

BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DE LA TRANSPOSICIÓN CINEMATOGRAFICA DE CELIA DE BORAU

José Antonio Mérida Donoso

(Universidad de Zaragoza)

joseanmerida@hotmail.com

Fecha de recepción: 11-4-2017 / Fecha de aceptación: 15-12-2017

RESUMEN:

El presente artículo supone una contextualización de *Celia*, tanto de la obra literaria de Elena Fortún como de la serie televisiva de Borau, indagando en los motivos y maneras, el contingente y contenido literario y cinematográfico de una de las obras más importantes de la literatura juvenil española. Para ello se aboga por un modelo de análisis textual abierto, con el fin de incitar relecturas que permitan una mejor adecuación en historia de la literatura y el cine español.

ABSTRACT:

This article assumes a contextualization of *Celia*, from the literary work of Elena Fortún to the TV series Borau, delving into the reasons and ways of one of the most important works of children's literature Spanish. To this end it is advocated a model of open textual analysis, in order to encourage re-readings that will allow its better knowledge in the history of Spanish literature and cinema.

Celia de Borau

Con el proyecto de *Celia*, Borau se atrevía a acometer la infancia, tema siempre difícil y expuesto a la mistificación, rompiendo además su principio personal de rechazo a las transposiciones textuales de la literatura al cine. Si rara es la vez en que un texto presta la necesaria atención a los niños sin caer en una sensiblería innecesaria pero dejando espacio a sus propios deseos, más excepcional resulta, hacer eso a través de una transposición literaria. Esta realidad bien podría ser el catálogo de

presentación de Celia, en la que Borau, a través de la obra de Elena Fortún presenta al personaje en su conflicto con sus iguales y más especialmente, con los adultos, aunando su mundo de fantasía con su aprendizaje o acercamiento a la experiencia del fracaso. Igual de anómalo resulta no toparse con un texto que intenta no dar predominancia a un punto de vista adulto, tal y como ocurre en la mayoría de las obras -fílmicas o literarias- en las que de manera consciente o inconsciente, se cae en esta manifestación adulta. Borau, no padece esa incapacidad de poder evocar o imaginar, lo que fue esa etapa de la vida, permitiendo dar protagonismo al espíritu infantil de manera consolidada y abierta, sin artificios externos y por tanto, distante de construcciones que presentan estados de inocencia, exentos de preocupaciones. Por otra parte, así como en todos estos episodios fílmicos llevados con TVE, el guion y la dirección vendrían de la mano del mismo José Luis Borau, conviene adelantar ya que en esta última serie, Borau trabajará codo con codo con Carmen Martín Gaité, permitiéndole subrayar más aún el equilibrio entre seriedad e ingenuidad de Celia¹.

La propuesta de transposición de José Luis Borau.

La literatura de Elena Fortún nunca había “sufrido” una transposición cinematográfica. Sin embargo, Borau intenta captar el tono de la escritora permitiendo formular con precisión algunas preguntas básicas sobre la relación entre cine y literatura a la que también tuvieron que hacer frente otros autores cercanos tanto por su tiempo (Mario Camus) como por su colaboración y amistad (Gutiérrez Aragón) como supone no eludir la pregunta de lo que supone adaptar o trasponer un texto a otro medio, es decir, qué es lo que se pretende trasladar de un discurso al otro y fundamentalmente cómo representar el universo literario plasmado en la obras de Elena Fortún a través de los medios cinematográficos. En cualquier caso, parece una verdad sino axiomática difícil de cuestionar, que en la acción que todo texto tiene “en darse a”, no solo se demuestra que está en condiciones de señalar a alguien, sino que en esencia necesita de un

receptor: la persona a la que se dirige, para concluir su proceso comunicativo². Aparece así, inexorable a su realidad, el concepto de la subjetividad del texto, al trazarse el estudio de la efectiva consistencia de ese cómplice necesario³. Bajo la premisa de esta problemática conviene recordar que el cine de Borau construye al espectador y viceversa, con una filmografía que agudiza la búsqueda de un receptor activo, capaz de descifrar textos fílmicos que no concedan aparentes facilidades.

Por su parte, a la hora de enfrentarnos a la literatura de Borau, se ha propuesto un estudio más enfocado en la esencialidad de los mismos, tanto en la manera de contarlo como en lo que se cuenta, más que en los actos concretos de fruición, si bien se ha especificado la ausencia de un reconocimiento tanto por parte de los lectores –ninguna de sus obras de cuentos vendió un gran número de ejemplares- ni por la crítica, - a pesar del reconocimiento de su primera obra con el premio Tigre Juan- que le ha dedicado pocos ríos de tinta –más bien ninguno- a recordar su legado como historiador y crítico del cine y escritor de relatos. Ahora se pretende analizar como la obra de Elena Fortún dibujó a su director y viceversa, es decir como Borau la desdibuja a su vez para realizar la adaptación televisiva y así, posteriormente, analizar la respuesta por parte de la crítica y el público. Se entroncan así ambos mundos, el literario y el cinematográfico no solo en el origen literario de la serie, sino en su configuración primeramente a un guion escrito, acompañado de la mano de Carmen Martín Gaité y posteriormente en su plasmación en la pantalla.

