

Reseña de la representación de *Elena Fortún [Sendero Fortún]* de María FOLGUERA

A mis alumnos de la Universidad Villanueva

EN LA ACTUALIDAD, SON MUCHAS LAS obras académicas y artísticas que indagan en la cuestión de la identidad de género porque, pese a los progresos que se han realizado, siguen estando muy presentes las prisiones de identidad psíquica que controlan a los individuos (Butler, 2001: 96 y ss.). No obstante, no resulta fácil que una obra se acerque en profundidad a la identidad de los personajes históricos porque los estereotipos sobre ellos tienden a perpetuarse. Sin embargo, *Elena Fortún [sendero Fortún]* de María Folguera es una obra que presenta la vida y la obra de esta escritora rompiendo los estereotipos que establecen expectativas cerradas acerca del comportamiento conforme al género (Sevilla-Vallejo, Guzmán-Mora, 2019). Esta reseña es fruto de la conversación con alumnos de la Universidad Villanueva. En ella, vamos a centrarnos en la compleja fundamentación que hace la obra de Folguera de su protagonista y cómo emplea códigos artísticos para dotar a su historia de un simbolismo que permite reflexionar sobre el género.

Elena Fortún ha sido sometida a un estereotipo que amenaza con distorsionar su figura. Tanto en su época como posteriormente, la imagen de esta autora y la interpretación de su obra ha perdido una profundidad que la obra de Folguera recupera. Elena Fortún es el nombre con el que conocemos a Encarnación Aragonese Urquijo (1885-1952), quien adquirió una enorme popularidad en la primera mitad del siglo xx a partir de la publicación de la serie de novelas *Celia*, que se han entendido como obras que daban un modelo tradicional de identificación a las mujeres. En cambio, *Elena Fortún [sendero Fortún]* de María Folguera presenta los sueños, deseos, luchas y dolores de una mujer que no se adecuaba ni quería que las mujeres se adecuaran a un modelo hegemónico. Elena Fortún rompió con el estereotipo de la época, por-

que fue autodidacta, creativa y autónoma. Como suele ocurrir con los autores de literatura infantil, no se ha apreciado el valor artístico de sus obras. Hay que tener en cuenta que “su voluntad de renovar el género le impulsa a escribir piezas teatrales en las que predomina un lenguaje ágil y vivo, y en las que las canciones y los juegos verbales cobran una importancia trascendental” (Molina-Angulo y Selfa Sastre, 2019: 173). María Folguera capta su apasionante vida a través de una puesta en escena que emplea acertadamente lo que Ubersfeld denominó señales (22) para condensar la lucha de Elena Fortún por alcanzar una libertad artística y personal frente al peso de la sociedad. *Elena Fortún [sendero Fortún]* muestra las preocupaciones y las obsesiones de la autora a través de saltos en el tiempo que se anuncian mediante los colores de las prendas de los actores y ciertos espacios del escenario que presentan un valor simbólico: el telón del fondo, para la muerte; el rincón con el baúl, para escenas domésticas; y la taquilla, para episodios más sociales.

Elena es retratada en sus sufrimientos personales, entre los deseos que tiene de escribir y vivir y los compromisos de ser mujer en la sociedad española antes y después de la Guerra Civil. Aparece en escena para compartir la lectura de unas cintas que contienen sus obras. Ha empezado a escribir Celia bibliotecaria, donde su protagonista llega a una casa de Barcelona que se parece a la destartalada residencia a donde llega la protagonista de Nada de Carmen Laforet. Pero el editor quiere que ella escriba Celia se casa para conseguir un gran éxito de ventas y la aceptación de la censura. Ni ella ni las lectoras que se han identificado con la rebeldía de Celia se pueden imaginar a Celia casándose, al menos no con alguien que no sea de su gusto, porque, como dice Elena, “este no es el siglo XVIII” de *El Sí de las niñas*. El editor quiere algo que satisfaga a la censura, pero más romántico que el Cuaderno de Celia, que escribe influida por Inés Field en Argentina. Pero no es este el único obstáculo que encuentra para escribir lo que desea, sino que la censura corta con sus tijeras partes de las cintas que contienen sus textos cuando no son respetuosos con la religión o directamente se lleva las cintas ante la resignación de la autora. En esas cintas se explicita su identidad como autora y el corte de estas es una forma de limitar la expresión artística y el mismo ser de la autora. En los términos de Wittig, la censura crea la ficción de una imagen estandarizada sobre la mujer (apud Butler, 2007: 87 ss.), por lo que Elena Fortún debe buscar la forma de conservar cuanto pueda de su real identidad y de sus propósitos literarios.

