

LOS RELATOS DE ELENA FORTÚN

M^a DEL PRADO ESCOBAR BONILLA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Este trabajo explica algunos aspectos de la narrativa de la autora publicada en los años anteriores a la guerra civil. Se estudian en primer lugar las tácticas destinadas a subrayar la cohesión entre los diversos relatos que componen el corpus. Más adelante se analizan el uso de la comicidad verbal y sus causas, la presencia de rasgos metaficcionales y la función de las alusiones literarias en los textos de Elena Fortún.

ABSTRACT

This paper deals with some aspects of the writer's narrative in the previous years to the Spanish civil war. Firstly, some techniques will be presented to highlight cohesion among the different stories which constitute the corpus. Secondly, verbal humour and its reasons will be analysed, as well as some meta-fictional features and the function of literary references in the texts of Elena Fortún.

Encarnación Aragonese Urquijo, que adoptó el seudónimo de Elena Fortún, se dio a conocer en los años veinte con sus colaboraciones en diversas revistas; aunque fueron sin duda los relatos publicados a partir de 1928 en *Gente Menuda*, suplemento infantil del *Blanco y Negro*, los que le proporcionaron toda la fama a que podía aspirar en España alguien que dirigiera su trabajo literario principalmente a un público infantil. A pesar del escaso reconocimiento crítico que este tipo de obras suscitaba entonces (y ahora), lo cierto es que desde finales del siglo pasado la narrativa para niños había proliferado extraordinariamente, de modo que —también en lo que a ella se refiere— resulta muy apropiado situar en el primer tercio del siglo XX un periodo de esplendor, cuyo desarrollo se inscribe en esa *edad de plata* tan minuciosamente estudiada por Mainer¹, quien sin embargo ha excluido del vasto panorama cultural que presenta cualquier referencia a la modalidad literaria aquí considerada.

El seis de enero de 1929 publicó *Gente menuda* un breve relato titulado «Celia sueña en la noche de Reyes» con el que se inician las aventuras de este personaje, que fueron viendo la luz en las sucesivas entregas de la revista.

Como suele sucederles a los héroes literarios exitosos, Celia dio origen a toda una saga porque, una vez finalizado el relato de sus ocurrencias, Elena Fortún inició en la misma revista el de las aventuras de Cuchifritín, «el hermano de Celia» y posteriormente añadió una serie de episodios protagonizados por Matonkikí, prima de ambos. Gracias a las relaciones familiares entre sus personajes, percibe el lector la organicidad de este mundo ficcional y advierte la fuerte consistencia de los lazos supertextuales con que se anudan entre sí los diversos títulos que lo componen.

A partir de 1932 la Editorial Aguilar publicó unos cuantos tomos casi cuadrados, encuadernados en cartón y profusamente ilustrados, en los que la escritora recogió y estructuró aquellos breves episodios en función de determinados elementos narrativos, que sirvieran para conferirles una cierta homogeneidad de contenido. La

presentación de varias aventuras de un mismo personaje, transformadas en los diversos capítulos de cada libro, encabezadas por un título común y precedidas de un prólogo abarcador, refuerza la cohesión del volumen así formado.

Los títulos publicados hasta el mes de julio del 36 fueron: *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*, *Las travesuras de Matonkikí* y ellos van a constituir el corpus sobre el que versará el presente trabajo. Se excluyen por tanto de nuestra pesquisa los libros que Elena Fortún fue escribiendo durante los años de la guerra y a lo largo de la penosa etapa de su exilio, los cuales —por muy interesantes que puedan resultar para reconstruir la casi misteriosa peripecia biográfica de la escritora— poco tienen que ver con el brillante y divertido universo que configuran los relatos aquí seleccionados².

