

«SENDERO FORTÚN»: MARÍA FOLGUERA Y EL TEATRO COMO INVESTIGACIÓN

Mónica Monmeneu González
European University Institute (Italia)

RESUMEN

Entre noviembre de 2019 y marzo de 2020 se desarrolló en el Teatro Valle-Inclán de Madrid «Sendero Fortún», un díptico teatral conformado por *Celia en la Revolución* y *Elena Fortún*, enfocado a la recuperación y difusión de la figura de Encarnación Aragonese –alias Elena Fortún– y su obra. A través del texto y la dirección de *Elena Fortún*, María Folguera emplea el dispositivo teatral como medio para el desarrollo de una investigación que parte de la revisión de los textos públicos y privados de Fortún, y que se postula así como una nueva fuente para el estudio de la autora y su contexto. Este trabajo analiza la doble vertiente en que resulta el trabajo de Folguera: por un lado, el planteamiento de toda una serie de reflexiones en torno al ejercicio de la escritura y la autoría femeninas; y por otro, cómo esto se relaciona de manera necesaria con la creación de una memoria colectiva de personajes y lugares clave en la vida y época de Fortún, entre los que destaca la importancia del Lyceum Club y su entorno.

PALABRAS CLAVE: Elena Fortún, autoría, investigación artística, memoria femenina.

“SENDERO FORTÚN”: MARÍA FOLGUERA
AND THEATER AS RESEARCH

ABSTRACT

From November 2019 to March 2020 the Valle-Inclán Theatre in Madrid hosted «Sendero Fortún», a theatrical diptych integrated by *Celia en la Revolución* and *Elena Fortún*, aimed to recover and disseminate the figure of Encarnación Aragonese –alias Elena Fortún– and her work. Through the text and direction of *Elena Fortún*, María Folguera uses the theatrical device as means to develop a research project that emanates from the revision of Elena Fortún’s public and private texts, postulating itself as a new source of study of the author and her context. This article analyzes the twofold results of Folguera’s work: on the one hand, the posing of a series of observations about the act of writing and female authorship; and on the other, how this necessarily relates to the creation of a collective memory of characters and places pivotal to the life and times of Fortún, among which the importance of the Lyceum Club and its environment stand out.

KEYWORDS: Elena Fortún, authorship, artistic research, feminine memory.



1. ENCARNACIÓN ARAGONESES, ELENA FORTÚN Y «ELENA FORTÚN»

Elena Fortún, figura fundamental de la literatura infantil y juvenil española, creadora del personaje de Celia, ocultaba tras de sí a Encarnación Aragoneses (Madrid 1886-1952)¹. Realizó sus primeras incursiones en el mundo de la escritura en 1922, año en que publica sus primeros artículos en el diario tinerfeño *La Prensa* después de trasladarse a la isla con su familia por motivos de trabajo de su marido, el militar y también escritor Eusebio de Gorbea. El matrimonio había llegado a Tenerife devastado por la muerte de uno de sus hijos, y Aragoneses encontró consuelo no sólo en el cambio de ambiente y las nuevas amistades, sino también en la escritura, que será ya siempre su refugio. A su vuelta a Madrid, en 1924, estudiará biblioteconomía en la Residencia de Señoritas, donde conoce ya a algunas de las mujeres del Lyceum Club, que comenzará a frecuentar también en estos años. Este espacio fue pieza clave para el surgimiento de Elena Fortún, esto es, para que Encarnación Aragoneses encontrara el aliento y las herramientas para forjarse como autora. El Lyceum Club, primer club femenino de España, fue un importante centro cultural que aglutinó en torno a sí a algunas de las intelectuales más relevantes de la Edad de Plata. Lugar de intercambio, estudio y creación, el Lyceum fue decisivo en la carrera de muchas de sus socias en el plano de lo artístico y lo literario. Para Aragoneses fue también un lugar en el que pensarse a sí misma y relacionarse con otras mujeres que cuestionaban y desafiaban, entre otras cosas, las nociones de identidad de género y orientación sexual de la década de los veinte en España. Es en este contexto, en 1928, cuando aparece por vez primera Elena Fortún², alias con el que comienza a publicar en el suplemento infantil del *ABC*, *Gente Menuda*, algunos de sus cuentos y donde aparecerá también por vez primera el personaje literario de Celia, que transformó a su autora en fenómeno literario. De la mano de la Editorial Aguilar, que compró los derechos de la serie para convertirla en libros, Celia Gálvez de Montalbán acompañó y creció junto a toda una generación desde sus tiernos 7 años —«la edad de la razón» (Fortún 2014: 55)— hasta los trágicos eventos que la ponen al cargo de sus hermanas en *Celia Madrecita* (1939).

