

HACIA LA IDENTIDAD PERSONAL Y ARTÍSTICA:
OCULTO SENDERO, DE ELENA FORTÚN

TOWARDS PERSONAL AND ARTISTIC IDENTITY:
ELENA FORTÚN'S *HIDDEN PATH*

Josefa ÁLVAREZ VALADÉS
Le Moyne College, Syracuse (NY)
alvarej@lemoyne.edu

Resumen: El presente trabajo se propone analizar la novela *Oculto sendero* de Elena Fortún desde la perspectiva de lo que se conoce como novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) y más específicamente como novela de artista (*Künstlerroman*). Tras detallar las características que nos permiten identificarla como tal, nos detendremos a estudiar el proceso de individualización o desarrollo de la subjetividad que del personaje femenino de María Luisa Arroyo (*alter ego* de la propia autora) se lleva a cabo a lo largo de la obra, donde aquel se consolida a la par como artista y como persona de pleno derecho al margen de atributos tales como el matrimonio y la maternidad, en una abierta aceptación de su lesbianismo.

Palabras clave: Elena Fortún. *Oculto sendero*. Novela de artista. Identidad femenina. Lesbianismo.

Abstract: The present article aims to analyze Elena Fortún's novel *Hidden Path* from the perspective of what is known as the novel of apprenticeship (*Bildungsroman*), and more specifically as an the novel of the artist (*Künstlerroman*). After detailing the characteristics that allow us to identify it as such, we will study the process of individualization or development of subjectivity that the female character of María Luisa Arroyo (*alter ego* of the author herself) carries out throughout the work, where she develops both as an artist and as a full-fledged individual regardless of attributes such as marriage and motherhood, in an open acceptance of her lesbianism

Keywords: Elena Fortún. *Hidden Path*. Novel of the artist. Female identity. Lesbianism.

1. INTRODUCCIÓN

Oculto sendero fue hasta hace poco una inédita novela de Elena Fortún (alias de Encarnación Aragoneses Urquijo, 1886-1952) que apareció por vez primera publicada de la mano de Nuria Capdevilla-Argüelles y María Jesús Fraga en el año 2016 por el sello

sevillano Renacimiento. Considerada por Capdevilla-Argüelles en su introducción crítica como novela de aprendizaje (o *Bildungsroman*) (2016: 7), a nuestro modo de ver se halla próxima a la novela de artista (*Künstlerroman*), que en realidad se entiende por la mayoría de los estudiosos como una variedad de la primera mencionada: “es conveniente advertir, en todo caso, los lazos de esta parcela narrativa (la novela de artista) con las pautas arquetípicas del modelo novelístico “de aprendizaje” (Latorre, 2002: 164). Y es que, si bien el tema principal de la novela es el desarrollo de la identidad de su narradora protagonista, y muy particularmente de su identidad de género o sexual, no hay que olvidar que este va parejo de su desarrollo, más bien tardío, como pintora. Efectivamente, Capdevilla-Argüelles señala en este mismo sentido que otro tema de esta novela es “la situación de la mujer creadora en las primeras décadas del siglo XX —los años de “las modernas” o “garzonas”— y su autoría y emancipación” (2016: 7)¹.

Mostraremos a lo largo de nuestro análisis cómo la protagonista, María Luisa Arroyo, avanza a lo largo de la novela al encuentro y desarrollo de su subjetividad a través de lo que Celia Amorós ha denominado “proceso de individualización” (1994: s. p.), o sea, de su alejamiento progresivo de la homogeneización que la sociedad patriarcal de aquella época imponía para la mujer y que todas esas *modernas* combatían. En este camino nos detendremos en primer lugar en analizar los aspectos que hacen de la novela esa variante de la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*, del alemán *bildung* —‘formación’— y *roman* —‘novela’—) conocida como de artista (*Künstlerroman*) (Lagos, 1997: 160).

2. OCULTO SENDERO, NOVELA DE ARTISTA

La acción de la obra se desarrolla a lo largo de tres partes bien diferenciadas que se corresponden con tres estaciones del año: primavera, ligada a la infancia de la protagonista; verano, centrada en la juventud de esta, “fugaz y jalonada por predecibles ritos de paso: el cortejo, el noviazgo, el matrimonio, la maternidad y la muerte de la madre” (Capdevilla-Argüelles, 2016: 36) y otoño, abocada a su madurez. Esto es interesante porque en la novela de formación, según la caracterización del estudioso alemán Wilhelm Dilthey (que recoge María Inés Lagos en su artículo sobre una novela de formación de Rosario Castellanos): “se observa un desarrollo metódico de la vida del individuo, cada una de sus etapas tiene su propio valor intrínseco y es, a su vez, la base de la próxima. Las disonancias y conflictos de la vida aparecen como hitos necesarios del desarrollo a través de los cuales debe pasar el individuo en su camino hacia la madurez y armonía” (cit. en Lagos, 1997: 160). De las tres etapas en las que se divide la novela de Fortún, las dos primeras se identifican fácilmente con una novela de aprendizaje, con esos hitos vitales que Dilthey menciona, mientras que en la última se vería propiamente su

¹ “La mujer moderna constituyó... un referente transgresor, cargado de ambigüedad, dispuesto a desafiar los límites dentro de los cuales se debía desenvolver la feminidad, tanto desde el punto de vista de acceso a espacios prohibidos, como en el terreno de las aspiraciones profesionales, actitudes personales y manifestaciones estéticas” (Aresti Esteban, 2007: 174).

vertiente de artista, aquella “cuyo héroe, artista en cualquiera de sus facetas, vive una experiencia estética en confrontación con la sociedad burguesa” (Sotelo Vázquez, 2018: 15). Y es que María Luisa Arroyo encuentra en la madurez de sus días el camino a la consolidación de su subjetividad a través de su desempeño como pintora, desarrollado en clara oposición a una sociedad que limita a la mujer a unos roles muy bien definidos de amante esposa, de ama de casa y, por supuesto, de madre.