* * *

El escaso interés que la narrativa destinada a los lectores infantiles despierta entre los estudiosos del fenómeno literario, es la causa por la cual casi nunca se ha planteado la cuestión de la adscripción genérica de estas obras, a las que su público natural, los niños, suelen designar en bloque con el nombre de «cuentos», sin meterse en mayores averiguaciones. Sin embargo la crítica dispone de instrumentos analíticos bastante afilados para establecer las debidas diferencias entre los diversos subgéneros narrativos y bien que los emplea cuando se trata de analizar la literatura destinada a otro tipo de lectores. Parece necesario considerar ahora tales cuestiones porque, antes de pasar adelante, debe establecerse que la narrativa de Elena Fortún está mucho más cerca de la novela que del cuento.

Aunque no resulte posible asegurar en todos los casos con exactitud matemática qué es novela y qué cuento, algunos matices

diferenciadores sí pueden mencionarse para justificar la adscripción a la novela de las obras aquí estudiadas. Para Anderson Imbert —pese a que cifra en la extensión la diferencia más patente entre ambos géneros— existen también otros rasgos estructurales que los caracterizan más profundamente, «el cuento» —dice— «responde a un diseño preestablecido y cada palabra prefigura el diseño total», y añade un poco más abajo:

La trama es lo dominante en el cuento. En cuanto el interés empieza a desviarse hacia el personaje, independientemente de lo que le ocurre, estamos rozando los límites de la novela³.

Baquero Goyanes presenta la tendencia a la condensación como uno de los elementos caracterizadores del cuento, alguna vez ha citado para corroborarlo la afortunada comparación azoriniana «el cuento es a la prosa lo que el soneto es al verso» y puntualiza en otro lugar:

[...] aun admitiendo que la forma del cuento se relaciona muy estrechamente con la novela, su tono ya no puede ser calificado de novelesco [...] Y no es, naturalmente que el cuentista opere por reducción y comprima en los límites de un cuento un tema o asunto que podrían haberse desarrollado con más eficacia en una novela. Lo que sucede es que el cuentista intuye cuáles son los asuntos adecuados a la forma del cuento⁴.

Podrían enumerarse por tanto algunas de las oposiciones que perfilan las peculiaridades respectivas de estos dos subgéneros; de manera que, frente a la narración de sucesos heterogéneos, la presentación de muchos personajes de complejos caracteres y la importancia concedida a éstos por encima incluso del interés de la acción, la andadura lenta y la apertura de la trama propias de las novelas —señaladamente de las escritas según los patrones de la poética naturalista—, el cuento suele ofrecer a la consideración del lector un suceso único, presenta escasos personajes y prima la importancia de la situación sobre el proceso de los caracteres.

En contra de la impresión, que la secuencia de los títulos de la producción fortuniana anteriormente citados, puede proporcionar al

lector en el sentido de que se encuentra ante la misma organización narrativa que regula esas series de cuentos protagonizados por un héroe estereotipado, el interés de cuyos episodios radica en las extraordinarias situaciones que debe afrontar en cada título, los relatos aquí estudiados presentan rasgos que permiten clasificarlos como novelas.

En primer lugar, resulta evidente la complejidad de los caracteres de los personajes fortunianos, en cuya configuración individual importa sobremanera el lenguaje que usa cada uno de ellos; no es extraño, por tanto, que prime el atractivo del protagonista sobre el interés de las situaciones. Además, a diferencia de lo que ocurre habitualmente con los héroes de las series infantiles, que parecen anclados permanentemente en una edad determinada —así Tintin, eterno adolescente o Guillermo Brown, que siempre tiene once años— los habitantes de este vivaz universo narrativo crecen, progresan y su personalidad se va desarrollando ante los ojos del lector, que capta cómo evolucionan su comportamiento y sus actitudes, a medida que van cumpliendo años en los sucesivos textos en que intervienen.

