

# KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

## HISTORIA DEL TESTIMONIO EN ESPAÑA

Editoras: Rocío Negrete Peña y Cristina Somolinos Molina

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

# HISTORIA DEL TESTIMONIO EN ESPAÑA

History of Testimony in Spain

**Historia del testimonio en España. Una introducción** 5-19  
Rocío Negrete Peña y Cristina Somolinos Molina

### ESCRITURAS LIMINARES: INTERSECCIONES ENTRE LO LITERARIO Y LO TESTIMONIAL

---

**En los límites de lo testimonial: Fantasía y ciencia ficción en *Viaje a la aldea del crimen* (1934), de Ramón J. Sender** 21-44  
Damian V. Solano Escolano

**Elena Fortún en *Oculto sendero*, la posibilidad de un testimonio** 45-74  
Sara R. Gallardo

**Testimonio y apócrifo: configuración estética de *Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo de Max Aub*** 75-112  
Valeria de Marco

### RELATOS FACTUALES DE TESTIGOS COMUNES: TESTIMONIOS DE LA RESISTENCIA

---

**El testimonio del gudari, agente de memoria** 113-133  
Fernando Martínez Rueda

**El testimonio carcelario de Diego San José** 135-152  
Javier Sánchez Zapatero

**“Relato esto para los que están lejos del rigor que ha sido nuestra clandestinidad”: mujeres y lucha clandestina contra el franquismo en la obra testimonial de Tomasa Cuevas** 153-171  
Cristina Somolinos Molina

---

<b>De los campos de concentración al Museo Iconográfico de Cervantes, el testimonio exílico de Eulalio Ferrer Rodríguez</b>	173-193
Jimnei Chen	
<b>Edición y censura en la narrativa testimonial sobre los campos de concentración franceses publicada en España a finales del franquismo</b>	195-212
Paula Cecilia Simón Porolli	
<b>El testimonio arrebatado de los campos de concentración: las memorias de Gregorio Nacianceno Mata en diálogo con la tradición testimonial</b>	213-243
Belén González Morales	
<b>Testimonios de deportadas y trabajadoras forzadas para la Alemania nazi. Resistencias, deber de memoria y denuncia</b>	245-274
Rocio Negrete Peña	

---

#### OTROS FORMATOS: MODOS ALTERNATIVOS DE EXPRESIÓN DEL CONTENIDO TESTIMONIAL

---

<b>“La vida de los comunistas no nos pertenece. Pertenece al Partido”. Prácticas de escritura autobiográfica de guerrilleros comunistas a instancias del PCE</b>	275-314
Mario Bueno Aguado	
<b>“Quienes no han tenido jamás el ‘derecho’ a la(s) palabra(s), la(s) toma(n) ya”. Sobre el testimonio de los presos en lucha a través de un boletín autoeditado en Barcelona, 1976-1978</b>	315-342
Inés Molina Agudo	
<b>Resignificar el rostro trans: el testimonio sexo-disidente de personas ecuatorianas en España</b>	343-359
Diego Falconí Trávez	
<b>Testimonios (im)políticos. Las huellas sonoras del 15M</b>	361-389
Miguel Ángel Gil Escribano	
<b>Voces apenas escuchadas, nunca creídas. Análisis de los testimonios de las reclusas en el asilo de Leganés bajo el prisma de la injusticia epistémica</b>	391-415
Isabel Gloria Gamero Cabrera	

**Portada:** fotografía incluida en el catálogo *Cultura en el ejército republicano* / P. Luis Torrents, Hermann, Fotolabor, en la Biblioteca Digital de España. Reproducido con motivo de investigación.

# K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

## ELENA FORTÚN EN *OCULTO SENDERO*, LA POSIBILIDAD DE UN TESTIMONIO

Elena Fortún in *Oculto sendero*, the Possibility of a Testimony

---

**SARA R. GALLARDO**

Universidad Carlos III de Madrid (España) / Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Alemania)

sarargallardo@gmail.com

Recibido: 13 de abril de 2022

Aceptado: 8 de febrero de 2023

<https://orcid.org/0000-0003-0962-7910>

<https://doi.org/23755/KAM.21.24294>

N. 21 (2023): 45-74. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** Este trabajo pretende analizar la novela autobiográfica *Oculto sendero* (2016) de Elena Fortún como un testimonio fundamental de la historia LGTBI+ en España. Para llevar a cabo esta investigación, proponemos un análisis materialista de la diégesis y de los contextos con los que se relaciona: el de los hechos relatados, el del tiempo de escritura, es decir, cuando la autora pudo por fin comenzar a elaborar su relato, y el actual, en el que por fin se hace pública su historia. Esa recepción permite que se produzca el verdadero *testimonio*: solo es posible cuando su reconocimiento como lesbiana ha encontrado recepción y asilo. La construcción de la identidad será estudiada desde sus distintas vertientes: como mujer, como mujer que escribe en la primera mitad del siglo XX español, como lesbiana, como sujeto subalterno y como escritora que expresa su disidencia de género a través de la narración, oculta y revelada, de distintas experiencias y declaraciones que trataremos de categorizar.

**PALABRAS CLAVE:** autobiografía, LGTBI+, *queer*, testimonio, subalternidad.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyse Elena Fortún's autobiographical novel *Oculto sendero* (2016) as a fundamental testimony of LGBTI+ history in Spain. To carry out this research, I propose a materialist analysis of the diegesis and the contexts to which it relates: the one of the recounted events, the one of the time of writing, i.e. when the author was finally able to begin elaborating her story, and the present, when her story is finally made public. This reception allows real *testimony* to take place: the testimony is only possible when her acknowledgment as a lesbian has found reception and acceptance. The construction of identity will be studied from its different aspects: as a woman, as a woman who writes in the first half of the Spanish twentieth century, as a lesbian, as a subaltern subject and as a writer who expresses her gender dissidence through the hidden and revealed narration of different experiences and statements that I will try to categorise.

**KEYWORDS:** autobiography, LGBTI+, *queer*, testimony, subalternity.

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Desde que en el año 2016 saliera a la luz la novela autobiográfica<sup>2</sup> *Oculto sendero* de Elena Fortún (Madrid, 1886–1952), gracias a la labor de la editorial Renacimiento y a la de sus editoras, Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga, el interés por la creadora de Celia se ha visto renovado, tanto a nivel crítico-teórico como social y popular (véase, por ejemplo, Gómez Urzaiz, 2021).

*Oculto sendero* representa, para Capdevila-Argüelles, «el testimonio clave para el estudio histórico de la sexualidad y emancipación femeninas en la España de las vanguardias» (en Fortún, 2016: 12). La rotundidad de esta declaración nos ha permitido plantearnos el análisis aquí presente desde una perspectiva materialista, analizar su recepción y preguntarnos si, como relato histórico LGTBI+, es pertinente insertar *Oculto sendero* dentro de la tradición de la *Bildungsroman queer*, es decir, lo que entendemos como novela de formación específicamente centrada en el descubrimiento de la identidad no heterosexual.

En ese sentido y siguiendo un método deductivo, los objetivos concretos del presente trabajo son, en primer lugar, manifestar el carácter testimonial de esta obra y tratar de esclarecer cómo opera la materialidad (clase social, edad y factor económico) tanto en la diégesis como en su publicación y circulación, para hacer posible ese testimonio lésbico (histórico, nacional, de expresión de género, etc.). En segundo lugar, nos parece pertinente hacer referencia, a partir de ese análisis, a las consecuencias que tiene para las mujeres la expresión de su individualidad dentro de la sociedad moderna, en un momento histórico donde esa expresión estaba reservada solo a los sujetos masculinos, y cómo se relaciona el género sociológico con el uso de los modos autobiográficos.

Profundizar en la autoría femenina de Elena Fortún nos conduce a examinar al sujeto subalterno y patologizado que se manifiesta en *Oculto sendero* y a analizar cómo se desembaraza Fortún de esa identificación. El *devenir lesbiana* se produce en consonancia con varias de las características de la *Bildungsroman*, pero nos resistimos a incluirla en la categoría de *Bildungsroman queer*, ya que la «evolución» individual de la protagonista se produce bajo un determinismo social que le niega tanto la razón como el lenguaje, aspectos clave de la libertad necesaria para el desarrollo de los protagonistas de este tipo

<sup>1</sup> Sara R. Gallardo ha realizado este artículo en el marco de un contrato postdoctoral Margarita Salas financiado por el Ministerio de Universidades NextGenerationEU/PRTR.

<sup>2</sup> Tomamos el término «novela autobiográfica» en el sentido que le da el teórico Manuel Alberca, es decir, el de una narración autobiográfica en la que el autor o la autora ocultan su identidad a través de un personaje con el que no comporten nombre, como protección «por razones sociales o por prescripción religiosa» (Alberca, 2007: 104).

de novelas. Aun así, entendemos *Oculto sendero* como pieza fundamental del estudio histórico-literario de la sexualidad en España y buscaremos los elementos que identifiquen este texto y que operan como catalizadores de la «revelación» de la propia sexualidad, que son la no identificación genérica (disidencia de género) y el autodescubrimiento, el diálogo con sus iguales (otras personas/personajes LGTBI+<sup>3</sup>) y el padecimiento de violencia familiar, de género y social-estructural.

Su testimonio es, sin duda, resultado de sus posibilidades materiales: su posición social, que también le permitió tener libertad para explorar su sexualidad, su posición económica, que le permitió separarse de su marido, pero también el lugar desde donde lo escribió (Argentina), el lugar en donde no lo escribió ni lo pudo escribir (la España franquista de la posguerra) y la distancia con la que pudo explicarse a sí misma, indagar en su individualidad y aceptarse, gracias a una narración autobiográfica de su juventud (escrita veinte años más tarde, aproximadamente)<sup>4</sup> y el momento histórico en el que por fin pudo ver la luz, es decir, en nuestro tiempo presente.

## 2. EL RASTRO TESTIMONIAL DE ELENA FORTÚN

El término «literatura testimonial», en auge desde hace un par de décadas, hace referencia, de modo histórico, a aquella literatura producida a partir de la Segunda Guerra Mundial y relacionada con la experiencia vivida en los campos de concentración. La proliferación de dicho concepto en el campo literario, sin embargo, ha trascendido ya a «presentación de un acontecimiento o proceso violento (político o no) realmente ocurrido, del cual el texto desea dar cuenta y, en la mayoría de los casos, denunciar, hacer visible o construir su memoria» (Peris Blanes, 2014: 10-11).