Hay varios aspectos que destacan en las variantes narrativas de aprendizaje y de artista. En primer lugar, suelen tratarse de autobiografías ficcionalizadas. Fuente de inspiración básica para ellas son, efectivamente, en el caso de aquellas escritas por mujeres, las vivencias de las propias autoras. Así, *Oculto sendero*, gestada bajo el pseudónimo de Rosa M.^a Castaños, presenta a su protagonista como pintora tardía, tal como Fortún fuera escritora tardía (Capdevilla-Argüelles, 2016: 9). Otro punto de confluencia es el lesbianismo. A través de cartas y manuscritos inéditos, se ha sabido de la homosexualidad de la autora de Celia, así como de su infeliz matrimonio con Eusebio Gorbea, infelicidad provocada en particular por la bipolaridad que su marido sufría, así como por el éxito editorial de Encarnación-Elena Fortún (Capdevilla-Argüelles, 2016: 17). En una carta a una buena amiga tinerfeña se sincera Fortún:

Al año de llegar de Canarias ganaba yo con Blanco y Negro mil pesetas mensuales, que entonces era mucho dinero. Entonces me empezó a odiar Eusebio, que hasta entonces siempre se había dado mucha importancia conmigo (Capdevilla-Argüelles, 2016: 17).

Igualmente, infeliz, y por las mismas razones, se muestra María Luisa Arroyo en la novela. Es interesante también que ambas, personaje y autora, coincidan además en haber vivido en Canarias. Otro punto en común es que Fortún, como testimonia Inés Field, otra de sus amigas, y constata Capdevilla-Argüelles, debía esconderse para escribir. Al comienzo de su matrimonio, su marido le prohibió dedicarse a la escritura y al parecer tenía que escribir en el baño (2016: 17). Algo parecido ocurre a la protagonista de la novela con la pintura. Si bien Jorge, su marido, que había sido su instructor durante su primera juventud, había valorado por entonces su talento, la situación cambia al contraer matrimonio acomodándose a lo esperado por la sociedad de la época: él deja de ser la persona sensible y el inteligente conversador que la había enamorado y se convierte en la mayor limitante para el desarrollo profesional de María Luisa.

Jorge me quería mucho... me quería con nerviosismo de artista, con egoísmo de niño, con amable condescendencia de varón... aunque tampoco mi vida individual contaba para nada en nuestra vida futura.

—Cuando nos instalemos en Madrid, la casa tendrá estudio. Yo necesito un estudio para trabajar... ¡Cómo te gustará verme manchar un lienzo mientras tú coses! ¿Verdad, guapa?

—También me gustaría pintar a mí, me atreví a insinuar.

—¿Para qué? Bah, tú sabes poca cosa... Quiero que en todas las exposiciones haya algo mío... Poco pisto te vas a dar cuando tu maridito gane una primera medalla...

Ni por un momento hubiera admitido que quien ganara la primera medalla fuera yo... (Fortún, 2016: 303).

Observamos con claridad en este diálogo la postura de Jorge, en nada diferente a la de otros hombres como el padre de la protagonista o Antonio, el encargado de la tienda de aquel a su muerte. Todos ellos ven en la mujer a la devota esposa al cuidado de la casa y los hijos y al servicio del marido, como establece el patriarcado que, en su poder de asignar espacios, aleja a la mujer del trabajo fuera de casa pues para este su lugar natural “por sus cualidades, está en lo privado y no deben descuidar su principal función de cuidadora” (Mateos Sillero, 2013: 309).

Más adelante, ya más avanzado su matrimonio, María Luisa explica: “Pintaba en el cuarto de baño, a veces sentada en el suelo, y con los tubos de pintura que Jorge daba por inservibles...” (Fortún, 2016: 388). Hay, pues, un claro paralelismo entre la autora y su personaje, disfrazado tras una profesión diferente pero dentro del mismo marco de la creatividad.

Tanto Elena Fortún como su personaje lamentan haber contraído matrimonio. La autora se sinceró con su amiga Mercedes diciéndole que casarse “fue un disparate” (Capdevilla-Argüelles, 2016: 17) y esta misma postura sostiene su personaje, que desde niña temía el matrimonio y que de adulta manifiesta su rechazo hacia él en diálogos como este:

- ... Para marido, nadie.
- Más que Jorge, naturalmente.
- No... Ni Jorge... Nadie (Fortún, 2016: 329).