El acontecer novelesco se ambienta en lugares reales y en el tiempo actual, porque estos relatos entroncan con la novela de finales del XIX, según parece demostrar la clara voluntad realista perceptible en la representación del mundo que sus páginas presentan. Ahora bien, así como en algunas obras de aquellos años aparecían ocasionalmente personajes infantiles que desempeñaban papeles secundarios en las tramas narrativas protagonizadas por los adultos —piénsese por ejemplo en Luisito Cadalso que atraviesa el texto de *Miau*, o en la pobre Ción, apenas entrevista en el de *Ángel Guerra*—, en el universo ficcional de la autora madrileña se ha invertido la focalización desde la que se narran los hechos, porque son los niños quienes ocupan el centro del cuadro y al lector se le ofrece la materia novelesca a través de la percepción infantil. Los conflictos que afectan a los adultos quedan pues en un segundo plano y hay que irlos reconstruyendo a base de

frases desperdigadas aquí y allá; así, casi de refilón, se entera el lector de que la boda de los padres de Celia no había complacido demasiado a su abuelo materno y por eso ni ella ni su hermano lo conocían. Celia, que ya tiene trece años, va hablando con tía Cecilia y su hermano «pesca» al vuelo alguna palabra:

— Di, tía: ¿por qué está enfadado el abuelito?

— Cuando se casó tu madre...

— ¿Por qué se ha casado mamá? —preguntó Cuchifritín admirado.

— ¡Niño! ¿Quieres dejarme? Los niños no se meten en las conversaciones de los mayores⁵.

* * *

La lectura de estos once volúmenes revela que existen entre sus respectivos textos suficientes elementos de cohesión como para conferir a su conjunto una gran trabazón narrativa. Ya la propia mención de los títulos informa al lector de que se encuentra en presencia de tres ciclos diferentes: el de Celia, el de Cuchifritín y el de Matonkikí, según quién ocupe el centro de los relatos agrupados en cada una de las series.

Ahora bien, la función de cada protagonista no se agota con su actuación dentro del ciclo respectivo, sino que también se advierte su presencia en los volúmenes posteriores, aunque ya no desempeñe el papel estelar, puesto que todo el conjunto está concebido como la crónica de varios miembros de una misma familia. De este modo Celia, que lleva literalmente la voz cantante en los cinco títulos primeros, cuando se supone que ya es demasiado mayor para protagonizar otra tanda de ocurrencias disparatadas, cede el centro de los siguientes relatos a su hermano, cuyo nacimiento había sido contado en *Celia, lo que dice*.

La recurrencia de los personajes no se limita a la de los niños protagonistas de los textos integrados en los diferentes grupos de

novelas, sino que se extiende asimismo a los demás parientes y a una larga e interesante galería de personajes secundarios —criados, institutrices, etc.— que pasan de libro en libro fomentando en el lector la ilusión de transitar por un mundo complejo y autosuficiente. Los personajes recurrentes de este último grupo tienen asignada una misión importante, pues suelen aparecer vinculados a las casas de los distintos familiares de los protagonistas, y su presencia ayuda a configurar cada uno de estos ámbitos. Así en el destartalado piso madrileño del tío Rodrigo, militar retirado y solterón, encuentra el lector a Basilides, la vieja cocinera con su lechuza *Casimira* y Maimón, el criadito moro que aquél se trajo de África⁶; don Juan Antonio, abuelo materno de los niños, vive en Segovia, en una casona de piedra con el escudo de la familia sobre la puerta, atendido por una sirvienta, pueblerina y devota que se llama Valeriana⁷. A diferencia de estos personajes circunscritos, como se ha dicho a un determinado círculo familiar, doña Benita reaparece en casi todos los relatos en su calidad de ama de llaves o cosa parecida; Celia la describe cuando se produce su primera intervención:

Para cuidar del niño y de mí, cuando papá y mamá se vayan a Francia ha venido doña Benita. Es una señora vieja que también cuidó a mamá cuando era pequeña.

Lleva gafas para estar más guapa, y como no le dejan ver mira por encima. Habla como los niños pequeños, porque es andaluza y además lo sabe todo⁸.