Por último, creemos que, a pesar de que tal y como se ha visto anteriormente, *Celia* no fue la primera transposición literaria que el autor hacía a la pantalla, es la que permite un mayor análisis de los elementos interrelacionados. Recuérdese a estos efectos su trabajo en *El sheriff de Losatumba*, cuando Eduardo Manzanos -sin duda uno de los pioneros en la creación de este tipo de género- la adaptación cinematográfica de la novela homónima de José Mallorquí, publicada en 1958 no fue un proyecto en el que Borau gozara de gran libertad. Del mismo modo, su experiencia frustrante en la adaptación también mencionada de Benito Pérez Galdós de *Miau* en 1968, destinada como capítulo de la serie de TVE *Cuentos y leyendas*. Un episodio que nunca llegaría a ser emitido al no gustar al no

contar con el visto bueno de la dirección del programa, llegando a la pequeña pantalla solo años después, en una versión drásticamente mutilada. En todo caso, de alguna manera, tanto su trabajo de productor, como de editor, presentando libros especializados en cine, ha sabido poner de relieve como el significado de las imágenes resulta análogo al de la palabra, en esa relación constante entre cine y literatura

La interpretación "boraniana" de *Celia*.

¿Cómo se introduce Borau y qué claves interpretativas ofrecen sus textos fílmicos sobre la obra de Elena Fortún? Ya en el siglo XIX, a partir del sentido del conocimiento que introduce Schleiermacher, se proponía un sistema circular conocido como el *círculo hermenéutico*, según el cual cada intérprete necesita introducirse en la dimensión social y la dimensión individual del autor para comprenderlo⁴. En este sentido, podemos decir que tanto Borau como Carmen Martín Gaité estudiaron la obra de la escritora e intentan contextualizarla en su época, llevándolas a las pantallas, sin gestar una "contemporización artificial". En efecto, sin llegar a maximizar las premisas de la teoría de la interpretación de Schleiermacher⁵, ante la dificultad de "entender el discurso tan bien como el autor, y después mejor que él", entendemos que la lectura -o mejor dicho relectura- de una novela -o grupo de novelas- transformada en uno o varios textos fílmicos, implica situarse ante una de las posibles formas de interpretación del texto. De esta forma, una transposición fílmica no deja de ser una propuesta de interpretación textual. En cualquier caso, ante la evidente premisa de que antes de analizar un texto debemos tener una concepción global del mismo y de su significado, adentrarse en la obra de la reconocida autora de cuentos infantiles no solo implica reflexionar sobre la transposición de Borau y la selección realizada por el autor, sino también, en cierta forma, acercarnos al cineasta en su perfil de niño más evidente.

Como se sabe, Elena Fortún (seudónimo de Encarnación Aragoneses Urquijo), la escritora que junto a otros autores como Manuel Abril, María Teresa León o Antoniorrobes (como se conocía a Antonio Joaquín Robles

Soler)⁶ modernizó las temáticas y formas de la literatura infantil en lengua castellana, es recordada principalmente por la creación de los personajes de Celia Gálvez de Moltanbán y su hermano Cuchifritín. Se trata de la serie de libros iniciados en mayo de 1928 en un suplemento de revista "Blanco & Negro", en la sección infantil "Gente Menuda", que por aquellos tiempos estaba dirigida por Torcuato Luca de Tena. Elena Fortún llegaba recomendada por la escritora socialista María Lejárraga, colaboradora asidua de la revista, que desde un primer momento se percató del talento de la autora de cuentos infantiles. El primer cuento lo publicaría un mes después y se llamó "Celia dice a su madre", al que siguió otro en enero de 1929, "Celia sueña en la noche de Reyes". El éxito no se detuvo para Elena Fortún, y así hasta 1934 en que el editor Manuel Aguilar le propone publicar sus relatos, a los que la autora irá añadiendo más personajes infantiles, que van introduciéndose en la vida de miles de niños. Fortún seguirá publicando hasta 1936. Aparecen "Celia lo que dice", "Celia en el colegio", "Celia novelista", "Celia en el mundo", "Celia y sus amigos", "Cuchifritín el hermano de Celia", "Cuchifritín y sus primos", "Cuchifritín en casa de su abuelo", "Cuchifritín y Paquito", "Matonkikí y sus hermanas" y "Las travesuras de Matonkikí".

Dado que la escritora fue -como en alguna ocasión se ha señalado- una mujer avanzada a su tiempo, creo adecuado concretar los motivos que justifican esta afirmación, precisamente ante las diversas posturas mantenidas sobre su ideología pretendida modernidad, siempre dentro del contexto histórico en el que le tocó moverse. Lo cierto es que, sin caer en una falsa mitificación y ponderarla como revolucionaria o precursora de ideales feministas, si contextualizamos el personaje y atendemos a la época que le tocó vivir, podemos decir que Elena Fortún fue, en cierta forma, una mujer comprometida con el progreso social, personal y profesional con su género, que subyacía en la mente de las mujeres de cierta clase social que empezaban a llegar a la educación universitaria.

Quizá su obra haya pasado más desapercibida para gran parte de la crítica, por esa misma falta de espíritu revolucionario, tal y como advertía Francisco Nieva cuando, tres años antes de que se emitiera la serie dirigida por Borau, el dramaturgo alzaba la voz para sugerir que los libros de *Celia*

merecían ser objeto de un estudio más detallado, al mismo tiempo que calificaba de arbitrario e inadecuado el olvido al que la escritora había sido condenado por la sola razón de que “aquí [en España] *el crítico literario nace con barba*”⁷. Normal que “un hombre sin barba” como fue Borau, se interesara pues por los documento costumbristas que suponen los libros de la escritora. Su transposición en este sentido, rescata a una autora coartada por el canon establecido de autores del siglo XX, en el que no tiende a incluirse, ante la perversión de las listas fosilizadas, heredadas de generación en generación, casi de manera memorística. Es más, su obra, como las palabras de Francisco Nieva y muy a lo pesar de cierta opinión crítica que tildaba de conservadora la serie de Celia, puede adherirse a un posicionamiento de enfrentamiento contra la perversión de impostas culturales, maquilladas a través de listas cerradas de autores.

