior, donde la extrema soledad de Celia la lleva a refugiarse en la torre de la iglesia y alcanzar un estado de delirio que se manifiesta mediante una técnica narrativa que evoca el flujo de conciencia:

¡Buenos días, señora cigüeña! ¿Cómo está usted? Bien. ¿Y usted? Muy bien, muchas gracias. ¿La familia sigue buena? Todos bien... ¿Es que no sabes hablar? ¿Pues para qué te sirve el pico? ¡Claro! Es que nadie te habla, ¿verdad? Las personas mayores son medio tontas... ¿Qué dices? ¿Eh? ¿Nada? ¡Ay, hija, todo me lo tengo que decir yo! (Fortún, 2020: 321)

En definitiva, aunque la frontera entre posible e imposible, o realidad y ficción, son constantes en *Celia en el colegio*, no es hasta el final cuando parecen quebrarse los parámetros de la vida real. No obstante, los numerosos precedentes que se observan a lo largo del libro relacionados con la imaginación de la niña permiten interpretar la escena de la metamorfosis como un delirio que no se manifiesta de forma expresa.

En el caso de *Paraíso inhabitado*, la fuga de Adriana viene impulsada por su tía Eduarda —calificada como rara por los demás persona-

jes— quien la lleva a conocer espacios ajenos a la casa y el colegio. Los cuentos de Andersen también constituyen lecturas de referencia para la protagonista infantil y ensalzan su fantasía creando refugios psicológicos que la protegen del abandono afectivo. Asimismo, la esencia de los relatos maravillosos se inmiscuye en una trama de carácter realista dando lugar a un complejo tejido narrativo donde, de forma más o menos explícita, cabe observar a los personajes infantiles, Adriana y Gavrila, como descendientes de los míticos protagonistas del escritor danés. El espacio narrativo en el que se desenvuelven se vislumbra, además, como reflejo de un mundo maravilloso cuya magia parece cobrar vida durante la noche y desaparecer a la luz del día. No obstante, este halo de carácter mítico que rodea a los personajes y su entorno se disuelve cuando Adriana se aproxima a la adolescencia: “me desprendía de Andersen, como la serpiente que se desprende de su piel ya inútil. Y me dije: ‘Estoy creciendo’. O quizá: ‘Ya soy una serpiente’” (Matute, 2008: 379). El personaje de Fortún también se despidе de su fantasía infantil cuando al comienzo de *Celia madrecita*, con catorce años, hace referencia a “los pájaros de mi cabeza, que aleteaban moribundos” (Fortún, 2015: 41).

El complejo tejido de *Paraíso inhabitado* relacionado con el carácter mítico de Adriana se observa de forma relevante a lo largo del primer capítulo, donde se presenta al lector la caracterización psicológica de la protagonista. La niña relata que uno de sus recuerdos más lejanos se remonta a la noche en que vio correr al Unicornio<sup>3</sup> que vivía en la reproducción de un famoso tapiz. También explica que a través de tata María y la cocinera Isabel había conocido muchos cuentos, y que los libros desechados por sus hermanos fueron lo más revelador y dichoso de su primera infancia. También narra que el salón era la habitación más importante de la casa y por las noches desembarcaba a sus puertas temiendo que llegara algún adulto. Adriana se refiere a ellos como altos

<sup>3</sup> Para más información sobre el valor simbólico del Unicornio, véase Núñez de la Fuente (2016).

y extraños seres Gigantes que la atemorizaban y la devolvían al temible reino del sol.