Para que se pueda producir un testimonio es necesaria «una voz subjetiva que garanti[ce] la veracidad de lo ocurrido, y que vincul[e] la narración del acontecimiento con su circunstancia y su punto de vista» (Peris Blanes, 2014: 11). En este sentido, y relacionado con un tiempo histórico determinado, la literatura testimonial es «un canal privilegiado» (Peris Blanes, 2014: 15) para las comunidades subalternas que, hasta la segunda mi-

3 Utilizamos la terminología actual (lesbianismo, LGTBI+, *queer*), siguiendo la estela de otras teóricas, como la propia Capdevila-Argüelles (Fortún, 2016: 8) o Mascarell (2021: 20), porque nuestro objetivo es, precisamente, enmarcar este texto dentro de la modernidad y revisar críticamente los términos patológicos usados en aquella época en España (inversión o intersexualidad) y que la propia Elena Fortún se aplicó a sí misma; sin olvidar, sin embargo, que debemos reapropiarnoslos y que «las palabras “feminismo”, “homosexual”, “transexualidad” o “género” no las inventaron los activistas sexuales, sino el discurso médico y psiquiátrico de los últimos dos siglos» (Preciado, 2019: 113).

4 Según las estudiosas de la obra de Fortún, como Capdevila-Argüelles, *Oculto sendero* se escribió en el periodo de su exilio en Argentina (1939-1948), aunque «no sabemos cuándo lo escribió dentro de ese periodo» (en Vega Toscano, 2016).

tad del siglo XX, no han podido tener voz en la esfera pública ni expresar y compartir sus vivencias disidentes.

Aceptando estas premisas, nos preguntamos si el relato de Elena Fortún, enmarcado en la década anterior a esa mitad de siglo que se sitúa como límite y escrito durante su exilio en Argentina pero recientemente publicado, podría constituir el testimonio de una época y de un colectivo o si se trata de una narración autobiográfica más bien individual donde se expresa una evolución personal, esto es, la evolución de una sexualidad nunca hegemónica que, finalmente, acaba revelándose como «invertida», pero que la autora-narradora termina por aceptar. Creemos que es posible compaginar ambas lecturas y que las causas por las que actualmente podemos tener acceso a este testimonio demuestran que «individuo mujer-lesbiana» y «autobiografía» son hoy categorías más transitables que antes, a pesar de los problemas teóricos que siguen presentando.

Al ser la literatura testimonial un marco analítico relativamente nuevo, cabe pensar que, previo a su surgimiento, ya existían manifestaciones literarias testimoniales y que estas podrían ser estudiadas en la actualidad bajo esa categoría. En el caso que nos ocupa, el término no hubiera podido aplicarse al libro en el momento de su escritura porque el manuscrito permaneció *oculto* durante más de medio siglo y, solo desde su publicación en 2016, gracias también al auge del testimonio y a las investigaciones que propicia en el ámbito literario, estamos en disposición de incluirlo en este marco conceptual contemporáneo. Desde el tiempo presente debemos reiterar el carácter privilegiado del testimonio y, en el sentido de Agamben, aceptar que «los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo» (Agamben, 2000: 34). Es precisamente por este motivo por el que el testimonio lésbico de Elena Fortún pudo darse y, de hecho, solo *pudo* darse del modo en el que se dio efectivamente.

Ese «testimonio del testimonio que falta», parafraseando a Agamben, es el de todas aquellas personas *queer* que no pudieron no solo alzar la voz o verse representadas, sino tan siquiera significarse en la facticidad de la vida. El relato que nos ha dejado Fortún es, al mismo tiempo, la narración de una experiencia individual, íntima y pública, que se va desplegando sin certezas, a través de intuiciones y del uso de la palabra y del diálogo. El ser humano, como diría Massimo Recalcati, es un ser del lenguaje, cuyo «ser solo puede manifestarse a través de la palabra» (Recalcati, 2014: 31) y su acto de habla consigue humanizar la vida, hacerla más vivible:

La experiencia de lo imposible está en estrecha relación con la existencia del lenguaje. Es el lenguaje el que actúa como estructura de separación, imponiendo a la vida una pérdida de vida como premisa de su humanización. Sin embargo, esta pérdida no debe, lo repetimos, ser vista como expiación moral, como déficit, como enfermedad. (...) Tal pérdida es más

bien un aligeramiento, un alivio, una apertura nueva de la vida. (Recalcati, 2014: 31-32)

Basándonos en este razonamiento, debemos señalar que Elena Fortún no pudo humanizar su «vida», es decir, aceptar a través del lenguaje su deseo y, por tanto, aceptar la experiencia de la pérdida. Su vida (como la *zoé* que ha sido plenamente asumida por la *bíos*, en términos agambianos) y su texto autobiográfico se presentan como caminos paralelos. Sin embargo, hay dos indicios de una posible reconciliación entre lenguaje (deseo) y vida: en primer lugar, el hecho de que Elena sí llegó a tomar parte en su deseo y terminó escribiendo *realmente* el texto, es decir, hubo una transferencia del deseo en lenguaje como aceptación de aquel, y, en segundo lugar, el hecho de que el texto no estuviera escrito a lápiz como *Celia en la revolución*, sino que se encontrara ya mecanografiado (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 13), lo que nos sugiere una escritura muy alejada de la letra apretada de un diario íntimo cerrado con llave y oculto en un armario.

La complicada relación entre el yo-mujer y la palabra escrita y la falta de documentación sobre su vida en el exilio convierte en infranqueable el camino que habríamos de seguir para conocer cuál era la intención de Elena Fortún al escribir *Oculto sendero*.

Para cuando esa Celia es narrada en *Celia institutriz* (1944) y *Celia se casa* (1950) *Oculto sendero* ya ha sido escrito, de acuerdo con los testimonios de Mur a Dorao y de Fortún en su correspondencia. Estos volúmenes que narran el proceso de silenciación de la voz de Celia y la entrada a la norma heterosexual del personaje se contraponen a la literatura que por entonces Fortún ya oculta, en la que un personaje trasunto de ella misma, como también Celia lo fue, va más allá del matrimonio, se desmorona y vuelve a resurgir agarrándose al arte, única fuente de placer para la narradora consciente de su homosexualidad. (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 20)

Y en 1949 ocurren dos hechos significativos: el 20 de noviembre, según cuenta la co-editora de *Oculto sendero*, en una de las cartas que escribe a Inés Field desde el barco que le lleva a Estados Unidos, Fortún expresa de manera evidente la «aceptación del yo y del destino, contra el que no se puede luchar una vez que el camino de la vida ya ha sido andado» (en Fortún, 2016: 21). El segundo es otra declaración de intenciones, unos días después, el 6 de diciembre, cuando escribe «cada día sé mejor que lo mejor de todo es callar» (Fortún, 2016: 25). En este caso, el silencio es la aceptación del *armario*, el mismo proceso por el que pasa María Luisa Arroyo, la protagonista de la novela autobiográfica.

*Oculto sendero* representa, como lo hace también su título, la ambivalencia de lo que no se puede decir, pero se dice y, al mismo tiempo, se oculta. El texto, sin embargo, pudo no ser, ya que meses antes de morir, Fortún ordena desde España quemar los origina-



les (que habían quedado en Argentina) a su amante Inés Field (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 18). Por fortuna, Field y sus amigas argentinas desoyeron el mandato de la escritora y nunca los destruyeron. Por fin, en la segunda década del siglo XXI tuvimos la oportunidad de leerlo por primera vez. La editora Capdevila-Argüelles presentaba así el libro, editado en 2016:

Leer y publicar la novela *Oculto sendero* es descorrer la cortina, abrir el armario y explicar lo que hay dentro (...). Fortún elaboró en sus libros publicados el testimonio exhaustivo de una época. En su escritura más íntima, la que no dio a su editor Manuel Aguilar y a la que pertenece *Oculto sendero*, exploró la parte más problemática de su identidad: su lesbianismo, sobre el que hubo rumores en vida de la autora y que esta no vivió fuera del armario o con la plenitud de algunas contemporáneas, pero sí a medias, dejando tras ella indicios del mismo. (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 8)

Para Capdevila-Argüelles, los libros infantiles y juveniles de Fortún constituyen efectivamente ese testimonio fehaciente de la Segunda República, la preguerra, la guerra y el exilio. Los manuscritos de *Celia en la revolución* y de *Oculto sendero* viajan en la maleta de Marisol Dorao, a la postre biógrafa de Fortún, desde Estados Unidos a España, a finales de los años ochenta. El primero de ellos sale a la luz en 1987; sin embargo, Dorao decide no publicar el segundo por la resistencia que encuentra entre los críticos hacia su contenido lésbico (Osborne, 2021: 331). «Los años 80 no eran todavía el momento ni España el lugar» (Osborne, 2021: 331-332) para ofrecer al público un relato cuyo tema principal es, precisamente, el descubrimiento de la propia sexualidad, contrahegemónica, «invertida» y tabú.

Por tanto, entendemos que Elena Fortún solo puede escribir *Oculto sendero* en la penúltima etapa de su vida, en una Argentina más abierta que la España franquista a la que regresó antes de morir y gracias a una distancia temporal y geográfica con los acontecimientos de niñez, juventud y primera madurez que allí narra. Y, por otra parte, *Oculto sendero* solo puede recibirse y ver la luz cuando el tiempo y el lugar permiten su aceptación. Ambos condicionantes (tiempo de escritura y tiempo de recepción) consiguen confluír y dan como resultado un *testimonio*. Y evidencian, al mismo tiempo, que no puede haber un testimonio donde no hay recepción del testimonio. «En el destierro se escribe la memoria porque no basta con que la historia sea conocida, tiene que ser leída», recuerda Osborne (2021: 330).

La pregunta del *cuándo* deja paso a la pregunta del *cómo*: cómo manejó Elena Fortún las herramientas con las que contaba y los condicionantes en los que vivía para ser capaz de narrar su deseo sexual hacia otras mujeres del modo en el que lo hizo. Cómo vivió (o

no vivió) su lesbianismo es una analogía de su propia identidad, del título del libro y del género literario escogido para significarse.