Otro aspecto biográfico compartido entre la autora y su protagonista es la percepción durante su infancia de la diferencia que existía entre ellas y otras niñas de su misma edad. Así, mientras las demás niñas consolidaban a través de sus juegos los roles en ellas esperados por la patriarcal y ultracatólica sociedad española (“Aurora, con Pilar y Catita, me llamaba en el jardín... que bajara, que íbamos a jugar a la procesión” [Fortún, 2016: 132]), una jovencísima María Luisa elige correr al aire libre y compartir actividades con los niños, obteniendo por ello una constante reprobación:

- No está bien que juegues como un chico con Mateo, que es malísimo... ¿Por qué no juegas con Pilar y Catita? [...]
- Porque me aburro...
- [...]
- ¡Ay, hija...! ¿Pues a qué te gusta a ti jugar?
- Al escondite, a los ladrones, al torito *sentao*... a juegos de correr... A estar quieta no quiero... (Fortún, 2016: 128-130).

Por otro lado, mientras las niñas anhelan vestirse con ropas adornadas por volantes y puntillas, su sueño es vestirse de marinero, al igual que ya de adulta optará por atuendos más masculinos, según sabemos de la propia Fortún a través de fotografías suyas como

la que encabeza el volumen de *Oculto sendero* en la edición sevillana, donde aparece ataviada con chaqueta y corbata. Y es que la homosexualidad, intuida ya desde la infancia, es el elemento autobiográfico clave de la novela y es el sustento primero de esta. En el libro vamos apreciando, desde la niñez de María Luisa, la irrupción de personajes femeninos de su misma edad o mayores que capturan su atención de manera hasta obsesiva: su prima Dulce Nombre, sus compañeras del colegio Emilia Ontiveros y Pilar Fernández, que completaba sus labores de costura, su cuñada Consuelo, y avanzando ya hacia su madurez, la isleña Florinda o la peruana Lupe. En su vida real nos consta, por la abundantísima correspondencia que de ella se ha conservado, la cantidad de amistades femeninas que frecuentaba la autora, en particular conocemos la complicidad y el cariño que le unía con Inés Field, con la que pudo tener una relación, “aunque se puede llegar a afirmar con total certeza casta, algo nada infrecuente en el safismo de principios del siglo XX, especialmente entre mujeres profundamente religiosas como lo fue Inés Field” (Capdevilla-Argüelles, 2016: 19)

Otro aspecto que considerar como autobiográfico es que en la novela María Luisa tendrá una hija que fallecerá durante su infancia, tal como ocurrió a Fortún, que perdió un hijo pequeño. Ambas mujeres, la ficticia y la real, por otra parte, superan el duelo entregándose a la creación, a la pictórica la primera, la segunda a la literaria (Capdevilla-Argüelles, 2016: 49).

Al margen de todo lo dicho, el hecho de que Fortún solicitara que se destruyera el manuscrito de *Oculto sendero* a su muerte, como constata Capdevilla-Argüelles, nos inclina a pensar que la autora se habría sentido demasiado autorretratada en ella.

Un punto para destacar en la novela de artista es la relevancia que en ella adquiere la formación de su personaje no sólo en la labor artística sino muy particularmente en su adquisición de conocimiento. Ambos aspectos son una manera con la que el personaje se distancia del entorno que le rodea y marca su diferencia con este. Y un elemento determinante de ello son los libros. Así, episodio significativo en la vida de María Luisa es su encuentro con un volumen dedicado a la historia de las religiones en la biblioteca de su padre:

La lectura me lanzó a un mar de inquietud [...] Delante de mí acababa de encenderse un faro luminoso y mis ojos no podían resistir aquella luz que me mostraba el cielo y la tierra vacíos de personajes divinos (Fortún, 2016: 218).

La lectura de un libro hace tambalear sus creencias infantiles y habrá después otros que le sirvan como asidero en su vida rutinaria —“los libros fueron para mí lo único interesante en la vida” (Fortún, 2016: 220), reflexiona María Luisa— y a través de cuya lectura se rebele contra la vida que la sociedad establecida pretende imponerle:

¡Si yo no quiero ser una madre de familia! ¡Si yo no me quiero casar, ni estudiar piano, ni coser, ni hacer cuentas...! Sólo quiero leer, leer todos los libros que hay en el mundo...

Pero no se lo puedo decir a nadie porque todos se enfadan y me riñen... (Fortún, 2016: 221).

La lectura contribuye a lo que Paul Bénichou considera dos de las claves esenciales de la caracterización del intelectual contemporáneo, entre los que figura el artista. En primer lugar, su desclasamiento; en segundo, la secularización de los ideales que defiende y practica (1981: 43). Es cierto que los autores contemplados por el crítico son hombres y escritores, concretamente casi la totalidad de los grandes nombres de la literatura francesa de las postrimerías del siglo XVIII y de los albores del XIX, pero la caracterización que lleva a cabo es extensible a muchas mujeres escritoras y artistas contemporáneas, aunque sus personajes femeninos tengan, como vemos en el caso de Fortún, unas problemáticas particulares que no afectan a los artistas hombres derivadas de su propia condición de mujer.