* * *

En los prólogos que encabezan los distintos volúmenes de este corpus el narrador interpela directamente al narratario y le adelanta en líneas generales lo esencial del contenido. De esta manera, según se apuntó al principio, se pretende subrayar la unidad de las novelas que —al haberse publicado previamente por episodios, cada uno de los cuales tiene su propia acción y goza por ello de una consi-

derable autonomía— podría aparecer demasiado desdibujada para la percepción del lector; por otra parte el ambiente común en que se sitúa la mayoría de los capítulos de un mismo volumen contribuye también a reforzar su carácter unitario. *Celia en el colegio* por ejemplo, presenta las aventuras de la protagonista, que está interna en un elegante colegio de monjas a las afueras de Madrid; *Cuchifritín el hermano de Celia* transcurre casi completamente en Francia adonde se ha trasladado la familia durante un año; *Celia en el mundo* presenta a la niña en compañía de su tío Rodrigo, la cocinera gruñona y el criado moro que le sirven, etc., etc.

Probablemente la trama de estos libros, sustentada en tan débiles apoyos, resulta demasiado laxa, sin embargo tal circunstancia no impide que puedan ser definidos como novelas, pues no son mucho más fuertes los lazos que unen entre sí los «tractados» del *Lazarillo*, sin que por ello se dude de su condición novelesca.

En los textos protagonizados por Celia es este personaje quien asume la narración que se desarrolla de forma autobiográfica y con un tono de oralidad casi nunca desmentido, pues se supone que el personaje «dice». El relato desde la primera persona obliga a adoptar el punto de vista de la niña y así, a través de su mirada inteligente y sorprendida, descubre el lector lugares, sucesos, personas y se asombra con ella ante la incompreensión de las personas mayores:

Bajamos el tío y yo a la Castellana por la acera del sol. El tío dice:
—¡Corre, niña, corre delante de mí y no seas sosa! ¿No ves cómo juegan todas?

Yo no me atrevo a decirle que es porque van con sus hermanos y no solas como yo.

Y corro... Al pasar junto a otras niñas, veo que me miran extrañadas. Entonces hago como si fuera sola muy deprimida a alguna parte⁹.

En los otros dos ciclos el enfoque autobiográfico deja paso al relato en tercera persona asumido por la voz de un narrador omnisciente, quien presenta la materia casi siempre desde un punto muy cercano a la percepción del protagonista y, sólo muy de vez en cuan-

do, desliza algún comentario o emite alguna opinión que aumenta la distancia entre su perspectiva y la del personaje:

También el hermano de Celia comenzaba a inventar juegos; pero eran de tal manera ruidosos, que conmovían la casa como un terremoto desde los cimientos al tejado. El desdichado papá, que trabajaba en el despacho, salía a la escalera cada cinco minutos, temiendo que acabara de ocurrir algo irremediable¹⁰.

Pero en los abundantes diálogos, como el narrador extradieгético desaparece, se borra completamente esta distancia hasta conseguir que las palabras de los chicos se reproduzcan con una naturalidad y una frescura pocas veces igualada.

En efecto, los personajes se perfilan con extraordinaria nitidez a través de lo que dicen en todas los relatos de este corpus; es justamente en su habilidad para captar el habla de cada cual, donde reside uno de los mayores aciertos de la novelista, quien —gracias a la vigorosa caracterización lingüística de sus criaturas de ficción— consigue efectos de gran comicidad y pone de manifiesto no sólo la inco-municación entre los niños y los adultos, sino también la distinta extracción social de los pobladores de la realidad textual que erige en sus obras.