Además de esta meridiana realidad, cabe recordar como Elena Fortún -quien vivió las etapas más difíciles y cambiantes de los últimos años de la *monarquía alfonsina*, de la segunda república y la guerra que siguió con los 12 definitivos años de su vida en el régimen político que se instauró después- fue arrastrada al exilio en Argentina, siendo apartada de su público infantil español tras la victoria franquista. Deuda que no pudo ser salvada a su regreso a España, quedando pendiente tras su fallecimiento en 1952⁸. Tenemos pues, ante nosotros, una autora que vivió contemporáneamente la guerra fratricida y el franquismo, escribiendo “Celia madrecita” y “Celia institutriz”, durante la misma. Dos obras que reflejan la amargura, el exilio y el trauma de Celia por el que, ante el peso de las circunstancias, se ve obligada a pasar de la niñez feliz a una madurez anticipada: “*Lloré sobre mis catorce años que habían sido felices hasta la muerte de mi madre; mis tres cursos de bachillerato, que consideraba perdidos, y los pájaros de mi cabeza que aleteaban moribundos*”⁹.

Existe pues, la posibilidad de generar un marco de reflexión teórico que aborde la transposición de este tipo de textos a la pantalla, que no han sido mencionados en obras significativas como *Literatura española, una historia de cine*¹⁰. Una realidad que probablemente se vincule también a la poca cantidad de trasposiciones literarias infantiles al cine español¹¹. En el significativo olvido de la cinematografía española hacia autores infantiles

cine español, la obra de *Celia* gana en dimensiones, no solo por rescatar a una autora que ha sufrido el ostracismo del *canon literario español*, sino por situar a un público infantil y no tan infantil, ante una obra de calidad. Una serie que sin permitirse caer en el sentimentalismo o la complacencia, pudo contar con un público más cómodo, pero también con otro ávido de textos que mantengan rigor intelectual y se alejen de reducciones simplistas, sin tratar al público infantil como recepcionistas “menos atentos”¹².

Por su parte, en las palabras de presentación de la serie, el propio Borau mencionó que junto a la intención de rendir un homenaje a la autora, también existía la intención de dar a conocer a los niños españoles lo mejor del patrimonio literario en este sentido. Todo ello a través de un cuestionamiento del mundo adulto histórico, que entre otros temas controversiales, reivindica la literatura infantil como una expresión subversiva, al trazar una mira crítica a los modos en que se vivía (y en parte se sigue viviendo) y nos relacionamos los que ya no somos “tan niños”.

Contextos

El marco de las trasposiciones de obras literarias llevadas a la pequeña pantalla, tiene su vinculación más directa en la época de la transición a la democracia, momento en el que fueron proliferando una serie de textos, configurando un momento especialmente importante en el tipo de series televisivas promovidas especialmente por televisión española, encabezados por *La saga de los Rius*¹³. Fue en este momento cuando se configuró todo un «homogéneo canon clásico»¹⁴ conformando casi un subgénero que va tomando forma y sustento con las series *Cañas y barro* (1978), *Fortunata y Jacinta* (1980) o *Los gozos y las sombras* (1982). En este contexto, *Celia* se insertaría en el momento de declive de este tipo de series, ante un menor interés por parte de las productoras y de los espectadores, con títulos como *La Regenta* (1995), *Blasco Ibáñez* (1997) y *Entre naranjos* (1998). De esta forma, tal y como advierte el corte abrupto que sufrió la serie, dentro del panorama y las producciones de TVE, se

puede contextualizar la obra de Borau como final del ciclo que promovió textos inspirados, en su mayor parte, en autores clásicos contemporáneos¹⁵.

En efecto, la obra de nuestro cineasta, que llegó a solo seis episodios, al cortarse la producción por motivos ajenos al director, se insiere en una tipología de ficciones seriadas que tendían a concebirse como textos de pocos capítulos, generalmente entre cinco y diez. Avaladas a través de una considerable factura cinematográfica que implicaba unos altos costes de producción, podían rodar en que en exteriores al mismo tiempo que en ocasiones, se permitían la construcción de decorados. Todo ello generaba unos gastos en producción que en parte explican el final de este tipo de textos ante un cambio en el panorama industrial, protagonizado por la multiplicación de los canales y una reestructuración del capital de las productoras, imponiendo replanteamientos ante superproducciones que recreaban el pasado. Obras todas ellas que en gran medida, recreaban la sociedad decimonónica y los prolegómenos de la Guerra Civil y también, aunque en menor proporción, la inmediata postguerra, bajo pilares narrativos de una estética realista.