María Luisa Arroyo es un personaje incómodo para quienes conviven con ella, comenzando por su familia. No encaja en ninguno de los ambientes en los que se mueve: ni en el de sus *amigas* de infancia, incapaces de entender ni su interés por los libros, ni su deslumbrado amor por la naturaleza, ni su permanente curiosidad, pero tampoco en el de los adultos de dentro o fuera de su familia. Por otra parte, ese primer vistazo a la *Historia de las religiones* conmociona la base de unas creencias religiosas que, no se debe olvidar, sostienen la rígida sociedad en la que ella no encuentra el modo de encajar y uno de cuyos predicamentos es que “dentro del matrimonio, todo es limpio, santo y lícito a los ojos del Señor” (Fortún, 2016: 260), idea que Clara, instructora particular durante la niñez y primera juventud de nuestro personaje, se empeña en implantar sin éxito en su mente inquieta.

En cuanto al desclasamiento de los artistas novelescos se representa las más de las veces en la adscripción de la vida de estos al ámbito de la bohemia:

Los artistas, libres y pobres, o, más precisamente, pobres en tanto libres, comienzan a formar parte de ese grupo de marginados sociales cuya existencia se aleja radicalmente de los modos de vida burgueses, conocidos como bohemios (Calvo Serraller, 1990: 29-30).

También nuestra protagonista se vincula en su vida adulta a estos *mundos al margen* en el momento en que se entrega con toda libertad a su desempeño de artista en el Madrid de los albores de la República, con el fin de sobrevivir por su cuenta lejos de los límites de su matrimonio asfixiante. Será ya en los últimos años de su treintena cuando se codee con otros artistas, músicos, pintores, escritores, algunos de los cuales comparten la ambigüedad genérica que va progresivamente entendiendo y aceptando nuestro personaje. Es el caso de los asiduos al Bar *Dublín*, como Leonarda, violonchelista, que convive cómodamente con su lesbianismo, o el temido crítico de arte Júpiter, capaz de adorar a Leonarda y coquetear a la par con un rubio y joven anarquista alemán o escandinavo.

María Luisa, lejos de ese prototipo de artista que vive en la pobreza, se acerca más al modelo de aquel que, como indica Calvo Serraller, acabará evolucionando hacia su profesionalización (1990: 161). Como tal se gana ella holgadamente la vida realizando retratos de niños para familias de la alta burguesía, lo que no es una limitante para que se siga moviendo en un mundo que podríamos tachar de marginal.

Otro rasgo definitorio de la personalidad del artista, que se consolida desde el famoso *Retrato del artista adolescente* de James Joyce, es la “hiperestesia” que acompaña a la figura de aquel como contemplador (Latorre, 2002: 166). Este es un concepto que aparece sumamente acentuado en nuestra protagonista mucho antes incluso de que dé muestras de sus inclinaciones artísticas. Manifiesta aquella su sensibilidad extrema ante todo tipo de belleza, como la hermosura física y en particular la del cuerpo femenino:

De pronto dejé de ver todo lo que me rodeaba para mirar la escalera de mármol por donde descendían dos muchachas...Una era morena, llevaba el pelo cortado como un hombre [...] pero su cabecita era pequeña y redonda, los ojos grandes y aterciopelados y los labios muy rojos... [...] Un perfume delicado nos envolvió. Yo los aspiré emocionada sintiéndome como en una nube... (Fortún, 2016: 80).

También queda extasiada ante las diferentes manifestaciones de la naturaleza (el mar, los árboles, las flores...). “Ya había salido el sol, y el perfume de las rosas, de las madre selvas y los heliotropos se dieron los buenos días en mi corazón...” (Fortún, 2016: 119), observa María Luisa a sus tan sólo doce años. En su juventud sufre igualmente con intensidad cuando arrancan un sauco centenario del patio de la casa de veraneo de sus padres en La Mancha: “¡Qué inmensa desolación! El huerto, sin el árbol viejo, se había convertido en un feo corral” (Fortún, 2016: 242). Y en su adultez, ya casada, sentimos su tristeza al contemplar la salida del sol desde un barco que va rumbo a Canarias, donde la protagonista se traslada siguiendo a su marido, una tristeza “que no era la habitual sino la emoción mística de la belleza...” (Fortún, 2016: 369).

3. AUTORAS MUJERES: LA VARIABLE *GÉNERO*

Quisiéramos insistir en el hecho de que el de la novela de aprendizaje y su faceta de artista se tratan de un tipo de escritos desarrollados principalmente por hombres y, por tanto, de protagonista masculino en las que “las etapas de desarrollo y las metas de socialización se refieren al desarrollo del niño o joven, las cuales no necesariamente coinciden con la formación y educación que reciben las niñas” (Lagos, 1997: 160). Con posterioridad este tipo de novela ha sido asimilado por las mujeres escritoras. Y es por ello que los críticos que han estudiado en particular la novela de formación femenina en las mujeres insisten en que hay que traer a colación en el caso de estas, categorías como el género en la construcción de la identidad de la protagonista (Doub, 2010). Efectivamente, partiendo de esta variable se puede apreciar que “existe un desequilibrio entre el espacio interaccional de la mujer y del hombre” (Ferrer, 2018: s. p.). “Mientras a

los niños se los educa para ser independientes, a la niña se la educa para que sea dócil, para que se relacione armoniosamente con los que la rodean y se haga cargo de sus necesidades olvidándose de sí misma” (Lagos, 1997: 161). Por ello, han de tenerse en cuenta aspectos como “el matrimonio, la reclusión al espacio doméstico o los impedimentos que surgen tras acatar los roles familiares femeninos para una completa formación de la mujer... a la hora de analizar el proceso de crecimiento del personaje masculino y femenino” (Ferrer, 2018: s. p.). Esto es absolutamente relevante en el caso del desarrollo de María Luisa en *Oculto sendero*. Desde niña el personaje se ve obligado por todos —padres, maestros, amigos...— a ajustarse a las normas que la sociedad espera acate una mujer. Si en algún momento sugiere seguir caminos alternativos en la vida, como cuando va al circo por primera vez y asiste deslumbrada a la actuación a caballo de una hermosa chica rubia que en un segundo número o aparece vestida de hombre y con el cabello oculto bajo una gorra, la reacción de los adultos no se hace esperar:

—Eres una niña tonta. ¿Qué harás cuando seas mayor?