Lo que siguió en la vida de Celia fue recogido en un borrador fechado en 1943, desde el exilio de Fortún en Buenos Aires, y que no vio la luz hasta 1987. Se trata de *Celia en la Revolución*, que cuenta las vivencias de Celia durante la Guerra Civil Española, texto adaptado en 2019 para el Centro Dramático Nacional (CDN) como una obra del mismo nombre dentro del ciclo «Sendero Fortún». Con versión de Alba Quintas y dirección de María Folguera, el montaje sigue los pasos

¹ Por este motivo, y porque así también lo hacía ella en su día a día, a lo largo del texto me referiré a la autora como Elena Fortún y Encarnación Aragoneses indistintamente.

² Encarnación Aragoneses toma su pseudónimo del nombre del personaje central de una de las novelas de su marido, *Los mil años de Elena Fortún*, publicado en 1922. Sin embargo, durante sus primeras colaboraciones en *Gente Menuda*, que no se ciñeron a las aventuras de Celia, alternará «Elena Fortún», «Luisa» y «Doña Quimera».



de Celia a lo largo del conflicto, trazando una suerte de mapa de la España republicana y evocando la voz de la propia Fortún, que inspira muchos de los pasajes en sus propias experiencias. El díptico fue completado con la obra *Elena Fortún*, que será objeto de este artículo y que se centra en la historia personal de Aragoneses y estas correspondencias entre texto y vida, indagando en su proceso de construcción autoral. Fuertemente inspirada en *Oculto Sendero* (2016), publicación póstuma de Fortún de marcado corte autobiográfico y temática homosexual, tanto texto como dirección recaen esta vez en Folguera. María Folguera hace así de hilo conductor de este «Sendero Fortún», que nos abre la puerta al mundo de la autora de *Celia*.

María Folguera es escritora, dramaturga, directora teatral y directora del Teatro Circo Price de Madrid. A través de su propuesta en *Elena Fortún*, participa de una tendencia ya bastante asentada entre las dramaturgas de finales del siglo xx y principios de este siglo consistente en la voluntad de recuperación de figuras históricas femeninas y la creación de una genealogía feminista, tema que ha ocupado a estudiosas como Pilar Jódar Peinado, desde la intersección entre el metateatro y los feminismos; o Lourdes Bueno Pérez, que ha analizado desde diferentes épocas y perspectivas el tratamiento de la figura y la voz femenina en el teatro español (Jódar Peinado 2017; Bueno Pérez 2018). Dentro del proceso de recuperación de la memoria de las mujeres y de la redefinición del sujeto histórico femenino a través de la dramaturgia, encontramos una proliferación en los últimos años de ejemplos concretos que evidencian una búsqueda de referentes en el ámbito artístico y cultural, que sirven a las dramaturgas contemporáneas para reflexionar sobre su propio lugar en estos espacios a través de la creación de una relación historiográfica de autoras y artistas (Jódar Peinado 2017: 340-341). Podemos citar *El árbol de la Esperanza*, de Laila Ripoll (publicado en 2004 y estrenado en 2007); *La petite Blanchard*, de Inge Martín (publicado en 2016 y estrenado en 2018); o *Firmado Lejárraga*, de Vanessa Montfort (2019). Estas obras se ocupan no únicamente de narrar la vida de las mujeres que las protagonizan, sino del modo en que el hecho artístico las condiciona y forma parte específica de su contexto. En concreto, *Firmado Lejárraga* entronca con el tema de este artículo al formar parte del proyecto «En letra grande», impulsado en el CDN bajo la dirección de Ernesto Caballero e iniciado ya en la temporada 2018/2019, cuyo objetivo es la recuperación de destacadas figuras femeninas españolas. Así, el CDN ha visto pasar por sus escenarios y contar sus historias a personajes como María Teresa León en *Una gran emoción política* (2018) Rosario de Acuña en *Rosario de Acuña: Ráfagas de huracán* (2018) o Halma Angélico en *Halma* (2019). Queda patente por tanto esta inclinación hacia un teatro de la memoria femenina, de reivindicación de figuras que puedan completar y enriquecer nuestro conocimiento tanto de la historia de las mujeres como de la historia cultural y científica del siglo xx. Es aquí donde enmarcamos la investigación llevada a cabo por María Folguera mediante el texto y la puesta en escena de *Elena Fortún*³.