Más adelante, Adriana y los personajes de los cuentos de Andersen parecen fusionarse cuando la niña explica que a través de ellos había aprendido que las flores tenían su lenguaje, también sus bailes nocturnos, donde reinaban y después languidecían. Pero, sobre todo, aprendió que existía un lenguaje secreto al que ella tenía acceso. Un día que les visitó la tía Eduarda, oyó decir a su madre, preocupada, que la niña no hablaba. Eduarda respondió que tendría otro lenguaje. Además de no hablar, Adriana no se rio nunca a lo largo de su primera infancia. Vivía replegada hacia el mundo interior de su fantasía, y un retazo de ese mundo se encontraba en la cocina<sup>4</sup>, un espacio donde el calor de los fogones protege simbólicamente a Adriana:

Andersen me había dicho que las tazas, las teteras, los tenedores y hasta las sartenes tienen también su vida nocturna. Me asomaba a la alacena, y creía escuchar la afónica voz, lastimera y resentida de la vieja tetera cruzada por una grieta apenas visible, pero que anunciaba su rotura inminente. Y oía las quejas de las cucharillas y tenedores mezclados al tuntún [...] Lloraban, por sentirse separados de algún compañero o amigo que habían creído inseparable, y yo oía su llanto. (Matute, 2008: 18)

La protagonista de *Paraíso inhabitado* también se equipara, por tanto, a los personajes de los cuentos maravillosos, aunque de forma menos explícita que Celia a través de su metamorfosis en caracol. Adriana apunta en numerosas ocasiones hacia la búsqueda de ese vínculo intertextual, pero su caracterización psicológica se integra en la realidad cotidiana sin rebasar los límites de lo real ni acogerse a formas narrativas de carácter pseudofantástico que permitan interpretar lo imposible como un delirio. Por ejemplo, el silencio y la falta de risa de Adriana pueden

<sup>4</sup> Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (2018) expone que el horno es un símbolo de la madre: “tiene un sentido de pura gestación espiritual. Con este simbolismo aparece el horno encendido en las obras de muchos alquimistas, por ejemplo, en el *Museum Hermeticum* de Michael Maier” (251-252).

observarse desde un punto de vista realista como rasgos de soledad e introversión; no obstante, un análisis del personaje más profundo nos revela un simbolismo que evoca los personajes incompletos<sup>5</sup> de los cuentos de hadas, y de forma más concreta la sirenita.

Otro pasaje de *Paraíso inhabitado* donde la imaginación de Adriana cobra especial relevancia se encuentra en el capítulo cinco cuando la castigan en el Cuarto Oscuro. Se trataba del cuarto de los armarios, donde se almacenaban juguetes viejos y ropas de la familia que ya no se utilizaban. Aquellos armarios comenzaron a conformar los edificios de su Ciudad Secreta, la Luminosa Ciudad de la Oscuridad donde podía convertirse en otro sin dejar de ser ella misma: “desde un mendigo, pasando por Piel de Asno, hasta Kai y Gerda, en su Jardín sobre el tejado” (Matute, 2008: 90), lo que recuerda en gran medida al personaje de Fortún.

También resulta comparable la fascinación de Adriana por las obras teatrales con la de Celia por el espectáculo circense, así como la admiración de ambos personajes infantiles por los protagonistas de las representaciones que contemplan. Celia describe a la equilibrista Coralinda de la siguiente manera: “Iba descalza y vestida de oro y diamantes como en los cuentos. Andaba por el alambre y cantaba canciones muy bonitas y decía versos. También tiraba besos con la mano” (Fortún, 2020: 249). Asimismo, Adriana recuerda el ballet del *Cascanueces*, con el que estuvo soñando durante un mes, pues la protagonista tenía algunas coincidencias con ella y pensó que si la hubiera conocido sería amiga suya. El ballet de *Petrouchka* y *La bella durmiente* también constituye uno de sus recuerdos más queridos. El primero era un muñeco al que nadie quería,

---

<sup>5</sup> Gustavo Martín Garzo (2013) advierte que todos los personajes de Andersen son extraños, están tullidos, incompletos o llenos de temores. El patito feo es una criatura deforme, la sirenita ha perdido la voz, al soldadito de plomo le falta una pierna y en *Los cisnes salvajes* uno de los príncipes tendrá que vivir con un ala de cisne en lugar de uno de sus brazos. Todos se sienten incomprensidos y sufren a causa de esa naturaleza distinta que los condena, pero al mismo tiempo los vuelve sensibles y delicados. Por tanto, el gran tema de la obra de Andersen quizás sea la exclusión, y su verdadero mensaje que estar vivo es estar incompleto.