Así pues, de alguna manera, *Celia* supone el final de una época caracterizada por el acercamiento entre cine y TVE que favoreció a varias promociones de cineastas en activo. Así fue el caso, por ejemplo, de José María Forqué (*Ramón y Cajal; Miguel Servet*) en momentos en los que se hallaba en la última etapa de una importante pero desigual carrera, del mismo modo que ocurre con otros autores que habían cultivado un cine de género de cierta rentabilidad comercial, como es el caso de León Klimovsky (*La barraca*), Eugenio Martín (*Juanita la Larga; Vísperas*) y Rafael Romero-Marchent (*Cañas y barro*) y Rafael Moreno Alba (*Los gozos y las sombras; Proceso a Mariana Pineda*). En el caso que nos concierne, como obra clásica que suponía *Celia*, al dejarla en manos de Borau, se ponía fin a un ciclo de trabajos confinados a autores que procedían del Nuevo Cine Español (y por tanto en gran parte más jóvenes), tales como Gonzalo Suárez (*Los pazos de Ulloa*), Vicente Aranda (*Los jinetes del alba*), Miguel Picazo (*Sonata de primavera*), Francisco Regueiro/Angelino Fons/Chumy Chúmez (*Las pícaras*), Mario Camus (*Fortunata y Jacinta, Los desastres de la guerra, La*

forja de un rebelde). De esta forma, la batuta pasaba ahora a manos del profesor, siguiendo la trayectoria que continuarían alumnos suyos de la Escuela Oficial de Cine, que habían nacido en los años del tardofranquismo y la Transición democrática, como el mismo Manuel Gutiérrez Aragón (*El Quijote de Miguel de Cervantes* 1991, hecho para Televisión española, si bien luego hará *El caballero Don Quijote* ya en el 2002) o Gonzalo Herralde (*La fiebre del oro* 1993)¹⁶.

En cualquier caso, *Celia* mantiene esa vinculación con el realismo, y más concretamente con estas dos últimas obras referidas. Me refiero aquí, al distanciamiento que tanto estas trasposiciones como la de Borau, mantienen con otras que abusaban de mimbres melodramáticos¹⁷. Del mismo modo, aunque nuestro autor no pertenecía ni al cine de autor del "clan Querejeta" ni a la vía aperturista de la transición política de autores como Masó o Dibildos, tampoco se inscribe propiamente en el cine de trasposiciones de obras consagradas, propio de los años ochenta y mucho menos, del cine más posmodernista, también subvencionado por el Ministerio de Cultura. Con *Celia*, Borau continuó construyendo una poética personal al margen de cualquier dictado exterior. Así, su propuesta dista de sentimentalismos huecos en los que a todas luces, podía resultar muy fácil caer con una transposición tan dada a la nostalgia, a ojos de los que en su momento fueran lectores de Elena Fortún.

En cuanto al trabajo de Carmen Martín Gaité, cabe recordar que ésta ya había colaborado con la que fuera la antigua discípula de Borau, a la sazón Josefina Molina, en la serie sobre *Santa Teresa*. El texto fílmico o textos fílmicos- realizados en colaboración con Víctor García de la Concha como asesor histórico y protagonizado por Concha Velasco- supuso un arduo trabajo acabando por generar en Martín Gaité y en cierta forma en paralelo con *Celia*, una suerte de mutua complicidad femenina, gestando un encuentro con una Teresa de Jesús a su medida¹⁸. A su vez, su participación en esta serie, su reconocimiento como novelista y ensayista y en general, su consolidación como intelectual española de primer orden en el siglo XX, sería en parte, el motivo por el que la escritora contó con la posibilidad de proponer a TVE una serie sobre su personaje infantil favorito, efectuando así el primer paso para la elaboración de la transposición en cuestión.

Por su parte, a la hora de enmarcar la obra literaria de Elena Fortún, es conveniente destacar la buena respuesta y aceptación de su obra por los lectores. Retrotrayéndonos a las primeras publicaciones, se aprecia como la editorial Aguilar, precisamente la misma que posteriormente en 1981 reeditaría los primeros títulos de *Celia y su mundo*¹⁹, fue la primera que apostó por el talento de la escritora. Así, se encargó de lanzar al mercado *Celia: lo que dice*, una recopilación de los pequeños episodios que semanalmente se incluían en *Gente menuda*, el suplemento infantil de *Blanco y Negro*. A esta primera obra le seguiría luego toda una larga serie de títulos que alcanzaron gran popularidad, incluso durante la postguerra y más concretamente durante finales de los años cuarenta, con una segunda edición modernizada que eliminaba las ilustraciones *deco* de Molina Gallent, incluidas en la primera versión. A estos trabajos se añadiría posteriormente *El cuaderno de Celia*, libro distinto al del tono mantenido en el resto de la colección, ya que suponía una especie de reflexiones piadosas para niñas, garantizadas por la aprobación de la censura eclesiástica. En cualquier caso, a pesar de ser una excepción en la producción de Elena Fortún, lo cierto es que su obra responde a un estereotipo de textos que de manera transversal, mantenían la intención de popularizar temas canonizados por la cultura burguesa, ante la evidencia desde mediados de años setenta, de que otras capas sociales también se estaban consolidando como espectadores asiduos de televisión²⁰.

Ya en su primer volumen, en el breve prólogo que escribía Elena Fortún, anticipaba algunas de las características del personaje de Celia. Según la autora, la niña no pretendía ser un modelo ejemplar, sino de uno de esos "héroes infantiles", no demasiado frecuentes, en clara oposición al mundo de los adultos. Como en el caso de la escritora británica Richmal Crompton con su personaje Guillermo Brown, representante del género por excelencia, Elena Fortún se vale principalmente de una niña (y no un niño, si bien también tiene alguna obra vinculada a Cuchifritil) para poner de manifiesto, a través de su lógica impecable, toda una serie de absurdos convencionalismos de comportamiento y en el lenguaje de los mayores frente al de los niños. En respuesta a ellos, las energías y el aire contestatario de Celia se redoblan, más que para esquivarlos para

combatirlos abiertamente. Así, el encanto de las aventuras reside en la actitud "furtiva" que el héroe infantil adopta para llevar a cabo sus deseos, ya que, posiblemente y con anterioridad a la aparición y proliferación de los psicólogos, la infancia era el último reducto que restaba a la heroicidad.