³ Parece importante señalar, además, que entre la redacción de este texto y el momento de su publicación María Folguera ha continuado perfilando la relación entre su obra y la genealogía



En *Elena Fortún*, Folguera explora la relación de Encarnación Aragonese con la escritura en un ejercicio teatral a través del cual vemos a Aragonese definirse como autora y negociar su propia identidad por medio de sus textos. Se trata de una representación poética de la construcción identitaria de Elena Fortún, una narración que sirve, además, a la autora de la obra para plantear y examinar problemáticas que conciernen a su praxis. Así, *Elena Fortún* se perfila como herramienta investigadora de las autoras de la Edad de Plata a través del dispositivo teatral impulsado por Folguera. A lo largo de este artículo se analiza, en primer lugar, cuáles son las estrategias literarias y teatrales en las que se apoya la citada investigación para generar nuevos espacios de subjetividad y nuevos modos de conocimiento. Posteriormente, se reflexiona acerca de sus aportaciones al estudio de la figura de Fortún y su contexto –especificado en el Lyceum Club de Madrid– a través de una comparación con las fuentes empleadas y la literatura existente sobre el tema.

2. NUEVOS ESPACIOS DE SUBJETIVIDAD

El proyecto de Folguera comienza en los textos y continúa su desarrollo en el escenario. A través de los diferentes elementos del montaje se nos invita a una nueva realidad compartida, construida mediante referencias visuales, intertextuales y metatextuales. La posibilidad del teatro como investigación se apoya en la idea de lo convivial (Dubatti 2007), esto es, entender el teatro como una experiencia subjetiva que resulta de la interrelación entre actuación y expectación y que da lugar a un nuevo espacio de subjetividad en común. Mediante esta interacción se produce un acto de *poiesis* que es, a su vez, inherente y específico al teatro. Así, entenderíamos el teatro como acto de vida, de cultura viviente, que ayuda a creadores y espectadores a generar y transitar nuevos espacios del saber y la experiencia. Se propone de este modo un acercamiento a la práctica teatral como acto epistemológico y como metodología de investigación, quedando el acto investigador de los dramaturgos y los distintos agentes teatrales enmarcado en la postura del conocimiento situado (Haraway 1995).

Hay distintos modos a través de los cuales se explora, se profundiza y se explicita el nuevo espacio subjetivo en el que se construye este relato biográfico de Elena Fortún. Mediante la escenografía y el vestuario se ayuda a solidificar la idea de la memoria como herramienta estructuradora de la narración, y lo ficcional se convierte en un recurso para hablar de la realidad. Estos elementos visuales son, por ejemplo, el fino brillo dorado que cubre a los personajes y que los identifica como recuerdos, aludiendo a la pátina de la memoria. Se insiste en esta idea mediante un vestuario que mantiene sus colores solamente en la parte superior y más cercana al busto, fundiéndose hacia el blanco en la vista general. Tampoco se nos puede

de autoras que la preceden, así como explorando la relación literatura-vida, en su novela *Hermana. (Placer)* (2021).





escapar que *Elena Fortún* discurre en un pequeño teatrillo instalado sobre el propio escenario de la sala El Mirlo Blanco del teatro Valle-Inclán, que contribuye con su reducido tamaño a la sensación de intimidad que la escenografía concede. Este escenario no es sólo un teatro de cámara para los recuerdos de Encarnación Aragoneses, sino que representa también la ficción de la vida de la autora, su intento de ajustarse al papel de la feliz madre y ama de casa que consumió parte de su vida y la alejó de vivir su verdadera sexualidad y su verdadero potencial literario; esto es, la dicotomía entre Encarnación Aragoneses y Elena Fortún.

Distintas formas de intertextualidad ayudan a su vez a Folguera a cimentar sus ideas. A nivel textual *Elena Fortún* se estructura a partir de los recuerdos de la escritora, que Folguera recupera de sus textos y reorganiza para dar lugar a la narración. Mediante sus palabras, Folguera apunta a muchas de las cuestiones teóricas en torno a la vida, obra y momento histórico de Elena Fortún tratadas por autoras como Marisol Dorao (1999), María Jesús Fraga (2013) y Nuria Capdevilla-Argüelles (2015, 2016, 2017), y que se encuentran también en el centro de su estudio.

Así, no sólo el texto sino también la manera en la que se construye nos presentan las principales problemáticas que interesan a Folguera. Comienza con una Elena Fortún de vuelta en España, en un momento de éxito profesional y fracaso conyugal. Su unión con Gorbea Lemmi había sido siempre compleja, en parte por la identidad sexual de Fortún, cuyas cartas y escritos inéditos revelan su homosexualidad; y en parte por su identidad autoral, que había sido desde el comienzo de su carrera objeto de los celos de su marido. La primera parte del montaje introduce las maneras en que la noción de autoría y la propia identidad personal de Fortún, que tiene mucho que ver con su sexualidad, se interconectan. Es sobre todo interesante cómo se ponen en relación sus vivencias con las historias de Celia, que no ha sido siempre leída en clave autobiográfica. Folguera toma como punto de partida las teorías de Capdevilla-Argüelles sobre la influencia de la protagonista de los cuentos de Fortún en la aparición de la «chica rara» como sujeto literario, que cristaliza posteriormente en las novelas de Carmen Laforet y Carmen Martín Gaité (Capdevilla-Argüelles 2016, 2017). La acción comienza, precisamente, con una referencia a *Nada*, de Laforet, texto al que el editor de Fortún le aqueja que su nueva propuesta se parece demasiado (Folguera 2020: 12-13):