### 3. IDENTIDAD Y GÉNERO(S)

Es de sobra conocido que Elena Fortún utilizaba tanto seudónimos como heterónimos (Vega Toscano, 2016) con los que velaba sus propias experiencias. Los nombres propios escogidos son, sin lugar a dudas, un velo. Encarnación Aragoneses, que era su nombre real, incorpora el nombre de Elena Fortún de un personaje de su marido, Eusebio de Gorbea, que, como Encarna y como el *Orlando* de Woolf, se traviste (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 13). El archiconocido personaje infantil de Celia es, desde luego, un reflejo de su propia vivencia y del mundo que la rodea<sup>5</sup>. Prueba de ello es el reciente estudio crítico de María Jesús Fraga e Inmaculada García Carretero en *Celia en la revolución* (Fortún, 2020a), donde se van cotejando las vivencias de Fortún con las de su personaje.

Amén de la correspondencia privada (Fortún, 2020b, 2020c)<sup>6</sup> y de los artículos y diarios recogidos en *El camino es nuestro* (Fortún y Ras, 2014), *Oculto sendero* supone su expresión autobiográfica más destacada y, además, «la más coherente y extensa experiencia lésbica de la que hayamos tenido noticia en España en el periodo que va desde el fin del siglo XIX a las vanguardias» (Osborne, 2021: 329-330). Como ya apuntamos en el epígrafe anterior, resulta paradójico el deseo de destruir el manuscrito y el hecho de haberlo escrito a máquina y bajo un seudónimo: Rosa María Castaños. Desde nuestro punto de vista, asignarse un seudónimo como autora (otro más que superponer a su mimético «Elena Fortún») y otro como personaje-narradora, María Luisa Arroyo, no significa tanto distanciarse de su texto como protegerse de los demás. Y, siguiendo esa lógica, solo era necesario protegerse de los demás en caso de que el texto saliera a la luz como libro editado.

Tener un nombre, no olvidemos, es ocupar un lugar en el espacio público y este no es «una simple etiqueta, sino que está íntimamente ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social» (Alberca, 2007: 68). La nómina de autoras que a lo largo de la historia han usado seudónimo, en especial uno masculino, para poder publicar es inabordable en este trabajo. El caso de la amiga y principal valedora de Fortún, María de la O Lejárraga, es paradigmático: Lejárraga utilizaba el nombre de su marido «para poder publicar en un tiempo en el que el ámbito público (...) era muy

<sup>5</sup> «Hay mucho de Elena Fortún en Celia y de los vínculos entre autora y personaje se ha escrito con relativa abundancia», nos recuerda Capdevila-Argüelles (en Fortún, 2016: 12).

<sup>6</sup> Nótese el interés contemporáneo creciente por estudiar la figura de Fortún en las fechas de las ediciones críticas, gracias, sobre todo, a la labor de María Jesús Fraga y Nuria Capdevila-Argüelles, directoras de la Biblioteca Elena Fortún de la editorial Renacimiento.

hostil con las mujeres que se atrevían a traspasar las fronteras de lo delimitado como femenino» (Lozano Marín, 2017: 290).

Elena Fortún no solo desafía las normas de género al comenzar a escribir para la revista *Gente Menuda* en 1928 (gracias, precisamente, a la intercesión de su amiga María Lejárraga [Martín Gaité, 2002: 78]), sino que, después de haber empezado ya tarde su carrera profesional (cumplidos los 40 años) y haber alcanzado el éxito con sus personajes infantiles y juveniles, se atreve a examinar y relatar su disidencia de género, su ambigüedad estética y su desarrollo personal, sin el cual no podría haber llegado a aceptar (aunque fuera íntimamente) su condición.

En este sentido, debemos hacer una mención especial al Lyceum Club Femenino, el lugar en el que se reunían, desde el año 1926 y durante la Segunda República española hasta el comienzo de la guerra, las mujeres artistas y liberales de la burguesía madrileña, a la que Fortún pertenecía, y que constituye un verdadero legado de sororidad para ella. En estas reuniones, las mujeres profesionales de la época no solo cultivaban «una vida social y cultural de convivencia» y desarrollaban sus talentos «en un foro propio», sino que cuestionaban «la situación jurídica y social» de su género (Mangini, 2006: 126). En el año 1936, la Sección Femenina de la Falange incauta todos los archivos del grupo y, según Capdevila-Argüelles, solo «queda un fantasma», «nos falta por recuperar toda una genealogía de este grupo de mujeres que van empujándose hacia adelante unas a otras»<sup>7</sup> (en Vega Toscano, 2016). La co-editora de *Oculto sendero* insiste: «Sin Lyceum, Elena Fortún no hubiera empezado a escribir»<sup>8</sup> (Capdevilla-Argüelles en Vega Toscano, 2016).

Es, por tanto, gracias a otras mujeres, que Fortún logra traspasar el otro armario, el hogar heteronormativo. La aceptación de su orientación sexual es, a partir del reconocimiento en sus otras iguales y como el título de su libro, un sendero oculto, y no puede darse de otra manera, con otras palabras u otros términos, en otro contexto. Como *estructura del sentir*, en términos de Raymond Williams, la relación de este libro y la realidad es «una experiencia social que todavía se halla *en proceso*», pero que, a pesar de reconocerse como privada, «tiene características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas» (1997: 155). La estructura de sentimiento contemporánea opera *como solución* de expresiones emergentes como *Oculto sendero*, ya

7 Existen ya trabajos de investigación en este sentido. Para entender mejor la creación, las dinámicas y dificultades del grupo, se recomiendan las lecturas de Sastre, Juan Aguilera. “Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español” en *Brocar* 35 (2011): 65-90; Mangini, Shirley. “El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil” en *Asparkía* 17 (2006): 125-140; o Fagoaga, Concha. (2002). “El Lyceum Club de Madrid, elite latente” en *Les espagnoles dans l’histoire...*: 145-167.

8 Nótese que, desde los años 80, empezando por Marisol Dorao, las encargadas y promotoras de la conservación, recuperación y análisis crítico de las obras de Elena Fortún son también mujeres, así como lo son las autoras de la bibliografía secundaria que hemos manejado para realizar esta investigación.

que, gracias a «hallarse en el mismo borde de la eficacia semántica» consigue ponerle palabras, «nuevas figuras semánticas», que son «descubiertas en la práctica material» (Williams, 1997: 157).

*Oculto sendero* es un atrevimiento y un acto de valentía no exento de miedo, el miedo que de sí misma y su lugar en el mundo siente una niña perteneciente a esa generación, que se convierte en arisca jovencita, novia a la que no le gustan nada los hombres, mala esposa, madre agitada por la incompreensión de sí misma, moderna artista emancipada después de su maternidad y, finalmente, mujer madura y sola, consciente de su inversión, tras, en conjunto, una triste vida marcada por lo doloroso y difícil proceso de concienciación que culmina en final abierto: un sendero oculto, una ruta invisible a los ojos de la mayoría. Como el secreto a voces, el oculto sendero juega con el conocimiento y la ignorancia, el silencio y el discurso, la presencia de un proyecto que existe y la ausencia del mismo en el mapa de la vida cotidiana o el mundo aparente. (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 41)

De modo que ocultación y descubrimiento son las dos caras de la representación de la identidad: la identidad nominal y la identidad sexual, dentro y fuera del texto. A estas dos representaciones identitarias viene a confluír, además, la preferencia del género literario: la novela autobiográfica. Una forma autobiográfica que se inserta en las llamadas «novelas del yo» (Alberca, 2007) y que, como su nombre indica, se sostienen sobre la experiencia individual de un sujeto.

Lejos de la autobiografía tradicional (profundamente masculina y eurocéntrica), el texto de Elena Fortún supone un testimonio *avant la lettre* de autobiografía moderna, donde no solo se dice algo de quien lo escribe, sino también del contexto histórico y social desde el que ese texto puede producirse. Seguimos el razonamiento de la teórica Stanford Friedman, quien asegura, tomando distancia prudente con los grandes nombres de la autobiografía (Lejeune, Gusdorf, Olney, etc.), que ni la «mujer puede experimentarse a sí misma como una entidad única, porque siempre tiene conciencia de cómo está siendo definida *como mujer*» ni un hombre determinado puede verse reflejado en esa «sala cultural de los espejos» incluso dentro de las categorías culturales de «hombre, blanco, cristiano y heterosexual» (Stanford Friedman, 1998: 75, la traducción es nuestra). Y añade:

Isolate individualism is an illusion. It is also the privilege of power. A white man has the luxury of forgetting his skin color and sex. He can think of himself as an «individual». Women and minorities, reminded at every turn in the great cultural hall of mirrors of their sex or color, have no such

luxury. (Stanford Friedman, 1998: 75)<sup>9</sup>

A pesar de su estatus económico y social, Elena Fortún no puede olvidarse de a qué género pertenece, porque la violencia de su casa familiar, de la sociedad y de su marido se lo recordará a cada momento. Los escritores de género masculino pueden permitirse negar la existencia del sujeto y proclamar condescendientes la muerte del autor, pero la voz femenina está obligada no solo a recorrer los caminos que ya recorrió la voz masculina anteriormente, sino también a saber situarse en ese nuevo tablero y producir nueva *illusio* desde planteamientos vanguardistas, quizá admitiendo que no hay sujeto posible que sostener, sino que hay un sinfín de categorías por derribar y un nuevo lenguaje que está pidiendo salir del armario.

Este salto cualitativo solo es posible, incluso en mayor medida que en el caso masculino, desde una posición privilegiada. Las primeras mujeres que pudieron hablar de sí mismas en el espacio público fueron, por tanto, las más privilegiadas de su estrato social. De hecho, es aquí donde encontramos la explicación de por qué Elena Fortún no pudo compartir su texto con el mundo, pero al mismo tiempo sí que pudo dedicarle la experiencia vital, el tiempo y el esfuerzo material para producirlo.