Se puede decir que -en parte por las características de *Celia* y por la manera de entender el cine que tiene Borau y el respeto que tanto él como Martín Gaité mostraron por la obra de Elena Fortún (esta última llegando a confesarse una auténtica "celioadicta"²¹)- aunque la serie no pretendía hacer concesiones para un mayor seguimiento de la audiencia "menos cultivada" en el personaje, sí se comprometía a mantener el "espíritu fresco", aparentemente espontáneo, tan propio de las novelas de la escritora. En su estilo lingüístico toma presencia el lenguaje coloquial de los niños, imitando un argot juvenil cuidado, que no es ajeno al paso del tiempo y que sin duda constituye uno de los logros fundamentales de la guionista. Paralelo a este acierto, del mismo modo se presentan referentes culturales visuales de la época, mérito del director. La unión entre ambos otorga un ritmo ágil al conjunto de la obra, con abundancia de diálogos que evidencian más si cabe el intimismo de la protagonista, explícita por momentos a través de una voz en off que presenta los pensamientos de la niña, mientras que en otras ocasiones, es la falta de diálogo la que muestra sus sentimientos de soledad y aislamiento en el propicio "nadie me entiende".

Por último, cabe mencionar la contribución Elena Fortún, no solo en el ámbito literario, sino también en el social, en su perseverancia en el ejercicio de una actividad que estaba vetada como es la escriturase -de uso exclusivo de los hombres- y su perseverancia por usar la ficción para presentar una relación materno-filial, en contradicción con los valores sociales dominantes, y por tanto, como modo de enfrentarse a la sociedad que las marginaba. Celia, es una niña difícil a ojos de los mayores, por negarse a aceptar sus normas, una niña que se opone a que por el hecho de ser pequeña, tenga que obedecer los designios de los mayores en general y de sus padres en particular, a pesar de lo absurdo que puedan parecer. Ella quiere ser como Greta Garbo, una mujer adelantada a su tiempo que siempre se negó a entrar en los estereotipos femeninos

impuestos por los grandes estudios de cine. Tanto en los textos literarios como en la transposición, su personalidad se caracteriza por cierta melancolía al sentirse sola, acuciada porque ningún mayor parece prestarle demasiada atención y, por otro, por poseer una imaginación rica, hasta el punto de poder ser desconcertante, propia de alguien que hace uso constante de ella para escapar de la realidad, al mismo tiempo que subraya su gran necesidad de comunicarse. Celia siempre quiere saber y al mismo tiempo está triste muchas veces, algo que se subraya conforme va creciendo y evolucionando, al ir viendo como sus perspectivas se ven frustradas, sin dejar de invita al lector -y al espectador- a ser su cómplice y rebelarse ante ese "mundo de los mayores". Por ello no puede ni debe "apaciguarse" en el interior del colegio de monjas, recurso común de la época -tal y como se advertía también, aunque salvando las distancias, en *Tata mía*- sino dar pie a agudizar su imaginación y por tanto, generar si cabe, situaciones más disparatadas y divertidas, hasta que, finalmente, consiga ser expulsada triunfalmente. Una muestra, como tantas otras, del tono desenfadado y desafiante del personaje que supone Celia en el contexto histórico al que pertenece, configurando un tipo de textos insólitos, en cierto sentido, en la España de la postguerra. Así, no es de extrañar, que la obra recoja la caracterización de la madre el dilema moderno de combinar la maternidad con el desarrollo del yo social. Un hecho que en parte se puede explicar, por tratarse de una literatura que había comenzado a gestarse antes de la dictadura, durante los años treinta. En cualquier caso, de entre el conjunto total de los personajes, en cuya arista destacaría el maniqueísmo de un padre bondadoso, en medio de una diferenciación a *grosso modo* establecida por la propia Celia entre gente "repipi" y "más sencilla", qué duda cabe que la figura que más llama la atención es la madre de la niña. Se trata de un modelo de mujer, que intenta ponderarse independiente, distando del arquetipo de mujer porque abogaba el canon social y moralista de la época. Si bien, Elena Fortún y especialmente Borau, presentan a una madre y una hija en sentimientos de contradicción propios de su evidente incompreensión, lo cierto es que junto a autoras como Anna Murià o Teresa Vernet, en la obra de la escritora se da protagonismo a los sentimientos que genera la maternidad en una sociedad

machista, contribuyendo con su realismo a desmitificar el mito del amor maternal, auspiciados socialmente, como el único camino posible de la mujer, fin último para su realización en la sociedad. Pero el mayor paralelismo posible de su narrativa a este respecto sería con la barcelonesa Carme Monturiol i Puig (Carmen Montoriol Puig) - y más especialmente con sus dos obras de teatro *L'abisme* y *L'huracà*, -, evidenciando nexos en común al mostrar los aspectos más escondidos y censurados de las relaciones entre la madre y sus hijos²². En cualquier caso, los escritos de Elena Fortún pueden servir como un análisis de las relaciones conyugales en la época, con cierto cuestionamiento de las mismas. Se provocaría así un planteamiento crítico al marco convencional teóricamente perfecto de la burguesía que se postulaba desde las distintas narrativas de la época a la vez que se aboga por presentar un modelo de mujer, que intenta oponerse a la destrucción de la libertad personal de la misma ante las obligaciones le imponía el matrimonio o la maternidad, aunque la escritora se permita cierto maniqueísmo en la figura excesivamente bondadosa del padre²³. Del mismo modo, la Celia de Borau lima los elementos melodramáticos, si bien mantiene cierta idealización de ambiente y personajes lo cual hace que evite la equidistancia que su cine mantuvo siempre con los personajes. Algo que lo acercaría al espíritu de las obras de Elena Fortún, quien supo granjearse la simpatía de la infancia, mediante el paisanaje de personajes rebeldes y reconocibles en las calles de aquel entonces ahondando en su psicología, sus esperanzas y sus ilusiones, decantándose por el bando de los niños en oposición al de los adultos.