ELENA.— [...] Un tiempo después, Celia volvió a España. Bajó del barco, estaba en Barcelona. Tocó una puerta, abrieron la puerta, «No te esperábamos a ti, esperábamos a un estudiante», «La estudiante soy yo, tiene que haber un malentendido», «Ah, bueno, pasa, te alojarás en ese cuarto»; en el cuarto había un armario muy grande, con espejos en las puertas, Celia se miró a sí misma, vio su reflejo, vio el cuarto estrecho, abrió la puerta del espejo y tuvo que apartarse porque el armario se le vino encima. El espejo se hizo pedazos. ¡Qué desastre! La patrona de la pensión...

MANUEL AGUILAR.— (*interrumpe*) Lo siento, Elena. Creo que no.

ELENA.— Pero, don Manuel...

MANUEL.— No. ¿Cómo iba a titular esto usted?

ELENA.— Celia, Bibliotecaria.

MANUEL.— No lo veo. Las lectoras de Celia ya tienen una edad. Ya están hartas de zarandajas. De aventuras y de dar tumbos. Además este principio se parece un

poco al libro de esta joven, el del premio Nadal. Una chica que llega a un piso en Barcelona...

También *Oculto Sendero*, la suerte de autobiografía novelada de Aragonese, ocupa casi la mitad de su narración en la transformación de su protagonista en «chica rara», comenzando en su infancia. En este proceso vemos correspondencias entre algunas de las anécdotas y sucesos de este libro con los que acontecen a Celia: encontramos en los primeros capítulos a una niña rebelde e inquisitiva que se convierte en adolescente andrógina y preocupada. Pero a diferencia de las historias de Celia, mucho más neutras en este aspecto, se aprecia plenamente el modo en que esta preocupación emana de su identidad sexual y de género. Folguera introduce el tema de la sexualidad de Fortún en el primer acto mediante la relación de la protagonista con Inés Field, quien fuera su compañera durante el exilio. De nuevo haciendo referencia a los textos de Celia, fabrica una escena en la que mezcla los distintos niveles de realidad de la obra con un diálogo sacado de *El Cuaderno de Celia* (1947). Carmen Laforet representa el papel de Celia, que intercala su voz con la de Fortún; mientras que Inés Field interpreta a su profesora en el colegio de monjas, personaje originalmente inspirado en ella. Alude, así, a su relación con Field, al elemento de biográfico del personaje de Celia, y a la línea de genealogía literaria que la une con Laforet (Folguera 2020: 24):

INÉS.— Hemos olvidado el valor de la fe, y las palabras van perdiendo su sentido. Si tuviéramos fe, todas las palabras serían palabras mágicas.

ELENA.— Sor Inés dice que yo sé canciones muy bonitas.

CELIA.— Una paloma blanca /como la nieve / me ha picado en el pecho / y así me duele. / Alirón, tira del cordón, / cordón de la Italia/ ¿Dónde irás tú, Dios Mío, / que yo no vaya?

CELIA.— Aquella noche salí del convento. No he vuelto más. Yo perdí la paz para siempre.

ELENA.— Yo necesito un cuaderno rayado para dar dirección a mis renglones. Por ellos me llevó la mano pequeña de Sor Inés.

Este estado de constante confusión y cuestionamiento de sí misma que hace sufrir a la protagonista de la obra de Aragonese representa, más allá de sus preferencias sexuales, las tensiones entre tradición y modernidad que van a configurar las vidas de las mujeres de su generación, y que se encuentran en el centro de la definición de mujer moderna (Capdevila-Argüelles 2017, 2018). La sensación de frustración que expresa Fortún al respecto de la inconformidad que le generan las exigencias de su género se suma a la preocupación por ser una mala esposa y madre. Esta será una constante entre las mujeres nacidas entre los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, que asistieron a un proceso de reconfiguración de los espacios y las normas sociales del género, dentro del cual quedan atrapadas entre dos ideales de feminidad diferentes que hacen de la denominada mujer moderna más que una realidad un espacio de fricción, una tensión constante. La preocupación por estar «haciendo mal» su género transluce en *Elena Fortún* en la escena en que sueña con su hijo muerto, Bolín, y le pide perdón por haber sido una madre ausente (Folguera 2020, p. 36):



ELENA.— Hijo mío, siento no haberte querido mejor.

BOLÍN.— Mami, ¿por qué te ibas todas las tardes?