Elena Fortún [sendero Fortún] presenta la tensión entre los movimientos feministas a comienzos del siglo xx y el carácter opresivo de la sociedad conservadora. No obstante, Elena cuenta con la admiración y el apoyo de otras mujeres para que siga un camino propio. Inés Field le señala que ella es diferente y no puede aceptar el sometimiento común de las mujeres en aquella época: “Cuando se vive con alguien extraordinario no se le puede pedir nada”. Del mismo modo, Matilde le dice que no se preocupe tanto por tener más hijos de sus entrañas, sino más bien de gestar “un hijo de su pensamiento”. Asimismo, Elena participa de actividades donde se respira libertad, como el Lyceum club, donde ellas se distinguen entre maridas y libres, aunque otros les llamen lyceomanas para dar un sentido negativo y enfermizo a su actividad. La relación con Carmen Laforet está retratada con una enorme sensibilidad para mostrar la admiración y la lucha conjunta extraordinaria de estas mujeres, que las lleva a un sufrimiento y a pérdidas comparables. Carmen no podrá acompañarla hasta el final en su rebeldía porque percibe que eso amenaza con llevarle a la destrucción. Encuentra como solución una reducción de sí misma, como si fuera un árbol que no ha de dar frutos. Dice: “renunciar es como podarse a sí misma”. Elena tampoco puede llevar a su vida toda la rebeldía que hubiera querido y, por ello, ambas son como dos árboles podados o mutilados porque sus narraciones están ceñidas por un dramatismo desde el que no pueden transformar su propia vida (Sevilla-Vallejo, 2017: 17). El símil está al servicio de la visión desesperada de ambas mujeres y sirve como un indicio más del código teatral empujado por Folguera para que el público interprete en qué consisten las pérdidas que las mujeres experimentan al no disponer de la libertad para expresar sus propios deseos (Übersfeld, 1989: 23).

Elena sufre porque ha interiorizado los deberes que se impone a las mujeres, en términos psicoanalíticos su superyó se identifica con las normas sociales, lo cual va relacionado a la reducción de su propio deseo, es decir, los impulsos propios del ello no encuentran vía de expresión (Sevilla-Vallejo, 2020). Uno de los aspectos donde la obra profundiza es en cómo lucha por controlar sus afectos. Ella se impone el deber de querer y desear a su marido. Le preocupa lo siguiente: “No consigo que me guste” y, al mismo tiempo, trata de no albergar estos sentimientos por algunas de sus amigas. Así, se impone la obligación que sigue: “Todas las amigas deben ser iguales en mi corazón”. Elena participa con

angustia de la opresión por la que, como ha recogido Nuria Capdevilla, la homosexualidad era una patología denominada inversión congénita (28). Y descubre que otras mujeres viven en la misma cárcel que les impide el reconocimiento y el amor, como le confiesa María Lejárraga: “Los que no son normales no nos comprenden”. Sin embargo, no pueden ocultar lo que son porque “un escritor se delata a sí mismo en cada palabra que escribe” y así reflejará sus verdaderas críticas e inquietudes en los textos que no publica, *Celia en la revolución* y *Oculto sendero*, que recibe Marisol Dorao al final de la obra.

La puesta en escena de María Folguera resulta muy interesante por varias razones. En primer lugar, recorre con gran fidelidad la historia y los estudios académicos recientes sobre la autora, por lo que acerca al público investigaciones han enriquecido el conocimiento sobre la autora. En segundo lugar, tal como señala una de las alumnas, “Uno de los recursos más destacados [de esta obra] es el uso del símbolo. La representación de Elena Fortún brilló especialmente por la sobriedad de los elementos presentados; pero éstos resultaban acertadamente significativos para la factura de la obra precisamente por su carga simbólica”. En otras palabras, resulta de interés el código teatral que emplea Folguera para llevar al plano teatral a la autora y su obra. Por último, *Elena Fortún [sendero Fortún]* puede servir, en palabras de una alumna, para “la dramatización de los grandes conceptos como el amor, el engaño, la venganza, el éxito, la vida, la muerte, etc., lo cual no solamente permite una accesibilidad mayor, sino que produce una también mayor comprensión de éstos” y de las circunstancias vividas por las escritoras durante la primera mitad del siglo xx.

SANTIAGO SEVILLA VALLEJO
Universidad de Salamanca

REFERENCIAS

- BUTLER, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- . (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- FORTÚN, E. Y RAS, M. (2014). *El camino es nuestro*. Introducción de Nuria Cap-

- devila-Argüelles. Selección de María Jesús Fraga. Madrid: Fundación Banco Santander.
- MOLINA-ÁNGULO, R. Y SELFA SASTRE, M. (2019). El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su Teatro para niños (1936). *Revista de Literatura*, LXXXI, 161, 153-175.
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2017). *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- . (2020). Identidades sincréticas en la novela *Entre dos oscuridades* de Carmen Kurtz. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 2(2), 161–176. <https://doi.org/10.3828/bchs.2020.10>
- SEVILLA-VALLEJO, S., GUZMÁN-MORA, J. (2019). El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz. *Siglo XXI. Literatura y culturas españolas*, 17, pp. 107-124. <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.107-124>
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.