Desgraciadamente, dado que en su sexto episodio la serie se cortó, no se pudo ver lo que podría haber sido Celia en la revolución, el texto que permaneció inédito hasta 1987 (Aguilar) en el 35 aniversario de su muerte²⁴. El texto original sería un borrador de 1943 narra la vida del miedo y del hambre en la retaguardia durante la Guerra Civil española. Como se sabe, la obra narra la vida de Celia con un padre republicano y un primo falangista sin saber muy bien quién de los dos tiene razón. En la novela termina sola, con la muerte de un hijo con diez años y el suicidio de su otro hijo y su marido, mostrando una vida troncada por las circunstancias con un contundente final: "Todos, uno tras otro, han ido dejándome sola antes de

que me fuera"²⁵. Una transposición –la de este último capítulo- que sin duda alguna, habría dado mayor importancia a la madre, revisando la abnegación de los últimos personajes de la escritora en la pérdida de la identidad de una mujer independiente para bucear en la normativa patriarcal y los problemas que implicaba su no abdicación ante ese mal que se imponía como algo necesario para que la mujer pudiera sentirse aceptada y necesaria en una sociedad hecha por y para el hombre.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO, J. y SANTAMARINA, A. (2011). *Borau: La independencia como obsesión*. Ayuntamiento de Málaga: Festival de Málaga Cine Español.

BRAVO GUERREIRA, M. E. (2003). De niñas a mujeres: Elena Fortún como semilla de feminismo en la literatura infantil de la postguerra española. *Hispania*, 86.2, 201-208.

CASETTI, F. (1986/1989). *El Film y su espectador*, Cátedra, Signo e imagen: Madrid.

DORAO, M., *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz: Universidad, 1999.

ESCOBAR BONILLA, M. del P (1996-1997). Los relatos de Elena Fortún. *Philologica Canariensia* 2-3, 57-73.

ERNST SCHLEIERMACHER, F. D. (1977). *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*. Editado por Heinz Kimmerle. Atlanta: Scholars Press.

ESLAVA GALÁN, J. (1993). *El Sexo de Nuestros Padres*, Ed. Planeta, Barcelona.

FERRATER MORA, J. (1984). *Diccionario de Filosofía* (4 tomos). Barcelona. Alianza Diccionarios.

FORTÚN, E. (1987). *Celia en la revolución*, Madrid: Aguilar.

FORTÚN, E. (1935/1994). *Cuchifritín, el hermano de Celia*, Alianza editorial S. A.

FORTÚN, E. (1935/2000). *Celia y sus amigos*, Alianza editorial, S. A.

FORTÚN, E. (1932/2000). *Celia en el colegio*, Alianza editorial, S. A.

- FORTÚN, E. (1934/1994). *Celia en el mundo*, Alianza editorial, S. A.
- FORTÚN, E. (1929/2000). *Celia, lo que dice*, Alianza editorial, S. A.
- FORTÚN, E. (1934/2000). *Celia novelista*, Alianza editorial, S. A.
- FORTÚN, E. (1939/2000). *Celia madrecita*, ilustrado por Molina Gallent, Alianza Editorial: Madrid.
- GRAIG, I. S., "La censura franquista en la literatura para niñas: Celia y Antoñita la fantástica bajo el caudillo", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998 (Coords. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvaz Ezquerra), 4, 2000, (pp. 69-78).
- IBAÑEZ, A. (2014). El amor imposible de Elena Fortún. *ABC Cultural* 14/02/2014 (p. 10).
- MONTORIL, C. (1983). *L'abisme y L'huracà*, Barcelona: La Sal.
- MONTORIL, C. (1932). *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, Llibreria Catalonia: Barcelona.
- NIEVA, F. (1990). Elena Fortún y Richmal Crompton. *ABC*, 3/06/1990, (p. 3).
- PALACIO, M. (2002). Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión. En Carlos F. Heredero (ed.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, 11/12 (pp. 519-538). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- PAZ GAGO, J. M^a "Enonciation et réception au cinéma: le cinéasteur". *Caiet de Semiotica*. Nr. 12. Timisoara: Universitatil de Vest Timisoara. 1998, (pp. 61-69).
- PAZ GAGO, J. M^a Teoría e historia de la Literatura y teoría e historia del Cine. *Cien Años de Cine. Historia, Teoría y análisis del texto fílmico*. J. L. Castro de Paz, P. Couto Cantero y J. M. Paz Gago (eds.). Madrid, Visor 1999. (pp. 197-212).
- PEÑA ARDID, Carmen (1996). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

URÍA RÍOS, P. (2004). *En tiempo de Antoñita la Fantástica*. Madrid: Foca.

VILLANUEVA, D. Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema. *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. 9*.

¹ Cabría añadir su participación en el montaje, junto a Rafael de la Cueva y Marta Maier en la *Arquitectura civil en el Bajo Aragón*.