ELENA.— Ya te lo dije, te dije que bajaba a Madrid a comprar algunas cosas que necesitaba...

BOLÍN.— Si volvieras antes del anochecer...

ELENA.— No podía... anochecía muy pronto... yo... tenía necesidad de cambiar de ambiente... me ahogaba, no podía más...

El diálogo, sacado de un intercambio entre Celia y su madre en *Celia, lo que dice* (1929), nos presenta una situación que tiene lugar en varias ocasiones a lo largo de la saga. En un momento en que la madre de Celia se prepara para salir de casa, cuando su hija le pregunta qué recados son los que tiene que atender, la madre contesta que sale a tomar el té con sus amigas del Lyceum (Fortún 2014: 78). Este pasaje llamó en su momento la atención de Carmen Martín Gaité (2014), puesto que abría la puerta hacia una –aún– desconocida pero importantísima faceta de la vida de Fortún: su pertenencia al Lyceum Club femenino, sobre el que Gaité proporciona algunos datos fundamentales en su introducción al volumen. Este contexto específico de la escritora de *Celia* es, además, tema central de la segunda parte de *Elena Fortún*.

3. EL LYCEUM

La intertextualidad, como vemos, brinda a Folguera la oportunidad de construir un rico *collage* de recuerdos a partir de los eventos de la vida de Fortún que permearon en su obra. Folguera pone en valor los textos de la autora como medio para reconstruir su biografía y entender de este modo la manera en que empleó la literatura como espacio de negociación de su propia subjetividad. Mediante la introducción del Lyceum y su entorno, se apunta también hacia los lugares reales en los que Fortún pudo llevar a cabo este ejercicio. Al ponerlo en el centro de la acción del segundo acto de su obra, María Folguera nos demuestra la importancia del Lyceum en relación con la tesis central del montaje, suponiendo además una provechosa forma de acercarse a las ideas del asociacionismo femenino y los inicios del feminismo español a comienzos del siglo xx.

El Lyceum Club Femenino Español fue uno de los más interesantes ejemplos de asociacionismo y sociabilidad femenina en España durante el primer tercio del siglo xx. Dirigido en un primer momento por María de Maeztu, fue entre 1926 y 1939 un escenario para la cultura de su tiempo a través de las actividades organizadas por sus socias desde las diferentes secciones en que quedó organizado. El Lyceum Club, como lugar de reunión y de iniciativas culturales, supuso una oportunidad para sus socias de abrirse un lugar en la esfera pública y fue decisivo en la reformulación del modelo de mujer vigente. Folguera nos sitúa en el Lyceum para explorar, a través del personaje de Elena Fortún, los retos y temas de este grupo de mujeres al que la escritora perteneció, la dificultad de la definición y la encarnación de la mujer moderna. El club supuso una materialización ejemplar del potencial del asociacionismo femenino, y sirvió de catalizador de la voluntad y la capacidad de agencia de sus socias a un nivel colectivo, pero también particular. Para Encarna-



ción Aragoneses, significó encontrar el apoyo y el aliento para comenzar su carrera como escritora que, si hacemos caso a Carmen Martín Gaité, vino de la mano de María Lejárraga (Martín Gaité 2014: 34). En Lejárraga encontramos otro ejemplo de estas contradicciones que supuso la mujer moderna. Casada con Gregorio Martínez Sierra, dramaturgo e importante productor teatral, escribió casi toda su obra bajo el nombre de este, siendo responsable del corpus literario de su marido. A la vez, Martínez Sierra se labró un importante nombre dentro del feminismo y de la militancia socialista, que parece entrar en directa contradicción con este silenciamiento al que se sometió a sí misma. Es también llamativo, por tanto, que sea ella quien anime a Fortún a escribir, aunque de sobra comprensible si lo entendemos desde la frustración propia y el deseo de evitarle el mismo destino a su amiga. Parece de particular importancia el diálogo que imagina Folguera entre Lejárraga y Fortún y que refleja este intercambio (Folguera 2020: 65-67):

ELENA.— ¿Y cómo voy a escribir? ¿Encerrada en el baño para no molestar? No puedo seguir a este ritmo.

MARÍA.— ¡Encarna, me irritas! En el fondo de todo hay cobardía... hay miedo a la vida.

ELENA.— ¡También lástima por Eusebio! Él no puede comprender... solo ve mi desamor y está enfermo por mi causa.

MARÍA.— Esta conversación nos llevaría demasiado lejos.

ELENA.— ¿A qué te refieres?

MARÍA.— Tú también estás enferma de soledad, de equivocaciones, de adaptación a un medio que no es el tuyo, que no lo ha sido nunca a pesar de todos los esfuerzos... Y también estás enferma porque te falta una compañía... que te complete, que te dé el placer necesario en la vida y en el arte. Perdona. Estamos en una hora de sinceridades.