y otros muñecos, parecidos a las niñas de su colegio, salían de sus cajas para hacerle la vida imposible. A continuación, apareció la Princesa Aurora, que se quedó grabada a fuego en su memoria: “solo con cerrar los ojos la recupero: no es la mejor música que he oído, pero sí la más evocadora para mí, la que sabe devolverme a un mundo propio, inventado y vivido a un tiempo, ya desaparecido, excepto para mi memoria” (Matute, 2008: 63).

#### 4. Conclusiones

La producción literaria de la generación del medio siglo, también conocida con los términos “niños de la guerra” o “niños asombrados”, conforma un corpus literario cuyos personajes revelan una experiencia autobiográfica vinculada con el estallido de la Guerra Civil al final de su infancia. Por tanto, el contexto histórico en el que desarrollan sus obras está marcado por un riguroso sistema de control editorial, pues los objetivos del franquismo ponen el foco sobre un conjunto de preceptos ideológicos, religiosos y morales que no se pueden transgredir.

Montejo Gurruchaga (2010) presenta un estudio más concreto sobre la censura durante el franquismo y llama la atención sobre una serie de autoras de la generación del medio siglo cuyas obras han quedado en muchos casos relegadas al olvido y apenas constituyen una mera referencia en los estudios literarios del siglo pasado. La autora señala, asimismo, que este conjunto de escritoras presenta algunas coincidencias vinculadas con el contexto social de las mujeres como la poesía lírica, el diario íntimo o la literatura infantil, y también una serie de temas relacionados con el universo femenino (familia, amor, soledad...), que eran los mejor aceptados por los críticos y la censura.

Si bien es cierto que Ana María Matute es una de las escritoras más reconocidas de aquel periodo, y no ha quedado relegada al olvido como Concha Alós o Mercedes Ballesteros, entre otras, se ha considerado que los estudios críticos sobre su obra resultan aún escasos para profundizar en la compleja caracterización de sus personajes.



Aunque por edad pertenece a la generación del cincuenta, es preciso señalar que la obra de Matute presenta formas narrativas particulares que dificultan encasillarla en un grupo concreto. Sotelo Vázquez (2014) hace referencia en este sentido al tratamiento de la fantasía y a las peculiaridades de su estilo poético. No obstante, Pedraza (2014) advierte que el concepto de fantástico no resulta apropiado para describir la obra de la escritora barcelonesa, y pone como ejemplo *Paraíso inhabitado*, donde cobra relevancia el animismo sin llegar a ser fantástico en sí mismo. Estas apreciaciones ponen de manifiesto el carácter complejo que presentan las novelas de la escritora, pues no se ciñen de forma exclusiva al carácter realista o social que se observa en sus compañeros de generación, y apuntan a la necesidad de abordar el estudio de sus formas narrativas desde las teorías de la literatura no mimética otorgando un peso relevante a la influencia de la literatura infantil en sus diversas variantes: desde los cuentos maravillosos a la narrativa costumbrista de Fortún donde también se observa el contraste entre realidad y fantasía. Además de las particularidades estilísticas señaladas, la obra de Matute se caracteriza desde un punto de vista temático por la búsqueda de la propia memoria, y también se convierte en un medio de protesta contra la opresión y la injusticia, es decir, en una forma de solidaridad con los más desfavorecidos que todavía se revela en *Paraíso inhabitado*.

Al centrar el análisis en la influencia de Elena Fortún, se observa que la saga de Celia supone una fuente cultural de inestimable valor para la generación del cincuenta, y de forma más concreta en Matute mediante la caracterización psicológica de Adriana. Fortún y Celia tienden, por tanto, un puente entre la generación de intelectuales anteriores a 1936 y la generación del medio siglo, cuyas novelas sufren una censura que actúa con más dureza en el caso de las mujeres. Esta perspectiva de estudio matrilineal se corrobora a través de diversos documentos entre los que se encuentran la correspondencia que Fortún establece con Inés Field y Carmen Laforet.