—Vestirme de hombre y montar a caballo —declaré solemnemente, añadiendo que fuera de eso no me importaba nada.

[...]

—¡A mí no me importa ser cualquier cosa! —exclamé con soberano desprecio de todos los prejuicios sociales—. Yo quiero ser como ella y lo seré..., ya lo verás...

—¡A callar, niña! —mandó mi madre—. A callar y a rezar tus oraciones como es debido (Fortún, 2016: 116).

Se aprecia en este tipo de comentarios lo que la politóloga Sara Mateos Sillero denomina “el papel de la religión como conjunto normativo, en la conciencia y la cultura política de la sociedad”. A través de la Iglesia Católica se llega, como aquella pone de relieve partiendo de las interpretaciones judeocristianas, “a la orientación de conductas y de conciencias, discerniendo el buen del mal comportamiento” (2013: 302). Que una mujer se vistiera de hombre y emprendiera acciones limitadas socialmente a estos no formaba parte de un *buen comportamiento*.

Ya de adulta, es al marido al que María Luisa debe obediencia y el que le dice qué debe hacer, como ella deja claro en estas palabras:

Y yo no tenía ningún deseo de tener casa, ni de coser todo el día, ni de llevarle el desayuno a la cama... Aquellos proyectos me sonaban a un servicio que yo estaba obligada a hacer... Jorge pintaría y yo... a coser, a limpiar la casa ayudando a la criada, a administrar el dinero... y por toda alegría, ver pintar a Jorge... ¡Así tenía que ser! ¡Así vivían todas las mujeres! El orden aceptado por la sociedad era este y no otro... (Fortún, 2016: 303).

Mientras el marido artista de María Luisa tiene acceso a su propio estudio y a materiales para pintar, ella debe contentarse con usar las pinturas que él va desechando y esconderse en el baño o en casa de alguna amiga a pintar. Carece ella, por tanto, de su *habitación propia* (esa que reclamara Virginia Woolf en su famosísimo ensayo) para su personal desarrollo profesional. Su primer encargo, unos abanicos con escenas de la

naturaleza, los pintará a escondidas y los dejará secar en casa de una amiga, también pintora:

Jorge había alquilado un estudio en la misma casa que vivíamos, y pintaba toda la tarde un cuadro de grandes dimensiones que pensaba mandar a la Exposición Nacional. No se hablaba de otra cosa entre nosotros.

—... ¿Sabes que aún no me han traído los tubos de óleo que encargué? Tienes que hacerme una cortina más fuerte, que tamice mejor la luz... ¿Has avisado al carpintero para que me haga una banqueta más alta? ¡Si no tengo lo que necesito, no puedo trabajar! [...]

También mi trabajo adelantaba. Pintaba en el cuarto de baño, a veces sentada en el suelo, y con los tubos de pintura que Jorge tiraba por inservibles... luego los abanicos se secaban en el estudio de Lolín (Fortún, 2016: 388).

Como explica Mateos Sillero, con la llegada del contrato social de Rousseau a los estados modernos se establecerá, asimismo, el “contrato sexual” “que transforma la ‘diferencia sexual’ en ‘diferencia política’” (2013: 301) y de este modo surgirán esos dos espacios diferenciados para cada uno de los sexos: el ámbito público, adjudicado a los hombres, y el privado, a las mujeres. Y será esta negación de las mujeres en el ámbito público, destaca Mateos Sillero, la que “las relega a un estatus inferior como seres sociales, puesto que en la esencia misma de lo social está lo público, y este es un espacio compartido entre iguales y generador de ciudadanía” (2013: 302). En estas escenas vemos cómo se excluye a María Luisa, en su calidad de mujer, de esos espacios públicos y de los saberes que en estos se desarrollan: ni pudo perfeccionarse formalmente como pintora en el pasado, ni le está permitido pintar en libertad y comercializar con naturalidad su obra ya de adulta.

Además de tener que afrontar todas estas dificultades, debe convivir con una constante descalificación, en el pasado de boca de la madre; en la adultez de boca del marido que, por supuesto, no muestra respeto alguno por el criterio de su esposa:

Fuimos Jorge y yo dos veces al Museo del Prado y no quedé con gana de volver. [...]

—¡No me dirás que esto te gusta! Es una idiotez, una birria... deberían quemarlo.

—Pues sí... me gustaba... —Me atreví a decir alguna vez.

—¡Eso me prueba que no sabes ni una palabra de pintura! ¡No sabes nada! ¿Y tú eres la que quieres pintar? ¡Vamos...! (Fortún, 2016: 316).