ELENA.— Mi madre me decía que yo era un fracaso constante, y así ha sido. He fracasado como mujer, y como esposa. He fracasado en la maternidad, he fracasado en el arte.

MARÍA.— Eso es lo que está por ver. En tu vida sentimental has seguido, o te han hecho seguir, caminos equivocados, pero en el arte has comenzado tú sola en una edad en la que ya se sabe lo que se quiere. Si yo pudiera empezar de nuevo y no quedarme a la sombra de Gregorio... la colaboradora invisible, la que firma sus propias obras como Gregorio Martínez Sierra. Tienes treinta y ocho años, Encarna. Estás a tiempo. Entra en... ese oculto sendero que te sigue. Y pisa con pie firme. Habla claro con él de una vez. O no hables, pero no sigas en el corral de las gallinas cuando eres un ave exótica. Perdona la metáfora.

ELENA.— ¡Pero el pobre Eusebio!

MARÍA.— ¡Y dale con la compasión! Te digo que ti nadie te la tiene, porque los que son normales nos desprecian.

ELENA.— ¿Nos?

MARÍA *incómoda*.

ELENA.— Oculto sendero. Me gusta como título.

MARÍA.— Escribe.

Folguera construye esta escena a partir de fragmentos sacados de *Oculto Sendero*. En concreto, reproduce un pasaje en el que la protagonista y *alter ego* de





Fortún es confrontada por su amiga Julieta, que, como Folguera interpreta, podría estar inspirada en María Lejárraga. En el fragmento queda claro cómo su dimensión creativa y su género se interrelacionan y sufren la armarización de Aragoneses. A través de la protagonista de su novela, entendemos que Elena Fortún ha sido socializada para entender que cumplir con el rol «mujer» –ser intelectual, pero estar supeditada al marido; haber recibido una educación, pero saber que su fin último es la maternidad– le impide desarrollarse como artista y le acarrea un enorme sentimiento de culpa, al no ser capaz de conciliar el hacer su género con lo que la sociedad, a través sobre todo de su familia y su marido, esperan de ella. En la novela, este intercambio que ocurre en un capítulo titulado, precisamente, «Oculto Sendero», se sitúa casi al final de la narración, sirviendo como momento de catarsis en la vida de la protagonista. Folguera nos lo sitúa en el centro de la acción y en relación con el entorno del Lyceum, no sólo aludiendo a los eventos que debieron inspirarlo, sino también señalando al Lyceum como posibilitador de esta acción.

El Lyceum de Madrid, que se funda a la imagen de los clubs similares que ya existían en otras ciudades de Europa⁴, cita en su normativa que sus objetivos principales son defender los intereses morales y materiales de las mujeres a través de la organización y promoción de actividades que las beneficien directamente; el fomento del espíritu colectivo; y la organización de obras de carácter social⁵. Así lo recoge también un artículo para *La Libertad* firmado por no otro que Eusebio de Gorbea, marido de Fortún. El contenido y el tono del artículo han hecho pensar a estudiosas como Concha Fagoaga que detrás de la firma de Eusebio se pudiera encontrar realmente Encarnación Aragoneses (Fagoaga 2002: 151). Esta debería parecerse una teoría más que plausible, teniendo en cuenta su cercanía con el entorno del club y su reticencia a firmar con su nombre aún en este momento. El artículo, escrito directa o indirectamente por Fortún, alude a estos desplazamientos entre la idea popular de la mujer moderna y su realidad, atribuyendo al Lyceum y su función de centro cultural internacional la capacidad de dar a las mujeres una libertad distinta de aquella «de cortarse el pelo, fumar y andar con las piernas abiertas». Al final de su artículo lanza dos interesantes preguntas a las fundadoras del Club, con intención de publicar semanalmente las respuestas de cada una de ellas: «¿por qué ha nacido el Lyceum Club Español, y qué cree usted que representa hoy en la cultura de España?»; y «¿qué cree usted que el Club puede llegar a ser en el porvenir?»⁶. Las respuestas resultan muy esclarecedoras a la hora de entender el momento his-

⁴ En concreto, el International Lyceum for Women Artists and Writers, fundado por Constance Smedley en 1904 y cuya vocación internacional pronto le propició sedes en diversas ciudades europeas, como Berlín, París, Florencia, Ámsterdam y Atenas (Hurtado, 1999).

⁵ Así queda recogido en su Reglamento, editado por Casa Calero en 1934.