No obstante, resulta preciso tener en cuenta que *Paraíso inhabitado* se trata de una novela que se corresponde con el último tramo de la trayectoria literaria de Matute, es decir, un texto que ve la luz en

el siglo XXI, y que por tanto escapa en cierta medida de las características que configuran a las protagonistas de posguerra. Quizás por ello sería más apropiado abordar el estudio de los tipos narrativos femeninos que tienen su origen en Celia estableciendo diferentes etapas y tomando en consideración las distintas variantes que parten de ella. Aunque comparten una serie de características heredadas del personaje de Fortún, y de Andrea, también presentan rasgos vinculados con el contexto histórico en el que nacen o con las particularidades estilísticas individuales.

Una de las principales formas narrativas que proceden de Celia, y que explica gran parte del éxito de Fortún entre el público más joven, consiste en narrar desde la perspectiva del niño, de forma que se sienta identificado con su caracterización psicológica. El origen de este recurso narrativo cabe buscarlo en los principios pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza, entre los que destaca la consideración de los alumnos como sujetos activos en el proceso de aprendizaje. Esta perspectiva infantil que se observa en toda la saga de Celia, y de forma más concreta en *Celia en el colegio*, da lugar a contrastes entre la forma que tiene la niña de entender la realidad y la que presentan los adultos de su entorno. Estos contrastes derivan en situaciones humorísticas que revelan críticas sociales vinculadas con la oposición entre burguesía y clase obrera, tradición y modernidad o realidad e imaginación.

Dichos contrastes, así como la perspectiva infantil desde la que se contempla el mundo de los adultos, se observan de forma similar en *Paraíso inhabitado* a través de la voz narradora de Adriana. No obstante, una de las principales diferencias, y que cabe abordar como variante del personaje infantil de origen, radica en que la protagonista de Matute narra sus recuerdos desde la edad adulta. Desde un punto temporal impreciso, Adriana expone al lector cómo eran sus pensamientos, sentimientos y preocupaciones, en definitiva, cómo iba variando su punto de vista durante los años de aquella lejana infancia que componen la trama argumental de la novela. De esta manera, con la voz narradora de una adulta, *Paraíso inhabitado* se aleja de los esquemas que normalmente



configuran la literatura infantil y juvenil. Se trata, en definitiva, de una novela para adultos.

Sin embargo, la influencia de Celia parece clara. A lo largo del artículo se presentan a modo de ejemplo algunos pasajes de *Paraíso inhabitado* en los que se revelan ecos del conocido personaje de Fortún a través de Adriana. En primer lugar, se llama la atención sobre la inadaptación de la protagonista al colegio, donde lleva a cabo una serie de comportamientos que tanto su madre como las educadoras consideran inapropiados. Como consecuencia, recibe el calificativo de mala en contraposición con las niñas que se adaptan a los valores y costumbres del colegio y de su clase social, quienes son buenas o bien educadas.

El concepto de la niña mala se vincula con el tipo literario de la chica rara, del que Celia es precursora y Adriana aún hace gala en una novela del siglo XXI. Aunque este tipo de personaje femenino se desarrolla a partir de *Nada* (1944), de Carmen Laforet, este estudio propone una visión global que incluye protagonistas infantiles para observar la problemática del encierro y las ataduras familiares desde la infancia. Otro paralelismo significativo entre Celia y Adriana tiene que ver con la lógica infantil desde la que comprenden las palabras de los adultos. En algunos casos, el contraste con el pensamiento adulto desencadena recursos humorísticos que plantean críticas tácitas sobre los modelos educativos tradicionales. No obstante, en otras situaciones se percibe que Matute introduce cierto humor en el que se intuyen las lecturas predilectas de su infancia sin un objetivo crítico relevante.