Pensamos que el «género invertido», que es como Elena Fortún consiguió definir su situación a través del lenguaje con el que contaba en la década de los años 40, podría también designar a la «novela autobiográfica», que no es sino otro género invertido, una autobiografía que se oculta y que no acepta ser autobiografía, porque *no puede* aceptar todavía que lo es. Esta analogía entre género social y género literario solo puede entenderse si consideramos ambas categorías de un modo no natural, sino construido históricamente: por una época, una memoria y un marco político.

#### 4. DIFERENCIAS GENÉRICAS Y ESPECÍFICAS

Debido a la relación indisoluble entre autobiografía y sujeto, la individualidad masculina es entendida y respetada desde todas sus expresiones: desde los relatos más «auto-justificativos, complacientes y escritos desde una perspectiva acartonada y teatral de la propia subjetividad» (Caballé, 1995: 140), propios del siglo XIX, hasta las narraciones personales más impúdicas e íntimas. Sus experiencias, las de *ellos*, siempre hablan por y

---

<sup>9</sup> En español, podríamos traducir el fragmento del siguiente modo: «El individualismo aislado es una ilusión. Es, asimismo, el privilegio del poder. Un hombre blanco se da el lujo de olvidarse de su color de piel y de su sexo. Puede pensarse a sí mismo como un “individuo”. Las mujeres y las minorías, a quienes se les recuerda a cada paso en la gran sala cultural de los espejos su sexo o su color de piel, no tienen ese privilegio».

para un universal, mientras que las mujeres escriben textos más «confesionales»<sup>10</sup>, más pegados a lo doméstico, lo sentimental y que apuntan siempre a su negación como seres autónomos, «son un cúmulo de historias, que no muestran un esquema de desarrollo lineal hacia algún claro objetivo, sino una estructura repetitiva, acumulativa, cíclica, y llena de “otros”» (Durán Giménez-Rico, 1992: 37-38). El «testimonio» y el «testigo», como recuerda muy oportunamente Paul B. Preciado, están «etimológicamente vinculadas con la noción de testículo» (2019: 112).

En el terreno político-histórico, las autobiografías de autores españoles escritas en los años 40, «evitarán, prácticamente, toda referencia a la vida española a partir de 1936» (Caballé, 1995: 167), solo a partir de la década de los 70 surgen «las voluntades por recuperar nuestras señas de identidad (expresión hoy día ya lexicalizada), después que el franquismo se preocupara de fagocitar la historia previa» (Caballé, 1995: 205). Los ejemplos autobiográficos anteriores «interrumpían sus relatos en los años 30 o restringían el ámbito de evocación a lo estrictamente personal» (Caballé, 1995: 205).

Con respecto a estas dos categorías históricas, tanto *Celia en la revolución* como *Oculto sendero* están escritos en la década de los 40. El primero, como señala Marisol Dorao, «se terminó de escribir en 1943» (en Fortún, 1987: 11), mientras que *Oculto sendero*, aunque desconocemos el año exacto, debió de escribirse entre 1939 y 1944, ya que, como indicaba Capdevila-Argüelles, *Celia institutriz* se publica en 1944 y «Oculto sendero ya ha sido escrito» (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 20).

Por una parte, gracias a la distancia que le da su exilio en Argentina, Fortún es capaz de abordar de lleno la temática guerracivilista y, en consonancia con esa «vuelta al pasado» que surge en los 70 después de la muerte del dictador, a finales de los años 80, su relato, también de tintes autobiográficos, ve finalmente la luz gracias a Dorao y a la editorial Aguilar.

Por otra parte, las novelas autobiográficas, caracterizadas por «la urgencia de expresión y la necesidad de ocultación» (Alberca, 2007: 104) son un formato autobiográfico muy conveniente para los hombres modernos que buscan con ellas ejecutar y representar de modo literario «un proceso psicológico universal» con el fin de «reafirmar o reconstruir la propia persona» (Alberca, 2007: 104). Para las mujeres, para las que ese proceso ni siquiera apunta hacia una universalidad, ese «ocultar y mostrar, al mismo tiempo, el yo íntimo» para no «arrostrar los inconvenientes y molestias de la apuesta autobiográfica» (Alberca, 2007: 104-105), que eran propios del siglo XIX, sigue siendo vigente durante todo el siglo XX (y aun hoy).

<sup>10</sup> Como señala la ensayista Joanna Russ, en su ya célebre *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, recientemente publicado en España: «los testimonios masculinos sobre intensas experiencias autobiográficas no suelen despreciarse mediante el calificativo “confesionales”» (Russ, 2018: 72).

Del mismo modo que asegurábamos que no existía la posibilidad del testimonio sin la posibilidad de su recepción, comprobamos ahora cómo el individuo solo puede ser aceptado en la sociedad a partir de la manifestación de su diferencia sexual binaria. Si atendemos a una teoría feminista interseccional, además de los escollos para la expresión literaria femenina como relato universal, todavía actualmente problemática, la expresión de la «desviación» sexual era, como cabe suponer, impensable desde ese punto de vista.

La niña María Luisa se identifica con modelos no normativos de expresión de género (la pareja de lesbianas *butch* y *femme*, diríamos hoy; *la écuyère*; el paje Luis, etc.) y, al mismo tiempo, «se pone freno inmediato a cualquier expresión de individualidad que ella pueda manifestar» (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 43). Su «subjetividad» fuera de la normatividad no es imaginable y, sin embargo, es una lucha interna que no cesa de manifestarse, lejos de esencialismos.

Lo que denominamos subjetividad no es sino la cicatriz que deja el corte en la multiplicidad de lo que habríamos podido ser. Sobre esa cicatriz se asienta la propiedad, se funda la familia y se lega la herencia. Sobre esa cicatriz se escribe el nombre y se afirma la identidad sexual. (Preciado, 2019: 23)

Afortunadamente, hoy en día entendemos que la identidad es un complejo proceso relacional y no una expresión unilateral de individualidad, como lo pretendían ser las autobiografías tradicionales, las que se corresponden con la segunda etapa histórica de esta función literaria<sup>11</sup> y que buscan «el conocimiento del Yo, la aprehensión absoluta de la individualidad» (Caballé, 1995: 28). Solo cuando los demás acepten determinada subjetividad, podrá ese yo ser verdaderamente «yo». Mientras eso no suceda, el yo se seguirá desarrollando en los márgenes o bajo la superficie, seguirá actuando e imaginándose a sí mismo, seguirá poniéndose en juego.

La individualidad es, retomando la idea de Stanford Friedman, una ilusión para todos los sujetos, pero más aún para aquellos subalternos, para quienes ni siquiera está «permitida». En ningún caso Elena Fortún hubiera podido llevar a cabo una autobiografía al uso (las que pensamos bajo las variantes de «La historia de mi vida», casi siempre hagiografías o relatos narcisistas escritos por hombres), porque para ello habría tenido que aceptar una condición, la de lesbiana, que no existía como categoría, y haberla contado

<sup>11</sup> Según James Olney, uno de los más destacados teóricos clásicos de la autobiografía, hay tres etapas que se corresponden con las tres partes de la palabra «auto-bio-grafía»: «*el autos, el bios y la grafé*» (Loureiro, 1991: 3). En la expresión autobiográfica «hay un cambio del *bios al autos* –de la vida al yo–» que permite a estas manifestaciones ir, además, en una «dirección filosófica, psicológica y literaria» (Olney, 1980: 19, la traducción es nuestra).

y vivido abiertamente, lo que tampoco era aún posible. Ni lenguaje ni experiencia ni condiciones políticas (tampoco después de la muerte del dictador) eran categorías suficientemente holgadas para incluir a ciertos sujetos dentro de sus márgenes.

## 5. OCULTO SENDERO: RECHAZO A LA IDENTIDAD PATOLÓGICA

Llegadas a este punto del análisis, conviene recordar que Celia, igual que lo fue la propia Elena Fortún y, su trasunto, María Luisa Arroyo, es una niña y una joven desclasada, que no se entiende con las niñas de su nivel socioeconómico, verdaderos modelos impecables del rol de género que se espera de ellas, ni tampoco con los otros niños y niñas con los que le gusta jugar, con «los desharrapados», que la miran con desconfianza debido a su distinta clase social (Vega Toscano, 2016). Una de las claves del éxito del personaje de Celia es, precisamente, esa suerte de distanciamiento social que permite la revelación de la hipocresía y de las formas completamente rígidas con las que su entorno se relacionaba.

A lo largo de *Oculto sendero*, Fortún explora igualmente esa inadaptación social que la deja fuera de la normatividad también en ese aspecto y que explica, en cierta medida, su proceso de no identificación que analizaremos en el epígrafe 7. María Luisa trata, de alguna manera, de darse una explicación esencialista e incluso le confiesa al médico su orientación. Sin embargo, rechaza de plano dirigirse al psiquiatra que este le recomienda («Es decir, que me mandaba al psiquiatra como un conejo de indias a un laboratorio... Gracias. No iría.» [Fortún, 2016: 433]).

Quando escribió *Oculto sendero* era muy consciente de estar escribiendo en el momento en que la identidad de ella (dice «el invertido») está dejando de ser criminalizada para convertirse en una enfermedad. Un poco como Lorca, en algunos de sus textos ella ya intenta ir un paso más adelante y reivindicar una «normalidad», pero todavía no puede. (Capdevilla-Argüelles en Vega Toscano, 2016)

El rechazo de la psiquiatría podría leerse, desde nuestros días, como el rechazo a la patologización, sin que María Luisa pueda defender tampoco, quizá, una actitud más activa, diríamos, más politizada. Entendemos, desde Foucault, que el saber médico es el que distingue lo normal de lo anormal y que la psiquiatría encarna como ninguna otra disciplina el papel político de higiene pública (Jordana Lluch, 2018: 77). La clasificación de lo normal y lo patológico es otro campo de batalla dentro de la crítica psiquiátrica y la antipsiquiatría, que excede los límites de este trabajo. No obstante, no debemos perder de vista la alianza entre «familia» e instituciones biopolíticas como la medicina y la psiquiatría en la lucha contra la diversidad y como prácticas normativas y normalizadoras.