⁶ Publicado el 20 de noviembre de 1926 en *La Libertad*. En las semanas posteriores se publican las respuestas de Isabel Oyarzábal (Beatriz Galindo), Herminia Peñaranda de Grau, Carmen Baroja, María Rodrigo, Amalia Galárraga, Zenobia Camprubí, Aurora Lanzarote de Riaño, Pilar Bolívar de Tapia, Pura de Ucelay, Benita Asas Manterola, Dolores Cebrían de Besteiro, Julia Pegueros de Tralleros, Carmen Gallardo de Mesa y María Martínez Sierra.



tórico y social del que formaron parte estas mujeres. Casi todas ellas mencionan las ideas de ilusión y aspiración, así como designan que sus principales objetivos son el trabajo y la sociabilidad (Aguilera Sastre 2011). De manera interesante, en particular al respecto del trabajo que nos ocupa, son también abundantes las menciones a la «modernidad» y al «ambiente», que refuerzan la importancia y percepción de las propias socias del Lyceum de este lugar como trampolín al espacio de la ciudadanía.

El diálogo con Lejárraga, que es precedido de una serie de escenas en que se introduce a Victorina Durán y Matilde Ras, haciendo alusión al círculo sáfico madrileño⁷, es inmediatamente seguido de una serie de eventos profundamente trascendentales en el relato sobre Fortún de Folguera. En primer lugar, esta acude al médico para consultar sobre su vida matrimonial, saliendo de allí con una suerte de confirmación «médica», «científica», de su homosexualidad, del mismo modo que ocurre en *Oculto Sendero*. Folguera sitúa justo después de esta escena el momento en que la escritora crea el personaje de Celia, que será para ella tanto un medio de expresión creativa y personal como finalmente su sustento económico y, por tanto, llave de su libertad. Así, el siguiente diálogo introduce la que en la obra es su primera relación con una mujer, Matilde Ras, compañera del Lyceum, seguido de una ruptura emocional con Eusebio, con quien seguirá conviviendo y casada, pero de quien hará su vida por separado en adelante.

La inclusión en la obra de Folguera del Lyceum como aspecto trascendental de la vida de Fortún subraya la importancia de la obra como drama coral. El tapiz de la memoria de Aragoneses se reconstruye mediante la contribución de personajes que están bien diferenciados pero que, a la vez, comparten una sola voz. El club madrileño se convierte no sólo en vehículo narrativo de la vida de la protagonista, sino, lo que es igual de importante, en estructurador de un relato colectivo capaz de validar y amplificar las experiencias de estas mujeres.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El texto dramático concluye con un acto centrado en la relación entre Elena Fortún y Carmen Laforet⁸, una relación maestra-alumna en la que Folguera desvela la importancia de estas genealogías femeninas a través de las cuales, de algún modo, Fortún hace depositarias de su memoria tanto a Laforet como a Inés Field. En la última escena, dos investigadoras —que aluden a Marisol Dorao y María Jesús Fraga— aparecen recogiendo los papeles inéditos de Elena Fortún, su legado, de manos de Ana María Hug, nuera de la escritora. La acción concluye con Fortún en el escenario abriendo ligeramente la puerta de su armario, dándonos acceso a su mundo privado.

⁷ El círculo sáfico de Madrid hace referencia a las redes intelectuales y sociales de lesbianas del Madrid de los años veinte, y compuesto por mujeres como Victorina Durán, Matilde Calvo, Rosa Chacel, Matilde Ras y la propia Fortún. Véase Moreno-Lago (2021).

⁸ Cuya amistad real queda recogida en su intercambio epistolar, publicado en 2017 por Fundación Banco Santander (Fortún y Laforet 2017).

La velada recopilación de sus vivencias que Fortún realiza, tanto a través de Celia como mediante lo que relata en *Oculto Sedero*, se traduce en una poética narrativa que le será propia y que se extiende a través de su obra como «una pieza musical con tres o cuatro melodías que se repetían siempre»⁹. Folguera emplea su propio texto como espejo que refleja esta estrategia narrativa al estructurar su relato, también, a partir de los retales de la memoria de Encarnación Aragoneses.

Al centrarse en el sentido autobiográfico de la obra de Fortún, María Folguera pone en relieve las relaciones arte-vida e identidad-texto que han ocupado parte de la historiografía de la literatura y del arte con perspectiva de género (Gilbert y Gubar 1979; Diego 2011). La idea del testimonio engranado en los textos elegidos por Folguera nos coloca ante una subjetividad construida desde lo fragmentario, en un espacio entre la no ficción y la ficción, que tiene mucho que ver con los espacios de lo relativo que comienza a habitar el sujeto moderno y que las mujeres, por su parte, van a poder usar para construirse como sujetos literarios. El lugar liminal que han asumido el género autobiográfico y sus subgéneros ha interesado a la historiografía contemporánea como fuente para la construcción de las «otras historias» y, en el caso de las escritoras, este espacio entre la literatura y el documento nos sirve como punto de partida para generar una memoria colectiva que se postula como oposición al relato hegemónico y en la que la mujer se ve validada como sujeto histórico y como autora. De este modo tenemos que entender la escritura en relación con el texto de Folguera en dos niveles: como herramienta que han empleado las mujeres para construir su negada subjetividad, y como herramienta metodológica que podemos utilizar para el estudio, en este caso, de las mujeres del primer tercio del siglo xx.