Finalmente, se ha puesto el foco sobre los contrastes entre realidad y ficción, e incluso entre lo posible y lo imposible, que se relacionan con el concepto de lo imaginario infantil descrito más arriba. En la novela de Matute, del mismo modo que en *Celia en el colegio*, los cuentos de Andersen constituyen lecturas de referencia para la protagonista infantil y ensalzan igualmente su fantasía creando refugios psicológicos que la protegen de la soledad. Asimismo, la esencia de los relatos maravillosos se inmiscuye en una obra de carácter realista dando lugar a un tejido narrativo complejo donde Adriana, junto con los espacios

narrativos que habita, parece descender de los míticos personajes del escritor danés. El personaje de Matute apunta, por tanto, hacia la búsqueda de un vínculo intertextual con los cuentos maravillosos, pero su caracterización psicológica encaja en la realidad cotidiana sin cruzar los límites de lo real ni presentar formas narrativas próximas al concepto de pseudofantástico que sí se observan en la metamorfosis de Celia en caracol.

## Referencias bibliográficas

- Ayuso Pérez, Antonio (2007), “Yo entré en la literatura a través de los cuentos. Entrevista con Ana María Matute”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html> (fecha de consulta: 17/10/2022).
- Capdevila Argüelles, Nuria (2005), “Elena Fortún (1885-1952) y Celia. El Bildungsroman truncado de una escritora moderna”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, pp. 263-282.
- (2018), “Introducción” a Elena Fortún, *Celia se casa*, ed. Nuria Capdevila-Argüelles, Sevilla: Renacimiento, pp. 7-43.
- (2020a), *Sabes quién soy. Cartas a Inés Field. Tomo 1*, Sevilla: Renacimiento.
- (2020b), *Mujer doliente. Cartas a Inés Field. Tomo 2*, Sevilla: Renacimiento.
- Carrillo Romero, María Coronada (2008), *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité* [Tesis doctoral], Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Cerezales Laforet, Cristina (2016), “Prólogo” a Elena Fortún, *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, Sevilla: Renacimiento, pp. 7-10.
- Cirlot, Juan Eduardo (2018). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.

Fortún, Elena (2015), *Celia madrecita*, Sevilla: Renacimiento.

— (2020), *Celia en el colegio*, Sevilla: Renacimiento.

Fraga, María Jesús (2019), “Introducción” a Elena Fortún, *Patita y Mila, estudiantes*, ed. María Jesús Fraga, Sevilla: Renacimiento, 7-38.

Franco, Marie (2020), “Introducción” a Elena Fortún, *Celia en el colegio*, ed. María Jesús Fraga, Sevilla: Renacimiento, pp. 7-26.

Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe.

— (1992), “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”, “Prólogo” a Elena Fortún, *Celia, lo que dice*, Madrid: Alianza, pp. 7-37.

Martín Garzo, Gustavo (2013), *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*, México, D. F: Océano Travesía.

Matute, Ana María (1998), *En el bosque*, Madrid: Real Academia Española.

— (2008), *Paraíso inhabitado*, Barcelona: Destino.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2010), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*, Madrid: UNED.

Núñez de la Fuente, Sara (2016), “La leyenda del unicornio en *La puerta de los pájaros* de Gustavo Martín Garzo”, *Elos: revista de literatura infantil y juvenil*, 3, pp. 167-202.

Pedraza Jiménez, Pilar (2014), “Ana María Matute o las ficciones de la pena”, *Claves de razón práctica*, 236, pp. 156-165.

Sainte-Beauve, Charles Augustin (2013), “Qué es un clásico?”, en <https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/Culturales-3.pdf> (fecha de consulta: 17/10/2022).

Shavit, Zohar (1999), “La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños”, en Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los polisistemas*, Madrid: Arco, pp. 147-182.

Sotelo Vázquez, María Luisa (2014), “Introducción” a Ana María Matute, *Luciérnagas*, ed. María Luisa Sotelo Vázquez, Madrid: Cátedra, pp. 9-97.