

Amparo Simonelli Ramos

**Entre el silencio y la resistencia: análisis de la
literatura lésbica en el siglo XX a través de *Oculto
sendero* de Elena Fortún y *El pozo de la soledad* de
Radclyffe Hall**

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Dirigido por Eva M^a Moreno Lago

Doble *Máster* en Profesorado de Enseñanza Secundaria
Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y
Enseñanzas de Idiomas y en Estudios Lingüísticos, Literarios y
Culturales



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**Sevilla
2024**

Un corazón es una pesada carga.

Hayao Miyazaki

Índice

1. Introducción: justificación de la elección de las autoras y obras	4
1.1. Estado de la cuestión	6
1.2. Objetivos	13
1.3. Metodología	14
2. Entre amigas y letras: el entorno literario femenino del siglo XX	16
2.1. El Lyceum Club Femenino y el Círculo Sáfico Madrileño.....	17
2.2. El PEN Club Internacional, relación con el entorno de Mabel Batten y el círculo modernista del salón de Natalie Barney	21
3. Abriendo el armario: análisis de <i>Oculto sendero</i>	25
3.1. <i>Oculto sendero</i> : una novela de aprendizaje lésbica.	25
3.2. Espacios de ocultación y liberación	28
3.3. María Luisa Arroyo y la ruptura del silencio.	32
4. Palabras de protesta: análisis de <i>El pozo de la soledad</i>	37
4.1. <i>El pozo de la soledad</i> : entre luces y sombras.....	37
4.2. Espacios de diálogo, comprensión y tribulación	41
4.3. Stephen Gordon y Mary Llewellyn, un amor revolucionario	44
5. Una habitación para ambas: comparación y contraste	49
6. Conclusiones: Síntesis de hallazgos y contribuciones al campo de estudio	53
7. Referencias bibliográficas	57

1. Introducción: justificación de la elección de las autoras y obras

La representación del safismo y lesbianismo¹ en la ficción y fuera de ella está empezando a despertar cierto interés en los estudios académicos, sobre todo en las últimas décadas. La labor de recuperación y edición de obras inéditas se encuentra en una fase germinal, y aunque resulta imposible trazar un mapa preciso de la cantidad de obras que nunca conoceremos debido a pérdidas o destrucciones a lo largo de los años, es evidente que las lesbianas enfrentan no solo la marginación inherente a una sociedad heteronormativa que excluye todo lo que no se ajusta a su estándar establecido, sino que, además, con frecuencia, son olvidadas dentro del propio colectivo LGBT. La representación presente en medios audiovisuales y literarios, así como el uso incorrecto del término “Orgullo Gay” en lugar del “Día del Orgullo LGBT” destaca esa doble exclusión de las lesbianas, quienes son marginadas no solo por su orientación sexual sino también por su condición de mujeres.

Incluso aquellas obras que, en teoría, eludieron la censura durante el siglo pasado, no se encuentran a salvo en la actualidad en nuestro país, como se evidenció con la cancelación de la representación de *Orlando*, adaptación de la novela sáfica de Virginia Woolf², el pasado verano en el municipio madrileño de Valdemorillo. La persistencia, en pleno 2023, de la prohibición de este tipo de obras no hace más que subrayar la imperativa necesidad de continuar abogando por la creación de un espacio seguro para las lesbianas, un espacio firme y permanente ajeno a los vaivenes políticos.