Unos cuantos ejemplos bastarán para corroborar las anteriores reflexiones. En el primero, Celia habla con su madre, mientras le prueban un vestido del año anterior que se le ha quedado muy pequeño:

- Ponga usted a la niña este vestido.
 - Es muy feo — dije yo.
 - Las niñas se callan.
 - Bueno, pues que se callen las niñas; pero yo digo que este vestido es feo y viejo y no es mío. [...]
 - ¡Calla, calla, habladora, que me duele la cabeza!
- A las personas mayores siempre les duele la cabeza cuando se les cuenta algo¹¹.

Durante el curso que pasa interna con las monjas, transcribe Celia abundantes conversaciones en las que se advierte el desajuste

entre su propia expresión y la de aquéllas. En una ocasión, tras haber soltado un sapo en el dormitorio, la niña sufre la reprimenda de la superiora:

— He sabido, Celia, [...] que anoche ha tenido el atrevimiento de llevar el desasosiego al dormitorio.

— ¡Huy! ¡No lo crea, madre, no lo crea!... Lo que yo llevé de una pata fue el sapito para asustar a Josefina, que es una acusona...

— ¡Ya sé lo que hizo usted!... Y ello me obliga a separarla de sus compañeras por unos días para que medite en la falta de caridad que supone lo que ha hecho.

No entendí nada porque se explicaba muy mal¹².

Si en el caso anterior es lo rebuscado del discurso de la monja lo que impide la comprensión por parte de Celia, en el ejemplo siguiente los refranes y frases hechas usados por la criada del tío Rodrigo, constituyen la dificultad principal que aquélla encuentra para entender lo que dice la vieja, «—¡Buena tecla nos ha caído con la niña! ¡A la vejez viruela y sarampión con ellas!». Y comenta la protagonista, «Porque todas las cosas que dice Basíledes son así, pegan bien, pero no con lo que se habla»¹³.

La comicidad que puede proporcionar el choque entre los diferentes sociolectos se advierte en muchas otras ocasiones; como en aquella en que Cuchifritín ha olvidado redactar una carta familiar y, para salir del paso, lleva a clase la que le deja una de las criadas de su casa. El profesor le llama y el chico, anota el narrador, comenzó a leer sin saber lo que leía:

Querida Matilde: me alegraré que al recibo de estas cortas líneas, te halles buena, yo bien, gracias a Dios. Ésta es para decirte que he sabido que te has cortado el pelo, y como padre lo sepa te va a hinchar los morros, pues yo no me lo he cortado ni me lo cortaré en la vida, porque tengo más vergüenza que otras...¹⁴.

A veces la incomprensión procede de que los niños interpretan literalmente las palabras de los adultos; cuando en clase le preguntan a Cuchifritín: «Usted, señor Gálvez, ha nacido en España.

[...] Y todos sus compañeros también, y todos los profesores [...] ¿Cómo nos llamamos nosotros?», éste contesta nombrando uno por uno a sus compañeros, pero al insistir el profesor, «Digo cómo nos llamamos todos», se desespera y responde con mucha razón: «— ¿Todos? [...] Yo no sé cómo se llaman los de España... ¡Son muchos!»¹⁵.

El discurso de estos niños burgueses, lectores apasionados de cuentos fantásticos y novelas de aventuras, resulta, a su vez, de difícil comprensión para otros personajes que —aun siendo de la misma edad— pertenecen a distinta clase social; por eso las chicas que juegan al pie de la tapia del colegio donde Celia se ha encaramado, no se dan cuenta de que ésta está citando las palabras de un cuento —de *Barba Azul* concretamente— y se enfadan: «¡Es la Celia! ¡Y nos ha llamado carneros! ¡Tú sí que eres una oveja modorra!»¹⁶.