Como expresa la filósofa Ester Jordana Lluch,

en el despliegue de las prácticas disciplinarias y normalizadoras que caracterizaron buena parte del siglo XIX y del siglo XX, la articulación entre familia e institución fue fundamental. Los mecanismos de control y clasificación de las conductas de los sujetos, la atención a sus capacidades o «discapacidades», la vigilancia de su sexualidad y la alerta ante cualquier conducta «desviada» o «anormal», así como la instauración de las pautas de higiene y limpieza como marca y distintivo social, se configuraron transversalmente en familias e instituciones. (2018: 95-96)

Encontramos numerosos ejemplos en *Oculto sendero* que ilustran a la perfección esa alianza familia-institución contra la expresión «desviada» de género. Elegimos este fragmento porque conjuga la designación familiar y médica de su «inversión»: refleja cómo la madre de María Luisa da cuenta de su desviación (es decir, denota ser plenamente consciente de ella) y la designa como «chicazo» (un calificativo de referencia constante en la novela) y, por otro lado, evidencia también cómo la madre remite su expresión de género a un esencialismo («desde que nació»), donde ese «todos» funciona como tecnología normalizadora de los «inapropiados» berridos de *una* bebé.

—¡Qué niña esta! —se lamentó mamá, dirigiéndose a Jorge—. ¡No tiene usted idea de lo que he sufrido con ella! Ha sido un chicazo desde que nació... Como yo estuve tan malita al dar a luz, pasó más de media hora después de nacer sin que pudiera atenderla y todos decían ¡es un niño!, ¡es un niño! ¡Tales berridos daba...! Y luego eso mismo me he tenido yo que repetir muchísimas veces. ¡Es un chico! ¡Es un chico...! Sin embargo, luego tiene cosas de niña tonta... (Fortún, 2016: 229)

El elocuente «como un conejo de indias a un laboratorio» que aduce Elena/María Luisa para rehuir la asistencia psiquiátrica es suficiente como indicio de reivindicación y de posición de rechazo al estudio de la sexualidad desde un punto de vista biologicista y esencialista. El silencio abnegado que se le presume a la mujer-mujer es roto por este acto del habla, y a él se unen otras declaraciones y aseveraciones que encontramos en la novela contra el criterio sociopolítico «hombre-mujer» y los roles de género asociados a esa clasificación: desde el inocente «—Pues no quiero serlo... Quiero ser mayor pero mujer no...» (Fortún, 2016: 150) hasta el tímido pero clarificador «—Pues... que a mí no me gustan los hombres...» (Fortún, 2016: 301) que pronuncia antes de casarse.

Las reivindicaciones y las luchas que todos aquellos sujetos que, del otro lado de esa «normalidad», veían cómo esos diagnósticos les situaban de facto en la situación de ser completamente tutelados han sido, durante

años, luchas tanto contra esos criterios de clasificación como contra el autoritarismo que, aun en la forma de paternalismo condescendiente, les situaba en una situación de subalternidad.

Todo un conjunto de luchas desplegadas en el siglo XX señalan ese sistema disciplinario que se articula en torno a relaciones de gobierno, saberes y prácticas de subjetivación con los que se intenta normalizar y clasificar a los sujetos. Hallamos esa denuncia, por ejemplo, en las luchas desplegadas por el movimiento antipsiquiátrico, el movimiento LGTBI o las luchas desde la diversidad funcional. (Jordana Lluch, 2018: 96-97)

*Oculto sendero* no solo es considerada «la novela de tema lésbico más interesante de nuestras letras modernas» (Mascarell, 2021: 18), sino que constituye también un testimonio en primera persona que, como muy bien señala Capdevila-Argüelles, explica además «la influencia y configuración del poder patriarcal, el desarrollo de la violencia de género, la historia de la discriminación, las relaciones entre la heterosexualidad y otras identidades genérico-sexuales y la fuerza definitoria del esencialismo entendido como determinismo biológico, aún muy presente en nuestros días» (en Fortún, 2016: 42). Asimismo, añadiríamos a este listado, y en estrecha relación con ese biologicismo del que habla Capdevila-Argüelles, una experiencia en primera persona de principios del siglo XX contra la cada vez más poderosa psiquiatría, tecnología disciplinaria y normalizadora de los cuerpos leídos como «anormales».

Si para Paul B. Preciado, la «identidad» es, recordemos, la «cicatriz», para el sociólogo y teórico cultural Stuart Hall es

el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas (...). Son el resultado de una articulación o «encadenamiento» exitoso del sujeto en el flujo del discurso. (Hall en Hall y Du Gay, 2003: 20)

El sujeto y, de igual modo, el proceso de subjetivación solo se pueden entender en la unión entre *lo que se puede decir* y lo que nos decimos (que en buena medida es, también, lo que dicen de nosotras). En esa dialéctica, Fortún lleva a cabo el *pespunte* de su identidad admitiendo, precariamente, su condición de mujer y lesbiana en un momento histórico donde las prácticas sociales solo le permiten identificarse con lo genéricamente *masculino*, pero también, por suerte, con otros sujetos «invertidos». Esa *sutura*, definida según el diccionario, como «costura con que se reúnen los labios de una herida» (RAE,

2022), es la voz dañada y excluida que no puede desatender y a la que van a desembocar, ya en el «otoño» de su vida, las palabras de su historia personal. A pesar de la violencia y la discriminación de las que da cuenta, existe un camino *posible* de autodescubrimiento, a duras penas transitable, pero que María Luisa/Elena trata de hacer visible a toda costa en su relato autobiográfico.

## 6. DEVENIR LESBIANA

En la primera página de la Introducción de *Oculto sendero*, Capdevila-Argüelles habla sin reparos de «novela de aprendizaje o *bildungsroman*» para referirse al libro de Elena Fortún. Podemos considerar, en ese sentido, que no sirve con hablar de «novela autobiográfica» y que el hecho de encontrarnos ante el aprendizaje de un sujeto, su autoconocimiento y su evolución personal permite que lo intentemos relacionar con la tradición europea de la *Bildungsroman*<sup>12</sup>. Nos preguntamos, no obstante, si no sucede ya que en toda expresión autobiográfica aparece el aprendizaje, el autoconocimiento o la evolución personal en mayor o menor medida, sobre todo cuando nos referimos a autobiografías modernas y no a las expresiones autolaudatorias con las que los hombres expresaban su vida en la autobiografía tradicional. Si recordamos, Alberca hablaba de novela autobiográfica como «un proceso psicológico universal» que tenía como fin «reafirmar o reconstruir la propia persona» (Alberca, 2007: 104).

La *Bildungsroman* alemana, traducida como novela de formación, es un subgénero narrativo dúctil que ha servido, desde su surgimiento en el siglo XIX, para designar a aquellas historias en las que «la formación del protagonista no solo es el tema, sino también el principio poético» (Salmerón, 2002: 59). Ya que esa definición puede resultar demasiado abierta, cabe detenerse en la raíz de la palabra *Bildung* (formación) para entender más profundamente su significado: la *Bild* alemana designa tanto la «forma» como la «imagen». En la teoría neohumanística, la *Bildung* se entiende como «la repercusión mutua entre el principio formativo interior y las circunstancias externas» (Salmerón, 2002: 21), cómo el sujeto se da forma desde el conocimiento y el autoconocimiento. La razón, principio rector desde la Ilustración, encuentra en la *Bildung* dónde vertirse. En ese sentido,

los nacimientos de la razón y del lenguaje son simultáneos. A través del lenguaje el hombre otorga imagen (*Bild*) al mundo, a la vez que se da a sí mismo forma (*Bild*) y lugar dentro de él. La razón actúa así sobre el mundo y se repliega posteriormente sobre sí. El hombre<sup>13</sup> se convierte en porta-

<sup>12</sup> Mantenemos la mayúscula inicial en los sustantivos para respetar la ortografía alemana.

<sup>13</sup> No resulta baladí la utilización normativa que hace Salmerón del *masculino genérico*, ya que, si somos

voz de la naturaleza y se forma a sí mismo en este proceso de expresión.  
(Salmerón, 2002: 25-26)

Si continuamos perfilando el sentido de la *Bildungsroman*, nos encontramos con que la *novela de formación* es una «forma que se busca a sí misma», «que rechaza la instrucción planificada, pero [que] no acepta entregarse al azar», y con que su final «es, y solo puede ser, utópico o fragmentario» (Salmerón, 2002: 59).

*Oculto sendero* cumple, *a priori*, con esos condicionantes: novela cuyo principio poético es la búsqueda de la formación, cuya protagonista no puede dejarse llevar, pero tampoco puede rechazar seguir buscándose y cuyo final es, y solo puede ser, un horizonte de posibilidad. Sin embargo, es una *Bildung* a medias, imposible, por la falta de estructura del lenguaje y de la razón. Estos dos vacíos están incardinados en las categorías del sujeto subalterno (en este caso, mujer y lesbiana), que toman entidad a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Pero ¿qué significa hablar para aquellos a quienes se nos ha negado acceso a la razón y al conocimiento, para aquellos a quienes se nos ha considerado enfermos? ¿Con qué voz podemos hablar? ¿Nos prestarán sus voces el jaguar o el cibernético? Hablar es inventar la lengua del cruce, proyectar la voz en un viaje interestelar: traducir nuestra diferencia al lenguaje de la norma; mientras continuamos, en secreto, haciendo proliferar un bla-bla-bla insólito que la ley no entiende. (Preciado, 2019: 23)

*Bildungsroman* y *queer* resultan, de este modo, conceptos opuestos o, al menos, en conflicto. Para la teórica cultural Meredith Miller sí pueden confluír, a tenor de su reciente capítulo «Lesbian, Gay and Trans Bildungsromane» (2019). Según la autora, las teorías de Bajtín y de Moretti sobre la *Bildungsroman* comparten, a pesar de su distancia histórica, un común denominador: ambas «idealizan a un individuo para quien el *gendersex* no es del todo un componente de lucha social» (Miller, 2019: 239, la traducción es nuestra). Sin embargo,

lesbian, gay and transgender Bildungsromane can be read through both critical strands laid out here. They quite clearly work to historicise the individual and her desires, posing the individual precisely ‘between two epochs’ (before and after sexual liberation) at the threshold of social recognition. They do this specifically by posing an essential, sexualised self against the social and familial structures of bourgeois modernity. (Miller, 2019: 241)<sup>14</sup>

rigurosas, solo los asignados como hombres podían tomar partido en la sociedad y en los procesos de expresión individual y colectiva.