² Siguiendo los parámetros de investigadores como Paz Gago, creo más adecuado hablar de transposición cinematográfica y no de adaptación. Así, conscientes de que tiende a existir una confusión nominativa a la hora de usar los términos adaptaciones y versiones, cuando tengamos que hablar de este tipo de relaciones textuales y tal y como se ha anunciado, utilizaremos el término de transposición, propuesto por José María Paz Gago. Esta confusión, puede deberse a que si bien, por adaptación cinematográfica se designa la transformación de una obra literaria al lenguaje cinematográfico, con el consecuente cambio de código estético y narrativo; también se llama «adaptación» a una obra resumida que mantiene el mismo discurso literario. Frente a esta realidad, en el caso del término transposición de obras literarias al cine, se incluiría necesariamente al receptor (público, lector, oyente), manteniendo una nítida distinción entre el contexto de producción y el de recepción. Por su parte, la transposición cinematográfica implicaría el vaciado de múltiples elementos del texto, lo cual, adicionalmente y -tal y como lo señala Carmen Peña- se extiende a otros aspectos técnicos. Esto es así porque el paso del texto literario al filmico supone indudablemente una transfiguración, no solo de contenidos semánticos, sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. En Carmen Peña-Ardid, (op. citada p. 23). Por su parte, otros autores como Darío Villanueva se han mostrado también críticos con el uso del término adaptación como consecuencia evidente de su planteamiento: “Cuando una historia, que ha sido plasmada con anterioridad en un discurso literario, es transcrita con otro lenguaje en un discurso cinematográfico, por mucha fidelidad con que se haya resuelto la operación, y aunque la sustancia del contenido argumental haya experimentado mínimas alteraciones, el significado final de la segunda obra de arte es inexorablemente distinto de la primera”. En “Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema”. *Historia y Crítica de la Literatura Española. Vol. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990*. D. Villanueva (Coord.). Barcelona: Crítica 1992 (pp. 3-53).

³ Estudiado en la perspectiva cinematográfica en el trabajo revelador de Francesco Casetti *El Film y su espectador*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid 1989 (Milán 1986).

⁴ J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía (4 tomos)*. Barcelona. Alianza Diccionarios 1984.

⁵ Friedrich D. E. Schleiermacher, *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*. Editado por Heinz Kimmerle. Atlanta; Scholars Press, 1977. Como se sabe intentó presentar una teoría coherente sobre el proceso de interpretación de los textos, siendo considerado el padre de la hermenéutica moderna.

⁶ Precisamente Antonio Joaquín Robles Soler, más conocido como Antoniorrobes, en 1930 fundaría la revista infantil *El perro, el ratón y el gato* (1930-31), en la que colaboraría la propia Elena Fortún.

⁷ Francisco Nieva (1990).

⁸ Posiblemente hago hincapié en esta idea al haber concienciado y padecido la impresión de ofrecer a mis alumnos una falsificación de la literatura española y especialmente la de los autores que se vieron condenados al exilio, con un canon excesivamente rígido (*Je m'accuse*). Obligado al uso de manuales que ponderan una metodología que persevera incluso en las grandes monografías destinadas al especialista y que mantiene visiones sesgadas, condenando a un buen número de novelistas a un limbo literario: ni tuvieron lectores en sus países de acogida, ni los tuvieron en España cuando publicaron, ni los siguen teniendo en nuestros días. Entiendo que una manera de integrar esta escisión cultural que casi cuarenta años después sigue operando en nuestros estudios literarios es la de permitirnos hacer lecturas en paralelo disponiendo todos los títulos en una tabla cronológica, bien para extraer sus similitudes, bien para resaltar los contrapuntos.

⁹ Elena Fortún (2000), *Celia madrecita*, ilustrado por Molina Gallent, Alianza Editorial, Madrid, España (prólogo).

¹⁰ Con la supervisión de Alina Calvo Sastre, Lola Millás y Antonio Papell, la obra de ediciones Polifemo, AECE y Ministerio de Asuntos exteriores y de cooperación, Madrid 2005. La omisión que puede achacarse al ser un texto emitido en formato de serie, se desmonta al encontrarse ese mismo olvido en las transposiciones realizadas sobre la obra de José Mallorquí. El dato no puede ni debe banalizarse, pues si bien, se trata de compendios de obras de difícil acumulación, por ser siempre posible la omisión de alguna obra, generan una canonización literaria del cine, al entender obras de primera, segunda y tercera categoría, junto a otra que simplemente desaparecen, necesitando una adecuada reflexión teórica sobre el fenómeno.

¹¹ Cabría subrayar la excepción de la fama de Elvira Lindo, de cuyas obras salvando las distancias evidentes (de repercusión internacional y temática entre la autora británica y la autora gaditana), se puede decir que su *Manolito* se presenta como el Harry Potter de España (sin que por supuesto, ello menoscabe su calidad literaria, presentando una infancia radicalmente opuesta). Del mismo modo que en los años treinta la innovadora e imaginativa propuesta de Elena Fortún se convirtió “en el *Manolito Gafotas* de los años 30”. En la vinculación de ésta escritora con el cine, hay que destacar las adaptaciones literarias de su conocido personaje *Manolito Gafotas*, con una primera, homónima *Manolito Gafotas* (1999, dirigida por Miguel Albaladejo, con el guion de la propia Elvira Lindo), *El otro barrio* (2000 con dirección y guion de Salvador García Ruíz) y *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (2001 de Joan Potau, con guion de Lola salvador). Además, como se sabe la autora ha trabajado como guionista en *La primera noche de mi vida* (1998, de Miguel Albaladejo), *Arque verbal* (2000, de Miguel Albaladejo), *Plenilunio* (2000 de Imanol Uribe) y *El cielo abierto* (2001 de Miguel Albaladejo); así como actriz en diversas películas de distintos autores y calidad cinematográfica.