* * *

Hasta aquí este trabajo ha analizado ciertas tácticas advertibles en la narrativa de Elena Fortún, que autorizan a definir sus textos como novelas orgánicamente concebidas, agrupadas en ciclos, cuyos diferentes volúmenes se presentan firmemente enlazados entre sí gracias a la recurrencia de los personajes; asimismo se ha procurado subrayar la eficacia con que, mediante el contraste entre las diferentes perspectivas, se van configurando los caracteres de los personajes infantiles y cómo —desde la peculiar percepción de los mismos— se transmite al lector una imagen singularmente viva de la sociedad del momento, y es que, según observa Carmen Martín Gaité,

[...] el entramado totalmente costumbrista desde el cual surge el rechazo a lo establecido, nos permite atisbar las modas, novedades y deslumbramientos que se producían en los albores de la República y, posteriormente, una vez establecida ésta¹⁷.

Resultaría sin embargo muy incompleto un estudio, que se limitara a explicitar la presencia en estas páginas de las tácticas propias de una poética estrictamente realista; porque entonces dejaría de mencionarse que es el empleo constante de ciertas estrategias indudablemente desrealizadoras, como la transtextualidad o la metaficción, lo que proporciona a la narrativa fortuniana gran parte de su atractivo.

Desde que Bajtin¹⁸ definió el concepto de plurilingüismo, la crítica ha comprendido la necesidad de averiguar la procedencia de las distintas voces que se entretajan en el texto narrativo; es decir, de qué modo éste entabla diálogo con la cultura de su tiempo y de épocas anteriores. Resultan también esclarecedoras las reflexiones de Gerald Genette¹⁹ así como su clasificación de las diferentes maneras en que un texto determinado establece «relación manifiesta o secreta con otros textos»²⁰. No se pretende aquí realizar un estudio completo de estas novelas a la luz de las teorías de Genette —por más que resultaría sorprendente comprobar cuántas y cuán refinadas tácticas transtextuales se emplean a veces en estas lecturas infantiles— se busca únicamente poner de relieve su carácter de literatura en segundo grado, mediante el análisis de algunas de las abundantes referencias literarias presentes en ellas.

Los cuentos maravillosos son el hipotexto más frecuentemente advertible en las obras estudiadas; igual que en el *Quijote* se aprovechan las historias caballerescas para incorporarlas a la propia ficción cervantina, que deviene un irónico libro de caballerías, así en muchos capítulos de los relatos fortunianos, el cuento de hadas sustenta y organiza la estructura ficcional o ayuda a perfilar las figuras de los personajes.

Celia y —en menor medida quizás— los demás niños de este universo narrativo, son personajes de estirpe quijotesca, pues siempre interpretan el mundo que los rodea en función de sus lecturas; es más, procuran actuar para que la realidad se adapte a unos patrones literarios mucho más interesantes, en su opinión, que las prosaicas

explicaciones de los adultos, las cuales no obstante acaban imponiéndose. Así, cuando Celia encuentre un duende procurará retenerle por todos los medios —dándole bombones y encerrándole en el gallinero—; no es culpa suya si se le escapa y si luego resulta que es un niño, hijo de un matrimonio alemán que pasaba sus vacaciones en un chalet cercano²¹.

Además de los cuentos de hadas, las novelas de aventuras proporcionan modelos de conducta y citas entusiasmadas a los personajes de Elena Fortún; de esta manera la necesidad perentoria de aprender a patinar que sienten Cuchifritín y Celia, se debe a que no están dispuestos a correr peligro si acaso fueran abandonados «en el Polo Norte, [...] o en la isla Chairman, como Doniphan, y Gordon, y Briant [...] Los niños de *Dos años de vacaciones*»²².

Celia quisiera no sólo que le ocurrieran cosas maravillosas, sino incluso vivir otras vidas, «Yo me canso de ser Celia y todos los días Celia. Me gustaría ser la niña que trae los periódicos, o la chica que pide con el ciego de la esquina, o la hija de un rey, o Almendrita, o la Cenicienta»²³. Por eso imagina que es un hada, o se empeña en imitar a las santas cuando eran niñas, o transforma el jardín del colegio en una isla desierta, etc., etc.