<sup>14</sup> Una posible traducción del fragmento sería: «las *Bildungsromane* de lesbianas, gays y transgénero

Según Miller, la *Bildungsroman* queer es un signo de modernidad, como lo es también el deseo: este tipo de literatura, «centrada específicamente en el desarrollo de la identidad sexual disidente» es una forma significativa e «inevitable» de la novela moderna, ya que expresa el deseo, como respuesta de la subjetividad de un individuo, frente a la maquinaria social (Miller, 2019: 242). Por lo que la sitúa no como «una simple expresión minoritaria», sino «como un componente central e inevitable de la cultura occidental del siglo XX» (Miller, 2019: 242).

No obstante, no es hasta finales del siglo XX cuando los autores *queer* comienzan a usar el formato de la *Bildungsroman* para luchar contra las imposiciones sociales, gracias a las herramientas que les otorgan los discursos de la sexología y el psicoanálisis. Este posicionamiento, recuerda Miller, cuestiona «las normas sociales que había tipificado la *Bildungsroman* europea hasta ese momento» pero también remodela «la relación de la novela con la gran narrativa histórica» (Miller, 2019: 242). Esto sucede, por lo tanto, casi medio siglo después de la escritura de *Oculto sendero* y de otras novelas de temática *queer* como *El pozo de las soledades* (*The Well of Loneliness*) de Radclyffe Hall (1928) o la propia *Orlando* de Virginia Woolf (1928).

Aun admitiendo que Fortún pueda jugar con varios elementos que aporta la tradición de la *Bildungsroman* (búsqueda del yo, final utópico, *formación* como principio poético...), *Oculto sendero* nos parece un ejemplo destacado de testimonio y de forma autobiográfica insertada en los albores de la autobiografía moderna española y no una variante de la *Bildungsroman*, precisamente porque el individuo que sostiene esta última narración es un sujeto central, universal (hombre, blanco, europeo, etc.). El propio Salmerón habla de «novela de formación y peripecia», es decir, de sujeto sobrevenido por las circunstancias que busca la «instrucción» para poder transitar el azar de la vida. En el caso de los sujetos subalternos, el determinismo social con el que se les clasifica y se les excluye de la norma impide alcanzar esa libertad imprescindible de la *Bildungsroman*.

En el caso de Elena/María Luisa, la resignación con la que debe aceptar su «posición» de mujer y esposa regresa una y otra vez a su discurso narrativo. Ella consigue *performar* en alguna ocasión ese papel asignado, pero apunta muy bien cuando determina que si lo que ella experimenta es distinto a lo que dicen las novelas será, quizá, debido al género de sus autores.

Yo pensaba, pensaba todas las horas del día y las que en la noche estaba despierta... ¿Esto sería así siempre? ¿Así vivirían todas las mujeres? ¿Todos

pueden ser leídas a través de las dos vertientes críticas aquí expuestas. Funcionan de manera bastante clara en la historización del individuo y su deseo, posicionando al individuo, precisamente, “entre dos épocas” (antes y después de su liberación sexual) en el umbral del reconocimiento social. Lo hacen es-

los matrimonios eran esto? ¡Nunca se quejaba ninguna mujer! Al contrario... En algunas novelas que yo había leído se exaltaba el amor carnal, el dulce secreto de los esposos... Claro, que las novelas las escribían los hombres... (Fortún, 2016: 302)

Descartada parcialmente la acepción de *Bildungsroman*, nos preguntamos si es adecuado el término «chica rara», acuñado por Carmen Martín Gaité para referirse a la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet, Andrea, y reivindicado por Capdevila-Argüelles en su capítulo «The Dissidence Inside Her Closet: Elena Fortún versus Encarnación Aragonés [sic] Urquijo» (2021). Nos parece oportuno incluir aquí un fragmento del texto original de Martín Gaité:

Es precisamente la puesta en cuestión de las historias de final feliz otra de las características comunes a muchas novelas escritas por mujeres a partir de 1944, que proponen una relación nueva, dolorosa y dinámica de la mujer con el medio en que se desarrolla su formación como individuo. Para la mayoría de estas autoras (...), la dialéctica entre libertad y sumisión es un núcleo perenne de conflicto.

Algunas de estas mujeres de posguerra que escribieron sobre la «chica rara» eran, a su vez, chicas a las que alguna vez los demás habían llamado raras, en general porque se juntaban con chicos raros. De extracción casi siempre burguesa y provinciana, buscaban en la gran ciudad de sus sueños, más que la aventura o el amor, un lugar en la calle y en el café y en la prensa junto a sus compañeros de generación. (Martín Gaité, 1987: 108)

La «chica rara» es ese personaje alejado de la novela rosa que, por fin, es capaz de enfrentar su conflicto sociopolítico, aunque lo haga todavía desde una perspectiva muy individualista e individualizada. Si nos apropiáramos el término, sí podría funcionar para designar a la María Luisa «invertida», pero sin olvidar que esas «a las que alguna vez los demás habían llamado raras» eran siempre las que habían podido significarse como excéntricas, como sujetos fuera de la norma, por más que su actitud les hubiera traído consecuencias nefastas.

Ser la «chica rara» no puede leerse tampoco desde una posición romántica: es preciso investir a lo *queer*, como lo abyecto o lo patologizante, dentro de los procesos subjetivos que todavía siguen activos en la estructura social. La muestra de ello es que es hoy cuando podemos (empezar a) proponer una suerte de genealogía sáfica en España. La forma

pecíficamente planteando un yo esencial, sexualizado contra las estructuras sociales y familiares de la modernidad burguesa».

ción de Elena Fortún como individuo, con las herramientas de las que podía disponer y que comparte en *Oculto sendero*, deja y sigue dejando una profunda marca sobre lo que significó el *devenir lesbiana* a principios del siglo XX.

## 7. CÓMO SE CONSTRUYE LA IDENTIDAD DISIDENTE

Para entender cómo modeló Elena Fortún su testimonio a través de las herramientas narrativas con las que contaba, debemos detenernos en su propio texto para extraer aquellos elementos narrativos (actos del habla, si se quiere) en los que se produce la «revelación» del deseo sexual «invertido» y la construcción de una identidad disidente. Una vez hecho un primer análisis de la diégesis, hemos encontrado, al menos, los siguientes elementos: disidencia genérica (no identificación con sus iguales y rechazo al hombre), proceso de autodescubrimiento, significación a través del diálogo con sus iguales (otras personas LGTBI+) y relato de la experiencia propia sobre el padecimiento de violencia familiar, de género y socio-estructural.

### 7.1. DISIDENCIA GENÉRICA

En la primera parte del libro y la más extensa, «Primavera», que se ocupa de su niñez hasta la muerte del padre, se encuentran numerosas muestras de desidentificación con su género, expresadas a partir, sobre todo, de intuiciones y de algunas declaraciones de carácter más asertivo, como ya hemos visto antes. Al mismo tiempo, dentro de estos modos de expresar la subalternidad, están contenidas también sus confesiones<sup>14</sup> de rechazo hacia el género masculino.

Las intuiciones son expresiones que se pueden aglutinar bajo el lema «no soy igual», mientras que las declaraciones más asertivas se corresponden con un «no quiero ser igual» o un «acepto no ser igual». El hecho de que no sea hasta casi el final del libro cuando se produzca la «Revelación» de la identidad (por tanto, que sea entonces cuando las lectoras nos demos cuenta de que sí se va a producir ese autodescubrimiento) consigue impregnar de mayor profundidad a las intuiciones y los presentimientos, todavía sin resolver, mientras que las declaraciones más asertivas se vuelven pequeños hitos que, sabemos, nos van a conducir hasta ese resultado final. Asimismo, que el estilo de Fortún sea eminentemente dialógico facilita sobremanera la identificación de su evolución como sujeto autoconsciente.

<sup>14</sup> Todas estas intuiciones y confesiones, a veces titubeantes, nos inclinan a pensar, aunque no se pueda constatar, que Elena Fortún escribió sus reflexiones de manera retrospectiva, es decir, que quizá al principio no sabía a qué lugar quería llegar con la novela y fue construyendo su camino a medida que avanzaba la historia.

Para ilustrar estos elementos narrativos, pensemos en ciertas escenas de la primera parte, algunas de ellas ya referidas arriba, como cuando María Luisa ve a una pareja de lesbianas en el restaurante, en el capítulo dos, y se queda prendada de ellas o cuando siente atracción por su prima Dulce Nombre. Esas intuiciones dejan paso, en el penúltimo capítulo de «Primavera», titulado elocuentemente «La novela de mi vida», a una afirmación del yo. En un encuentro con Jorge Medina, su profesor de dibujo (y, posteriormente, su marido), este la anima a no imitar a nadie y ser «ella misma».

No comprendí muy bien, pero sí me di cuenta que se refería a lo sucedido el día anterior... y que yo no debía imitar al moro del harén, o a la judía cautiva, sino ser yo, María Luisa misma, ser como era y serlo del todo...

Sí, pero yo no sabía muy bien cómo era, no me había mirado desde fuera, para eso era preciso considerarme como una heroína de un relato, y verlo escrito en papel... Eso es. Yo escribiría mi novela. (Fortún, 2016: 230)

Gracias a la interacción con los otros mediante el diálogo, el yo individual, atravesado por la estructura social e histórica, trata de articularse, de contorsionarse y de construirse a la vez que se relata y consigue «mirarse desde fuera»: Elena/María Luisa sabe que ignora cuál es su deseo («yo no sabía muy bien cómo era») y resuelve empezar a escribir para averiguarlo, como también, al mismo tiempo, la Elena adulta lo decide y lo ejecuta al tiempo que va narrando *Oculto sendero*.

En el caso de las declaraciones más rotundas sobre sus preferencias y aspiraciones, destaca sobre todo la repulsión que María Luisa siente hacia el acto sexual (entendido, por supuesto, como coito heterosexual). Además, hay que señalar que el sexo heterosexual, desde el punto de vista femenino, no es entendido como deseo, sino como obligación y abnegación hacia las «necesidades» del marido, situación a la que luego nos referiremos al hablar de la violencia familiar, de género y socio-estructural.