¹² Me remito a los datos ofrecidos en el apartado III.III *El desdibujo* de un director y una guionista.

¹³ Al frente del cual se situaría Pedro Amalio López, reconocido realizador de obras dramáticas y de trasposiciones televisivas populares como *El conde de Montecristo* (1969).

¹⁴ Manuel Palacio (2002 p. 527) en “Enseñar deleitando. Las adaptaciones literarias en televisión”, en Carlos F. Heredero (ed.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español. Cuadernos de la Academia*, 11/12 Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002, pp. 519-538.

¹⁵ Al hilo de estas series, podría incluirse un subgrupo de biografías de personajes ilustres y algunos episodios de la historia de España –tales como las de *Cervantes*, *Ramón y Cajal*, *Teresa de Jesús*, *Los desastres de la guerra*, o *Goya*– que duraría más en el tiempo, continuando con obras más actuales como *Viento del pueblo: Miguel Hernández*, o *Lorca, Muerte de un poeta*.

¹⁶ Muchos de ellos, habían iniciado su carrera a comienzos de los años setenta en la segunda cadena de televisión española, en calidad de directores, guionistas o responsables de programas de carácter literario, como es el caso de Alfonso Ungría (*Cervantes*), Josefina Molina (*Teresa de Jesús*), Francesc Betriú (*La plaza del diamante*, *Un día volveré*), Julio Caro Baroja (*El mayorazgo de Labraz*), Fernando Méndez-Leite (*Sonata de estío*, *La Regenta*), y algo más tarde, José Antonio Betancor (*Crónica del alba*), Antonio Giménez Rico (*Pájaro en una tormenta*) o Enrique Brasó (*El mundo de Juan Lobón*).

¹⁷ Puestos a subrayar relaciones, merece la pena recordar que la propuesta de *El Quijote* de Gutiérrez Aragón, fue emitida como serie de televisión estrenada por Televisión española en 1992, contando con un gran éxito de recepción, algo que sin duda alguna pudo influir en la apuesta por *Celia*. Como se sabe, la serie que contó con la producción de Emiliano Piedra y guion de Camilo José Cela, tuvo como protagonistas a Fernando Rey, como Don Quijote en lo que sería uno de sus últimos grandes papeles y a Alfredo Landa, en la figura de Sancho Panza.

¹⁸ Al margen de las “pinceladas” ofrecidas por este trabajo, cabría apuntar el campo de estudio tan rico que supone la obra de Carmen Martín Gaité, como «escritora-teleasta», conscientes de que cuando se estudia la obra de un/una escritor/a que también se ha expresado en la televisión, como es el caso que nos concierne, esta faceta tiende a obviarse. Basta recordar que su trabajo en los ocho capítulos que supuso esa suerte de biografía novelada de la serie *Teresa de Jesús*, concluyó después, con el ensayo titulado “Buscando el modo” (*Desde la*

ventana, 1987) en el que Martín Gaité no dudará en sentenciar que “*la oscilante historia de la mujer ante la letra escrita tiene entre nosotros su mejor biógrafo, crítico y novelista en la prosa de Teresa de Jesús*”. Perspectivas en todo caso, que han sido ponderadas recientemente por José Teruel y Carmen Valcárcel en el congreso “Un lugar llamado Carmen Martín Gaité” celebrado en abril del 2013.

¹⁹ Esta primera reedición conservaba el formato y las ilustraciones originales, así como el aire de los cuarenta y de los cincuenta. Una colección que se sumaba a las recuperaciones retro que parece que en cierta forma caracterizó ciertas obras al comienzo de la década en cuestión.

²⁰ Recuérdese a estos efectos, como TVE utilizó en los inicios un formato de adaptación inversa, muy propio de prácticas de literatura más popular, volviendo sus ojos a los primeros *ciné-romans* o *novelizaciones* de los antiguos seriales. Así ocurre con series como *Ramón y Cajal*, *Juanita la Larga*, *Los gozos y las sombras*, ya que ambas contaron con una transposición novelada en los fascículos coleccionables con ilustraciones.

²¹ Según ha manifestado el propio Borau en la entrevista sostenida con Jesús Angulo y Antonio Santamarina (2011).

²² Carme Montoril, *L'abisme y L'huracà*, Barcelona, La Sal, 1983. De la misma autora destaca *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, Barcelona 1932. Por su parte, ambas autoras crecerían en cierto entorno intelectual y artístico, recibiendo una educación femenina típica de la burguesía o clase ponderada de la época

²³ Un comportamiento de contraste, que pude dar a una interpretación negativa, al presentarse sin mucha personalidad, siendo contrapunto de una mujer con más personalidad o según posibles lecturas más misóginas y retrogradadas de la época, “más descarriada”.

²⁴ La obra ha sido reeditada en el 2016 por Renacimiento, tal y como ha ido haciendo con gran parte del resto de la obra de Elena Fortún en los último años.

²⁵ Esta frase con que termina el libro ha sido también comentada por Andrés Ibáñez (2014). Por otra parte, además de esta obra Elena Fortún dejaría varias obras inéditas, posteriormente publicadas, entre ellas dos con elementos autobiográficos acerca de su dualidad sexual tituladas *Oculto sendero*, y *El camino es nuestro*, y sobre su relación con la escritora y grafóloga Matilde Ras cuyo vínculo parecería romperse cuando se exilió con su marido, militar republicano.