La influencia de sus lecturas no sólo lleva a la protagonista a ponerse en el lugar de sus héroes literarios favoritos, sino a crear ella misma su propio texto y de esta manera, en el volumen titulado *Celia novelista*, el relato incide claramente en la metaficción desde el mismo momento en que en él se desdibujan los límites entre los respectivos terrenos del narrador, del personaje y del lector. Efectivamente, el prólogo de esta novela —que en las otras de la serie era asumido por la voz de la autora quien, como narradora omnisciente, presentaba al personaje y prometía al lector dar cuenta de sus andanzas— se supone escrito por la propia Celia, convertida en un personaje autoconsciente, en alguien que «escribe que escribe», que se mira escribir:

Yo tenía que inventarlo todo, todo, y contarlo como si fuera verdad y estuviera pasando...

Sería la historia de una niña que se llamaría Celia, como yo y andaría sola por el mundo.[...] Después de ver los títeres en la plaza nos iríamos a acostar al cuarto de la fonda. Doña Benita se dormiría pronto, y entonces yo encendería la luz, sacaría el libro y el lápiz de debajo de la almohada y empezaría a contar...

Ahora la protagonista no se conforma con relatar sus ocurrencias, sino que conduce la atención del lector al hecho mismo de narrar y a los problemas técnicos que su empeño literario suscita; da cuenta incluso de los percances que sufrió el primer manuscrito de su novela —su amiga María Luisa lo había tirado al pozo, por lo cual ha sido preciso escribirlo otra vez— y por último presenta otro relato que ha compuesto, porque, confiesa, «ya le he cogido el gusto a esto de escribir todo lo que se me pasa por la cabeza»²⁴.

El análisis apresurado y forzosamente incompleto de ciertas estrategias narrativas utilizadas en estas novelas revela su interés, así como la necesidad de incluir su estudio en el panorama de la literatura española contemporánea, como ya se hace por ejemplo con el de los folletines o con el de las novelas galantes que fueron viendo la luz en las diversas colecciones periódicas de aquellos años.

NOTAS

- 1 MAINER, J. C.: *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1988.
- 2 Sobre la personalidad de Elena Fortún y su ambiente resulta imprescindible la consulta del prólogo de Carmen Martín Gaité a *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 1992. Asimismo en el panorama histórico *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, su autor, Jaime García Padrino dedica algunas páginas al conjunto de la obra fortuniana, no sólo a los relatos y, por último, Carmen Bravo Villasante trata también de esta escritora en su ya clásica *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Doncel, 1983.
- 3 ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento literario* Buenos Aires, Pleamar, 1979, p. 45.

- 4 BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967, p. 55.
- 5 *Cuchifritín en casa de su abuelo*, Madrid, Aguilar, 1981, pp. 35-36.
- 6 *Celia en el mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 8.
- 7 *Cuchifritín en casa de su abuelo*, Madrid, Aguilar, 1982, p. 36.
- 8 *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 146.
- 9 *Celia en el mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 10.
- 10 *Cuchifritín, el hermano de Celia*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 18.
- 11 *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 88.
- 12 *Celia en el colegio*, Madrid, Aguilar, 1980, p. 41.
- 13 *Celia en el mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 10.
- 14 *Cuchifritín en casa de su abuelo*, Madrid, Aguilar, 1982, pp. 50-51.
- 15 *Cuchifritín y Paquito*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 76.
- 16 *Celia, novelista*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 8.
- 17 MARTÍN GAITE, C.: «Pesquisa tardía sobre Elena Fortún», prólogo a *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 35.
- 18 BAJTIN, M.: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 117-148.
- 19 GENETTE, G.: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-17.
- 20 *Ibidem*, p. 10.
- 21 *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 176-181.
- 22 *Cuchifritín, el hermano de Celia*, Madrid, Aguilar, 1982, p. 54.
- 23 *Celia, lo que dice*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 206.
- 24 *Celia, novelista*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 74.