Después de una declaración asertiva en el capítulo citado arriba, «No, yo no me quería casar nunca... Yo quería viajar, leer mucho, pintar y no tener hijos...» (Fortún, 2016: 229), dice una María Luisa a punto de casarse: «Soñé que esa voz amiga, que tantas veces razonaba en mi cabeza durante el sueño, decía: “...y se pasarán diez años, veinte años... y tú no sentirás deseo y él seguirá buscándote para saciar el suyo”», queja a la que sigue el esclarecedor «—Pues... que a mí no me gustan los hombres...» (Fortún, 2016: 301) que no es todavía, sin embargo, revelación de su inclinación sexual, sino negación de la orientación que se espera de ella.

15 Para un análisis más pormenorizado de la estética andrógina de *Oculto sendero*, veáse Mascarell, 2021.



Relacionado con el cuestionamiento de los roles de género impuestos, hallamos otro de los rasgos fundamentales de la disidencia genérica: la expresión de la indumentaria y la apariencia en general<sup>15</sup>. Su identidad como personaje se expresa de manera recurrente a lo largo de todo el texto «a través del vestuario masculinizante y de la estética andrógina», «un *leitmotiv* que refuerza la idea de “diferencia” y extrañeza respecto a la norma que caracteriza a la protagonista y que la incardina dentro de la categoría de “mujer moderna” o “mujer nueva”» (Mascarell, 2021: 19).

De mi indumentaria estaba francamente satisfecha este año. Mamá me había hecho tres blusitas camisero, con puños, gemelos y chalina negra.

Estas camisas con falda gris o negra componían mi alivio de luto y me daban un aire, en mi extrema delgadez y desgarbado crecimiento, un poco andrógino, que me encantaba sin saber por qué. (Fortún, 2016: 189)

Como se puede observar en el fragmento arriba citado, aunque nunca le gustó la ropa que le obligaban a vestir (eso queda patente ya en el primer capítulo, titulado «El vestido»), el aspecto del personaje se va moldeando paulatinamente hacia lo neutro o lo masculino, siendo este, además, la espita por la que se filtra una declaración subconsciente de su identidad. Como evolución de su propio desconocimiento, Fortún es capaz de afirmar aquí cuál es su deseo, a pesar de no saber todavía «por qué».

En el capítulo «Revelación» se produce el descubrimiento de su orientación sexual al darse cuenta de que su amiga Lolín y Rosita son pareja:

Entonces era que Lolín y Rosita... Aquello que me había dicho Consuelo de aberraciones histéricas... Algo luminoso y dulce, esperado instintivamente toda la vida, inundaba mi pensamiento... (...)

Llegué tarde a casa y dije que me dolía la cabeza. Me acosté sin cenar... Había en mi frente y en mis ojos algo nuevo que no debía leer nadie. (Fortún, 2016: 400)

Al día siguiente Rosita se le insinúa y María Luisa le pregunta por qué sabe que ella fuma (como analogía de su sexualidad) y esta le contesta: «—Hija... esas cosas se conocen... Tu traje, ese aire que tienes... la manera de mirar» (Fortún, 2016: 401).

Ese *traje* como símbolo de la significación personal había estado precedido en su niñez por signos mascarados, incluidos en «la fiesta del travestismo, institucionalizado y bendecido» (Mascarell, 2021: 23), el carnaval. Vestida de «holandés» se siente emocionada: «(...) como un alma nueva que se abrazaba a la mía... Me contemplé en el espejo... Yo era un holandés, con su pipa... ¡Un holandés de verdad!» (Fortún, 2016: 167). El disfraz, como dice Mascarell, es como una «máscara que expresa más verdad que la máscara co-

tidiana, que esa máscara impuesta por el sistema heteropatriarcal y sin la cual se acaba en el lado oscuro de los disidentes, marginados o raros» (2021: 24).

Al menos un día al año es posible no sentir el yugo insoportable del mandato heteropatriarcal, ir más ligera y explorarse, significarse, aliviar la congoja de la norma que no se entiende. Elena Fortún aprende a ocultarse para mostrarse: esa máscara sobre máscara la advertimos después también en sus nombres y seudónimos.

## 7.2. DIÁLOGO Y DESCUBRIMIENTO

Gracias a la riqueza de los diálogos, inherentes a la literatura de Elena Fortún, el personaje de María Luisa comienza a descubrir la existencia de otras expresiones de género y se da cuenta de que otras realidades son posibles. Primero con su amigo Joaquinito, a quien Jorge le impide volver a ver por ser un «invertido» (Fortún, 2016: 319), después conoce a Fermina, con quien comparte complicidad y sobre la que le cuentan que «se enamora de las mujeres» (Fortún, 2016: 384). En ambos casos, la reacción de María Luisa es de incompreensión: «Yo no sé...» (Fortún, 2016: 319), «Yo no comprendo» (Fortún, 2016: 384).

Elena Fortún no entiende todavía a qué se debe la identificación con ellos y, al mismo tiempo, todavía sigue sin conectar la revelación de la orientación de sus iguales con su propio deseo. Mientras que estos personajes sí son plenamente conscientes de su propia orientación, ella todavía no lo es. El modo que tiene de relatar esa contradicción durante el tiempo de escritura es todavía titubeante: sin terminar de «hacerse cargo» de su ignorancia. Quizá este sea un rasgo más propiamente posmoderno, que se transmite con más frecuencia a través de la metaliteratura. En ese sentido, en *Oculto sendero* aparece solo una referencia al presente y es en relación a su propia boda: «Todo ello es un recuerdo bochornoso que aún después de pasados muchos años hace subir el rubor a mi frente...» (Fortún, 2016: 300).

Cuando su amiga Lolín menciona a Rosita, que es recitadora, y le pide que le diga lo que piensa de ella sobre el escenario, Elena/María Luisa «no sabe qué decirle» y esta le responde: «—Sí, tú puedes decirme... A mí no me vengas tú haciéndote la inocente que no cuela...» (Fortún, 2016: 398). Son las demás, por lo tanto, las que sin lugar a dudas la reconocen primero, antes de que siquiera ella misma pueda *encarnarse* en quien es.

Posteriormente sobreviene su propia revelación y, después de aceptar su sexualidad en el «otoño de su vida» (con unos 38 años que hoy nos parecen pocos), aparece el siguiente escollo: con la aceptación no llega la felicidad, sino nuevas decepciones y una manera de ser y de estar que choca con la moral dominante. El final del libro no es un final satisfactorio para la protagonista, que decide marcharse a América después de su último desengaño amoroso, ya abiertamente con una mujer. Sin embargo, a pesar de la

norma social de la que no puede escapar, se reafirma en su identidad disidente con una última alocución:

Oigo a mi cuñado Antonio hacer literatura: “Vuelve a tu hogar, mujer, esposa (...)”. ¡No! Los míos son esos que despreciáis, Joaquinito, Fermina, Lolín, Rafita... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales... Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos... (Fortún, 2016: 494)

Este final supone una manifestación indiscutible de su interseccionalidad: antes que de su propia clase o de su propio género, Fortún se siente parte de un colectivo por fin identificado al que defiende y que opone a la norma burguesa. Esta defensa y reconocimiento expreso constituye otro rasgo más de autobiografía moderna.

### 7.3. NARRACIÓN DE LA VIOLENCIA

Para Preciado, la heterosexualidad, como «política del deseo» es una práctica de gobierno que

no toma la forma de una ley, sino de una norma no escrita, de una transacción de gestos y códigos que tienen como efecto establecer en la práctica de la sexualidad una partición entre lo que se puede y lo que no se puede hacer. Esta forma de servidumbre sexual reposa sobre una estética de la seducción, una estilización del deseo y una coreografía del placer. Este régimen no es natural: se trata de una estética de la dominación históricamente construida y codificada que erotiza la diferencia de poder y la perpetúa. (Preciado, 2019: 307)

Para hacer patente la frontera entre «lo que se puede» y «lo que no se puede hacer», el sistema sexo-género heteropatriarcal se sirve de herramientas normalizadoras y prácticas correctivas, entre las que se encuentra las expresiones de violencia directa e indirecta que recibe Elena Fortún doblemente: por ser mujer y por ser un tipo de mujer no hegemónico. Quizá para las mujeres heterosexuales y heteronormativas fuera mucho más complicado deslindar su propio deseo de las expectativas y mandatos sociales de género, sin embargo, para Fortún era muchísimo más fácil, por eso relata con tanta crudeza, y sin detenerse en explicar, distintos episodios de violencia brutal a los que se ve sometida.

Es precisamente por esa característica por la que se entiende su literatura desde una perspectiva feminista, ya que pone de manifiesto, a través de la narración de su autodescubrimiento, los mecanismos perversos del sistema sexo-género dentro de la sociedad

española burguesa de principios del siglo XX. Tal vez, precisamente por ser lesbiana, su separación de la supraestructura patriarcal resulte mucho más evidente (recordemos las declaraciones que hace justo antes de casarse).

En ese sentido, además de los insultos y las humillaciones por parte de su familia, sobre todo de su madre, y de la violencia recibida por otros miembros de la sociedad (hombres que abusan de ella o la acosan desde niña, mujeres de distinta clase social que la maltratan...), el elemento más claramente correctivo y normalizador es la violación perpetrada en el seno del matrimonio. Está claro que la tipificación de este delito es también un signo de nuestros tiempos, ya que en aquel momento estaba plenamente aceptado que el sexo dentro del matrimonio estaba incluido en el contrato y que la mujer debía cumplir «con sus obligaciones de esposa».

En una de las escenas de pareja habituales, su marido, Jorge, trata de manipularla, de someterla y le prohíbe volver a relacionarse con una de sus amistades. Al acostarse se produce la siguiente escena:

—¡Nenita mía! ¿Estás enfadada? ¿Pero no comprendes que es porque te quiero? ¡Tengo envidia del aire que respiras! Si tú quieres seremos felices... ¡muy felices! Solitos, el uno con el otro...