Un aspecto diferenciador entre la autoría de un hombre o una mujer en este tipo de libros es que, mientras los personajes masculinos son más lineales en su evolución, los femeninos muestran un mayor dinamismo: han de, primero, aprender a sobrevivir en el marco de una sociedad patriarcal para, a continuación, romper sus límites. Los conflictos en las novelas masculinas que se presentan en el entorno que les rodea no se tratan de obstáculos para ellos “sino que se configuran”, como explica María Reyes Ferrer, “como etapas necesarias dentro de un proceso de desarrollo, que culminará con la madurez del personaje”. Para la mujer los conflictos entorpecen su desarrollo “que se presenta menos

lineal, y comprometen su libertad y su autonomía”. Para conseguir dicha libertad y autonomía deben rehuir de “los patrones tradicionales de amor, familia, matrimonio y/o maternidad, utilizando estrategias de transgresión y resistencia” (Ferrer, 2018: s. p.). Se puede aseverar, por tanto, que estamos en estas novelas, y muy concretamente en *Oculto sendero*, ante un personaje que es un auténtico sujeto nómada cuya conciencia es, como específica para ello Rosi Braidotti, “una forma de resistencia política a las visiones hegemónicas y excluyentes de la subjetividad” (2000: 59). En efecto, la protagonista acaba enfrentándose a su marido tras tratar primero de acomodar su existencia a un entorno que no le permite desarrollarse como la persona que intuye ser: “y aceptaba previamente resignada todos los deberes de mi estado... Mi moral se enorgullecía de sentirse fuerte para luchar contra el desequilibrio de mi naturaleza...” (Fortún, 2016: 435), y la que después claramente desea devenir.

4. EL LARGO CAMINO HACIA EL YO INDIVIDUALIZADO

María Luisa pasa, como ya comentamos, por diferentes etapas marcadas en el libro por tres de las estaciones del año, correspondiendo la primera, la primavera, a grandes rasgos, a una infancia en la que ella no entiende en qué consiste su diferencia con otras niñas y estas y sus mayores le hacen sentirse no sólo diferente sino siempre menospreciada: “¡Si no fuera usted un chicozo y jugara con sus primas como es debido!” (Fortún, 2016: 134), “¡Eres tonta, hija de mi alma!” (Fortún, 2016: 207) son comentarios habituales en boca de su madre, por ejemplo. En el verano avanza hacia su juventud, empezando en ese momento a descubrir las implicaciones de su género en lo que será su vida de adulta, así como su falta de individualidad. El hombre es, efectivamente, un individuo, pero la mujer carece de existencia dentro de su yo genérico: “serán tratadas (las mujeres) práctica y simbólicamente como las idénticas, indiscernibles —pues no son individuos— en un bloque ontológico compacto” (Amorós, 2005: 97-98). Dada su capacidad reproductora, las mujeres no serán sujetos válidos para la firma del “pacto social”, pudiendo penetrar tan sólo en la sociedad civil a través del matrimonio (Mateos Sillero, 2013: 301), institución que se proyectará como una sombra amenazante en la primera juventud de nuestra protagonista y que le obligará, por ejemplo, a soportar el cortejo de un hombre mayor que ella cuyos gustos e intereses están en las antípodas de los suyos:

—¿Antonio? ¡Bastante me importa a mí Antonio!

—Pues mira, hija, es un hombre honrado, trabajador y que os adora. Eso vale mucho.

—Sí, pero no le gusta leer, ni sabe pintar y cuando hablamos no dice nada, todo lo tengo que decir yo... ¡Es un bruto! (Fortún, 2016: 252).

Nuestra protagonista empieza, como vemos, a ser bien consciente de los roles de género, envidiando la libertad que caracterizaba al masculino frente al femenino: “¡Yo sí que les envidiaba (a los hombres)! ¡Su libertad, sus trajes sencillos, estrictos, sin

ninguna fantasía, su derecho de comportarse naturalmente, sin afectación...!” (Fortún, 2016: 267). No obstante, acata lo que en ella era esperable y se casa con Jorge, con el que había compartido gustos y conversaciones, pero que se ajusta tras la boda al modelo de hombre característico de esa sociedad patriarcal: “Mi marido me parecía otro que aquel Jorge que me daba lecciones de niña [...] En cambio, se parecía a papá, ¡Dios mío!, ¡cómo se parecía!” (Fortún, 2016: 303). Su autoestima, lacerada en la infancia, sigue sin crecer en esta etapa: “... yo no valgo nada como mujer... soy un desastre, un desastre completo...” (Fortún, 2016: 307). Y, para sobrevivir en este medio que le resulta tan hostil, aprende a mentir y a ocultar sus emociones, pensamientos y opiniones: “No, no era el cadáver del amor lo que iba a quedar trágicamente entre nosotros, sino el de mi sinceridad...” (Fortún, 2016: 317). Así, no sólo ella, sino también Jorge vivía en medio de una completa mentira:

—¡Qué bien nos comprendemos! Decía mi marido después de una de esas largas conversaciones en que yo glosaba sus propios pensamientos, guardando mis convicciones íntimas para mí sola... (Fortún, 2016: 326).