Los textos autobiográficos han sido clave para la construcción de nuevos relatos sociopolíticos y culturales acerca de las mujeres de comienzos del siglo xx español. La importancia de que se trate, en la mayoría de las ocasiones, de textos realizados tras la Guerra Civil reside en que las mujeres que reproducen sus historias entienden de algún modo que su ejercicio identitario es político. Esta visión de la escritura pasa también por reivindicar los lugares y circunstancias que ofrecieron a las mujeres la posibilidad de crear, como puedan ser el caso del Lyceum Club y el primer feminismo en que se enmarca el asociacionismo femenino, espacios físicos y simbólicos en los que las mujeres pudieron pensarse, reformularse y luchar por sus derechos.

En tanto que da voz a las problemáticas de toda una generación de mujeres mediante la creación de un espacio convivial que nos permite relacionarnos con la historia en todas sus dimensiones y complejidad, podemos añadir la dramaturgia de María Folguera a esta lista de lugares simbólicos desde los que generar nuevas narrativas.

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: septiembre de 2021.

⁹ Frase que Folguera parafrasea de una carta de Fortún a Carmen Laforet, en la que esta le dice, reflexionando sobre su vida: «Un día vi que mi vida era como una pieza musical con tres o cuatro melodías que se repetían siempre» (Fortún y Laforet 2017: 110).



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA SASTRE, Juan (2011): «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español», *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* 35: 65-90.
- BUENO PÉREZ, Lourdes (2018): *(Des)aparecidas: Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*, Murcia: Universidad de Murcia.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2015): «Introducción», en Nuria Capdevila-Argüelles (ed.), *Celia Madrecita*, Sevilla: Renacimiento, 5-59.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES (2016): «Introducción», en Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga Fernández-Cuevas (eds.), *Oculto sendero*, Sevilla: Renacimiento, 7-64.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES (2017): *Autoras inciertas: Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid: Sílex.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES (2018): *El regreso de las modernas*, Valencia: La Caja Books.
- DIEGO, Estrella de (2011): *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid: Ediciones Siruela.
- DORAO, Marisol (1999): *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- DUBATTI, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- FAGOAGA, Concha (2002): «El Lyceum Club de Madrid, élite latente», en Danièle Bussy Genevois (ed.), *Les espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX^e-XX^e siècles)*, Saint-Denis: Culture et Société, 45-167.
- FOLGUERA, María (2020): *Elena Fortún*, Madrid: Centro Dramático Nacional.
- FOLGUERA, María (2021): *Hermana. (Placer)*, Madrid: Alianza.
- FORTÚN, Elena (2014): *Celia, lo que dice*, Madrid: Alianza.
- FORTÚN, Elena (2015): *Celia madrecita*, Nuria Capdevila-Argüelles (ed.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena (2016): *Oculto sendero*, Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga Fernández-Cuevas (eds.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena (2017): *El cuaderno de Celia*, Nuria Capdevila-Argüelles (ed.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena (2020): *Celia en la revolución*, María Jesús Fraga Fernández-Cuevas & Inmaculada García Carretero (eds.), Sevilla: Renacimiento.
- FORTÚN, Elena y Carmen LAFORET (2017): *De corazón y alma: 1947-1952*, Cristina Cerezales Laforet, Silvia Cerezales Laforet y Nuria Capdevila-Argüelles (eds.), Madrid: Fundación Banco Santander.
- FRAGA FERNÁNDEZ-CUEVAS, María Jesús (2013): *Elena Fortún, periodista*, Madrid: Pliegos.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR (1979): *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven: Yale University Press.
- HARAWAY, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- HURTADO, Amparo (1999): «El Lyceum Club Femenino, (Madrid 1926-1939)», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 36: 23-36.
- JÓDAR PEINADO, María del Pilar (2017): «El deseo de éxito y libertad: Figuras femeninas marginadas por la cultura patriarcal en cuatro dramaturgas españolas del siglo XXI», en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Editorial Verbum, 338-350.



LYCEUM CLUB FEMENINO ESPAÑOL (1934): *Reglamento*, Madrid: Casa Calero.

MARTÍN GAITE, Carmen (2014): «Pesquisa tardía sobre Elena Fortún», en Elena Fortún, *Celia, lo que dice*, Madrid: Alianza, 9-57.

MORENO-LAGO, Eva (2021): «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán», *Feminismos* 37: 211-236.