Su voz se iba haciendo mimosa, su aliento precipitado, me oprimía fuertemente... Y ni el hijo, que ya ocupaba su sitio entre su cuerpo y el mío, ni mi pasividad triste, ni el recuerdo de la escena violenta, pudieron evitar el sacrificio... (Fortún, 2016: 314)

Esta situación, producida después de que la amiga de María Luisa le hablara de «ensayos prematrimoniales» y de que él sentenciara que «una mujer casada no necesita de otras amistades que la de su marido» (Fortún, 2016: 314), podría entenderse como una violación correctiva. Debemos aclarar que el hecho de que Elena/María Luisa no sintiera deseo sexual hacia los hombres no hace que la violación dentro de un matrimonio heterosexual fuera menos violación. Sin embargo, en el caso de la protagonista, el hecho de no acomodarse al papel que se espera de ella, hace que la oposición a esa situación forzosa se vuelva más evidente y que la violencia recibida, en ese y en otros sentidos, sea de doble vertiente.

## 8. ESCRITO DESDE TODOS LOS EXILIOS

Elena Fortún escribió *Oculto sendero* desde la primera hasta la última letra, a través de una voz subjetiva que, además de revelarla (hacia sí misma y hacia los lectores), trasciende el relato individual y explica gran parte del proceso, el origen y la lucha LGTBI+ hasta

nuestros días. El testimonio de Fortún llena un hueco que alivia la pérdida del «testimonio que falta», el de aquellos miembros del colectivo LGTBI+ que han existido a lo largo de la historia y cuya voz y cuya vida han quedado sepultadas bajo la normatividad.

Decía Elena Fortún que ojalá hubiera nacido diez años después (Fortún, 2016: 363), ya que veía a las jóvenes como «mujeres modernas», con una cota de libertad mayor y con posibilidad de formarse y ser autónomas. Desde su posición de mujer nacida a finales del siglo XIX y de mujer separada con posibilidades económicas durante la Segunda República, la voz de Fortún se entiende como un intento, parafraseando a Preciado, de «traducir nuestra diferencia al lenguaje de la norma» con las pocas referencias disponibles para ella.

Para Elena Fortún, la novela ha de plantear un problema y resolverlo, como comentaría a Esther Tusquets en una carta de 1950 con *Oculto sendero* ya escrito y guardado en Buenos Aires y con Celia a punto de aparecer casada y callada en las librerías de España. Elena Fortún no usa al escribir la palabra discriminación ni el término lesbiana. Aunque el marido de la protagonista amenace finalmente con agredirla, en su vocabulario no está la expresión violencia de género: género y sexo se confunden en su relato. No puede separarlos ni tiene ni usa el lenguaje al que en nuestros días se recurre para explicar la igualdad y debatir sobre sexo, género, cuerpo y sexualidad. (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 41)

Debemos recordar aquí que en el texto ya canónico «¿Pueden hablar los subalternos?» Spivak finalmente entiende que sí existe una posibilidad de enunciación, ya que no todos los sujetos poscoloniales o «miembros de una minoría étnica» son subalternos (Spivak, 2009: 124) y que, en el momento en el que un miembro de ese grupo consigue entrar en el circuito institucional, «el subalterno ha sido introducido en el largo camino hacia la hegemonía» (Spivak, 2009: 124). En ese sentido, del mismo modo que el testimonio es testimonio a medias de una experiencia cuyos muertos no pueden testimoniar, en el caso del sujeto subalterno, siguiendo el razonamiento de Spivak, quien tenga la palabra no puede considerarse ya un subalterno o, dicho de otro modo, ha dejado de serlo.

Para Paul B. Preciado, el camino de la enunciación subalterna debe girar en el otro sentido: «para el subalterno, hablar no es simplemente resistir a la violencia del performativo hegemónico. Es sobre todo imaginar teatros disidentes en los que sea posible producir otra fuerza performativa» (2019: 124). Siguiendo la estela de Butler, Preciado entiende el género como un sistema de prácticas colectivas y, para él, «la batalla» no comienza «con la identidad», sino precisamente con «la desidentificación, con la desobediencia» (Preciado, 2019: 138).

Fue Fortún una desobediente de su tiempo y de su clase, una mujer desidentificada de su familia, de su género y de su papel asignado en la sociedad. Su texto imborrable fue escrito desde casi *todos los exilios* posibles y, gracias a la labor de tantas otras mujeres que se hicieron responsables de su palabra, lo tenemos hoy, dando testimonio, ofreciéndonos perspectiva, profundidad y consuelo. Colocamos hoy *Oculto sendero* como una de las primeras piedras con las que construir «la historia íntima del lesbianismo en España en una época, la de las vanguardias, clave en su devenir histórico» (Capdevila-Argüelles en Fortún, 2016: 9-10).

Hay que señalar que el deseo que manifiesta Fortún de destruir el manuscrito solo puede ser un deseo de destruir lo que ya ha adquirido entidad suficiente. Si, como hemos observado, su tiempo de escritura fue entre 1939 y 1944 (sabiendo que *Celia en la revolución* fue escrito en 1943), da la impresión de que Fortún estaba *deseando poder* escribir su autobiografía, una vez pudo huir del final de la guerra en España. Además, el creciente número de publicaciones autobiográficas escritas por mujeres desde el exilio (por parte de editoriales como Renacimiento) y la atención cada vez más cuidadosa hacia las voces subalternas, a cuya genealogía hemos querido contribuir con este trabajo, son la prueba palpable de la necesidad de poner en valor los testimonios de la época moderna y de las vivencias colectivas hasta ahora silenciadas. Debemos recordar que gracias a otras atesoramos este testimonio, pero no debemos olvidar tampoco que el relato de Fortún *pudo faltar* en ese recuento final.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Alberca Serrano, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Caballé, Anna (1995). *Narcisos de tinta: Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana, siglos XIX y XX*. Málaga: Megazul.
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2021). "The Dissidence Inside Her Closet Elena Fortún versus Encarnación Aragonés [sic] Urquijo". Simón-Alegre, Ana Isabel y Charnon-Deutsch, Lou (eds.). *Queer Women in Modern Spanish Literature*. Londres: Routledge: 84-101. (<https://doi.org/10.4324/9781003097389-6>)
- Fortún, Elena y Ras, Maltide (2014). *El camino es nuestro*. Capdevila-Argüelles, Nuria y Fraga Fernández-Cuevas, María Jesús (eds.). Madrid: Fundación Banco Santander.
- Durán Giménez-Rico, Isabel. "La estrategia del «Otro» en la autobiografía femenina americana del siglo XX". *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos* 5, (1992): 36-47.
- Fortún, Elena (1987). *Celia en la revolución*. Dorao, Marisol (ed.). Madrid: Aguilar.
- Fortún, Elena (2020b). *Sabes quién soy. Cartas a Inés Field* (Tomo 1). Capdevila-Argüelles, Nuria (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Fortún, Elena (2020c). *Mujer doliente. Cartas a Inés Field* (Tomo 2). Capdevila-Argüelles, Nuria (ed.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Fortún, Elena (2016). *Oculto sendero*. Capdevila-Argüelles, Nuria y Fraga Fernández-Cuevas, María Jesús (eds.). Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Fortún, Elena (2020a). *Celia en la revolución*. Fraga Fernández-Cuevas, María Jesús y García Carretero, Inmaculada. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Gómez Urzaiz, Begoña. "Los 'celioadictos' renuevan el culto a Elena Fortún". *El País* (2021): <https://elpais.com/cultura/2021-11-10/los-celioadictos-renuevan-el-culto-a-elena-fortun.html>.
- Hall, Stuart y Du Gay, Paul (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Loureiro, Ángel G. "Problemas teóricos de la autobiografía". *La autobiografía y sus problemas teóricos* 29 (1991): 2-8.
- Lozano Marín, Laura (2017). "Autobiografía y redefinición del canon literario: El caso de María Lejárraga". Martín Clavijo, Milagro (ed.). *Escrituras autobiográficas y canon literario*. Sevilla: Benilde Ediciones: 289-310.
- Mangini, Shirley. (2006): "El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil" en *Asparkía* 17 (2006): 125-140.

- Martín Gaité, Carmen (1987). *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Martín Gaité, Carmen (2002). *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama.
- Mascarell, Purificació. “«Vestirme de hombre y montar a caballo». Androginia y mujer moderna en la novela autobiográfica «Oculto sendero», de Elena Fortún”. *Clepsydra. Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 21 (2021): 17-33. (<https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.01>).
- Miller, Meredith (2019). “Lesbian, Gay and Trans Bildungsromane”. Graham, Sarah (ed.). *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press: 239-266. (<https://doi.org/10.1017/9781316479926.011>).
- Muela-Bermejo, Diana. “Elena Fortún en la Literatura Infantil y Juvenil: Un estado de la cuestión”. *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura*, 20 (3) (2021). ([https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2021.20.3.2519](https://doi.org/10.18239/ocnos_2021.20.3.2519)).
- Olney, James (1980). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press. (<https://doi.org/10.1515/9781400856312>).
- Osborne, Raquel. “«Una chica rara»: Reflexiones sobre Oculto sendero, de Elena Fortún”. *Clepsydra. Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista* 21 (2021): 329-338. (<https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.17>).
- Peris Blanes, Jaume. “Literatura y testimonio: Un debate”. *Puentes de Crítica Literaria y Cultural* 2 (2014): 10-17.
- Jordana Lluch, Ester (2018). “Gobierno biopolítico del malestar e infraestructuras de cuidado”. Pié Balaguer, Asun y Solé Blanch, Jordi (eds.). *Políticas del sufrimiento y la vulnerabilidad*. Barcelona: Icaria.
- Preciado, Paul B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Real Academia Española. “Sutura”. *Diccionario de la lengua española* (23.<sup>a</sup> ed.) (2022): <https://dle.rae.es/sutura>.
- Recalcati, Massimo (2014). *El complejo de Telémaco: Padres e hijos tras el ocaso del progenitor*. Barcelona: Anagrama.
- Russ, Joanna (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Sevilla: Editoriales Dos Bigotes y Barrett.
- Salmerón, Miguel (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d’Art Contemporani.
- Stanford Friedman, Susan (1998). “Women’s Autobiographical Selves: Theory and Practice”. Smith, Sidonie y Watson, Julia (eds.). *Women, autobiography, theory: A reader*. Madison: University of Wisconsin Press.



---

Vega Toscano, Ana. “¿Quién fue Elena Fortún, la autora de Celia?”. *Documentos RNE* (2016): <https://www.rtve.es/play/audios/documentos-rne/documentos-rne-quien-fue-elena-fortun-autora-celia-17-10-15/3326042/>.

Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.