María Luisa consigue, de este modo, no “ser una mujer como todas”, sino “aún ser más mujer que ninguna, porque los atributos femeninos de resignación, afectación, falsedad, dulzura y mansedumbre superaban en mí a los de otras mujeres” (Fortún, 2016: 326-27), y ello casi al punto de perder su salud: “estaba más pálida cada día, más delgada...” (Fortún, 2016: 326).

Por supuesto cumple igualmente con lo establecido convirtiéndose en madre de una niña a la que adorará, pero que morirá precozmente. Al verla en sus juegos, María Luisa recuerda sus infantiles castraciones y piensa en una futura libertad para su pequeña:

¡Cómo se parecía mi niña a mí cuando tenía su edad! Así era yo de loca y atrevida. ¡Bien me habían cortado las alas! ¡Hija de mi alma! No te las cortaré yo a ti, no... Alas, alas para volar... para ver desde arriba como los pájaros, ese camino que no había yo encontrado... pero que tú, hija mía, encontrarás... (Fortún, 2016: 339)

Lamentablemente no fue así, pero sí consigue esas alas la propia María Luisa llegado el otoño, que corresponde a su etapa de mujer de treinta y tantos años en plena madurez y que comienza con su traslado a las Islas Canarias. Allí conocerá a diversos personajes que van a abrir sus ojos con total claridad a lo ya intuido: su homosexualidad. Volverán a cruzarse sus caminos con personajes que anteriormente habían pasado por su vida, como su cuñado José María y su esposa Consuelo, cuya dinámica de pareja no diferirá en nada de la suya: “Pronto observé”, dice refiriéndose a Consuelo, “que su marido se irritaba fácilmente con ella y le reñía con tono doctoral” (Fortún, 2016: 371). No obstante, algo en María Luisa ha empezado a cambiar y es capaz de comenzar a alzar su voz, como cuando le dice a su cuñado, harta de las duras palabras que a su mujer dirigía:

¿Y qué más? —le dije un día harta de sermón—. ¡Todo eso lo has leído en *La perfecta casada* y se ha anticuado ya...! ¿No has encontrado por ahí un libro que trate de los deberes del padre de familia...? (Fortún, 2016: 372).

Conocerá a algunas personalidades *non gratas* del mundo de la cultura, como la escritora Fermina Monroy, de aspecto masculino “vestida con traje sastre, corbata masculina y pelo cortado y pegado a la redonda cabeza” (Fortún, 2016: 378), contra la que le advierten de inmediato por su lesbianismo. Se trata de un personaje importante porque exhorta a María Luisa a retomar la pintura que había abandonado tras la muerte de su hija: “Pues pinte usted... Mire que se le está marchando la vida y luego le pesará” (Fortún, 2016: 381). A través de ella conoce a la pintora Lolín que le proporciona allí su primer trabajo, los abanicos ya mencionados, y a Rafita, el director del periódico donde Fermina trabajaba, ambos homosexuales. Gracias a esas relaciones María Luisa despierta a otra realidad y comienza a aceptar la mentira que había sido, hasta ese momento, su vida:

—Entonces, ¿ya no estamos de acuerdo? [le pregunta Jorge]
—En eso no lo hemos estado nunca —contestaba yo sin perder la serenidad.
—Pero tú, tú has dicho...
—Lo he dicho, pero no es verdad...
—Me engañabas o te engañabas a ti misma...
—Las dos cosas... (Fortún, 2016: 385).

María Luisa inicia exitosamente su carrera de pintora, para disgusto de su marido, y empieza para ella una nueva etapa en la que va floreciendo su subjetividad: “Comenzaba a brotarme del alma una felicidad nueva, callada y recogida, mía únicamente, y tan firme, que las palabras desdeñosas de mi marido rebotaban sobre ella sin lograr herirla” (Fortún, 2016: 390). Descubre, finalmente, el sinsentido de su vida, hasta ese momento en que el trabajo se convierte en eje central de esta:

Hasta ahora he vivido sin orientación, sin brújula, sin ilusiones... como vacía... Ahora veo todo de otra manera... siento crecer algo que siempre he llevado en el corazón y en el cerebro como un hijo... y que esta vez no se me puede morir... (Fortún, 2016: 394).

La culminación de todo este proceso será su encuentro con Florinda con la que vivirá por vez primera el amor compartido, finalmente, con una mujer. No obstante, no será hasta un encuentro posterior, con otra mujer *como ella*, Julieta, la hija viuda del maestro Galiano, cuando definitivamente abra los ojos a la imposibilidad de que Jorge y ella continúen con sus “vidas torturadas” (Fortún, 2016: 443). Esta le increpa:

Entra ya en el sendero que ha estado oculto...y pisa con pie firme, aparta los obstáculos que te impiden continuar... y si de tu vida sentimental y de tu vida artística puedes hacer una sola, verás como no fracasas... (Fortún, 2016: 446).

Estas palabras conmocionarán completamente a María Luisa que, como resultado, se reafirmará así ante Jorge:

—Desde mañana empezaré a pintar para ganarme la vida... para no tener que servirte a ti como sirven las mujeres a sus maridos... *servirte para todo*. ¡No! Eso se ha concluido. No quiero nada de ti, no te pido nada... sólo te exijo mi libertad... Mi libertad absoluta... [...] Si quieres que siga en esta casa como si fuera una hermana, seguiré, si no, me iré a una fonda... Pero yo no soy tu mujer... ¡Ya lo sabes! (Fortún, 2016: 453).

Sólo a partir de este momento María Luisa tendrá su propio estudio y una vida propia que culminará con su marcha a América para romper definitivamente su vínculo de matrimonio con un divorcio por abandono del hogar. Al final se encontrará sola frente a ese gran desafío de una vida nueva, reconociéndose en ella parte de ese mundo de *desheredados* despreciados por los miembros *normales* de la sociedad:

Los míos son esos que despreciáis, ... 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).

María Luisa cierra su historia como un auténtico sujeto nómada que no sólo subvierte todas las convenciones establecidas para el género femenino, como hemos ido viendo en su devenir paso a paso, sino que abraza con serenidad la realidad de su lesbianismo. Tras caminar a través de un *oculto sendero*, nuestra protagonista, como hiciera en su vida su autora, encuentra su camino hacia la luz del autodescubrimiento y de la consolidación de su propio yo ya que, como explica Judith Keagan Gardiner, “la identidad femenina es un proceso”. “La escritura de mujeres” —acota Keagan Gardiner, por otra parte— “nos envuelve en ese proceso, mientras el yo femenino busca definirse a sí mismo en la experiencia de crear arte” (1981: 361). Mientras María Luisa-Elena-Encarnación busca su propia identidad a través del arte —ya sea la pintura, ya la literatura— nosotras, sus lectoras, crecemos a la par que ellas.

5. CONCLUSIONES

A través de estas páginas hemos analizado las características que hacen de *Oculto sendero* no ya una mera novela de formación o aprendizaje sino, más específicamente, la variante de esta conocida como novela de artista. Su análisis pormenorizado de las diferentes etapas de la vida de su protagonista, los elementos autobiográficos o puntos de contacto que se perfilan entre autora y personaje, la actitud hisperestésica de este o el papel de los libros en su formación así lo prueban. Por otro lado, hemos comprobado la importancia de la variable del género en este tipo de novelas escritas y protagonizadas por mujeres. En particular es destacable en el desarrollo personal de la protagonista el arduo camino hasta el reconocimiento de su lesbianismo, reconocimiento que supone la

adquisición por parte de esta de una plena identidad personal y que estrechamente se vincula a la llegada a la cumbre de su carrera pictórica. Constituye el texto así un ejemplo de literatura de mujer que envuelve a sus lectoras en su propio proceso de escritura, vinculándonos a su personaje de manera tal que se nos empuja a recorrer de su mano nuestros senderos más ocultos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, C. (1994). “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’”. En *Feminismo, igualdad y diferencia*, C. Amorós, 23-52. México: UNAM / PUEG. Se cita la edición de la Biblioteca Digital del Instituto Interamericano de Derechos Humanos, sin página:
<https://biblioteca.iidh-jurisprudencia.ac.cr/index.php/documentos-en-espanol/derechos-humanos-de-las-mujeres/2324-espacio-publico-espacio-privado-y-definiciones/file> [02/08/2021].
- _____. (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra / Universitat de València.
- ARESTI ESTEBAN, N. (2007). “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte”. *Dossiers Feministes* 10, 173-185. Disponible en línea:
<https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102546> [10/08/2021].
- BÉNICHOU, P. (1981). *La coronación del escritor: Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BRAIDOTTI, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- CALVO SERRALLER, F. (1990). *La novela de artista*. Madrid: Mondadori.
- CAPDEVILLA-ARGÜELLES, N. (2016). “Introducción crítica”. En *Oculto sendero*, E. Fortún, 7-68. Sevilla: Renacimiento.
- DOUB, Y. A. (2010). *Journeys of Formation: The Spanish American Bildungsroman*. New York: Peter Lang.
- FERRER, M. R. (2018). “El *Bildungsroman* femenino: análisis de la novela de formación *Un karma pensante*”. *Acta Scientiarum* 40.1, s. p. Disponible en línea:
<https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v40i1.34611> [01/09/2021].
- FORTÚN, E. (2016). *Oculto sendero*, N. Capdevilla-Argüelles y M. J. Fraga (eds.), N. Capdevilla-Argüelles (introducción crítica). Sevilla: Renacimiento.
- GARDINER, J.K. (1981). “On Female Identity and Writing by Women”. *Critical Inquiry* 8.2, 347-61.
- LAGOS, M. I. (1997). “*Balún-Canán*: Una novela de formación de protagonista femenina”. *Revista Hispánica Moderna* L, 159-179.
- LATORRE, Y. (2002). *Musas trágicas: Pardo Bazán y las artes*. Lleida: El Fil de Ariadna / Universitat de Lleida.

- MATEOS SILLERO, S. (2013). “Construcción de la feminidad normativa y sujeto político”. *Investigaciones Feministas* 4, 297-321. Disponible en línea: <https://pdfs.semanticscholar.org/f8f0/2ba3d314bf2e7ba02555d3297dbc9d380fb0.pdf> [10/08/2021].
- SOTELO VÁZQUEZ, M. (2018). “*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, novela de artista”. En *Deslindes paranovelísticos*, L. Beltrán Almería, D. Thion Soriano-Mollá, M. A. Martín Zorraquino (eds.), 15-27. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.). Disponible en línea: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/39/_ebook.pdf [02/09/2021].
- WOOLF, V. (2016). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 12/02/2022

Fecha de aceptación: 18/04/2022