Para que nuestra labor dé sus frutos, es necesario rescatar las voces olvidadas de quienes nos precedieron, recordar su lucha e integrarla en la actual, para que el movimiento cuente con la mayor fuerza posible. Asimismo, conviene ser consciente de que la lucha no es homogénea, de que cada mujer y cada lesbiana afronta su realidad con los medios que tiene y que no existe una manera única e ideal de ser combativa. Las dos autoras elegidas en este análisis son claros ejemplos de dos enfoques distintos en la vivencia del lesbianismo, así como su retrato en la literatura. Tanto en *Oculto sendero* como en *El pozo de la soledad* se observa una clara representación y visibilización tanto de la condición sáfica como del entorno y códigos que la acompañan. Testimonios tan personales, tan sinceros, sirven de referentes para observar la

¹ Los términos safismo y lesbianismo se usarán de manera alternada para hacer referencia a mujeres que amaban y aman a otras mujeres sea de manera exclusiva (lesbiana) o no (sáfica) (Crowley, 2001: 12-29). A pesar de que los términos LGBT, lesbiana y sáfica no se usaban en el siglo XX como se hace en la actualidad, el presente trabajo hará uso de estos términos para mejor comprensión de su contenido.

² *Orlando* fue, precisamente, una obra muy castigada por el régimen franquista, que impidió que se tradujera y distribuyera esta obra, por no considerarla apta para superar el proceso de censura. La primera traducción al español que Borges realizó en 1937 llegó a España por primera vez en 1977, si bien en 1993 se encargó la primera retraducción de *Orlando*, esta vez al castellano (Bernal, 2020: 32).

evolución de la autoconcepción lésbica, así como los antecedentes a la lucha actual, que a menudo se esfuerza en prestar atención solo a las obras más recientes, pertenecientes a la década de los sesenta en adelante, momento en el que nace la crítica lesbiana femenina. La elección de estas obras, pues, se justifica en la necesidad de recuperar dos novelas lésbicas de gran valor histórico, escritas en un momento muy delicado para las personas del colectivo, que, además, son ejemplares a la hora de retratar la realidad de las lesbianas de principios del siglo XX.

Por supuesto, Elena Fortún y Radclyffe Hall no fueron las primeras en alzar sus voces o en enamorarse de otras mujeres, igual que Safo de Lesbos no es la única sáfica documentada, si bien a menudo existe un gran vacío temporal desde su figura hasta la actualidad. En España se observa el auge de la recuperación de Sor Juana Inés de la Cruz o la monja Alférez y en otros países destacan sáficas como Gertrude Stein, Natalie Clifford Barney o Virginia Woolf. Los nombres no son tan escasos como se piensa, pero, no obstante, aún se necesita seguir trabajando en la recuperación de todos los testimonios hasta ahora perdidos.

El presente trabajo se plantea como un análisis comparativo, al observarse la necesidad de profundizar en la vida y obra de dos mujeres muy diferentes entre sí, que, a pesar de todo, comparten una realidad determinante: ambas fueron lesbianas que nacieron en la penúltima década del siglo XIX. La investigación, comparación y contraste de ambas obras permite trazar un mapa más amplio que la que se lograría al enfocarse exclusivamente en una sola, puesto que se observan elementos compartidos que resultan menos evidentes de no ser por la aplicación de mecanismos de la intertextualidad. A pesar de la relevancia que tuvo la publicación de *El pozo de la soledad*, ni Radclyffe Hall ni Elena Fortún han pasado a la posterioridad como las voces principales del lesbianismo, sino más bien al contrario. Sus nombres no se recuerdan lo suficiente, cada una por sus razones correspondientes. Se espera, con este análisis, alcanzar una comprensión más profunda de la literatura lésbica de principios del siglo XX y dar a conocer los nombres de las mujeres que convivieron con ellas y pasaron por situaciones similares.

El presente trabajo se divide en cinco partes: la primera se enfoca en exponer el estado de la cuestión, así como los objetivos y la metodología aplicada a lo largo del análisis. La segunda se centra en el entorno histórico-literario de ambas autoras, necesario para ahondar en las relaciones y círculos sociales que aparecerán reflejados en ambas novelas. La tercera sirve de piedra angular en la articulación del trabajo, pues en ella se analizan ambas obras a través de tres subapartados: la definición del argumento y los espacios que aparecen reflejados en las novelas y, por último, el análisis de los personajes, todas ellas herramientas necesarias para comprender con la mayor profundidad posible la cuestión a abordar. En la cuarta se realiza una

comparación entre las dos novelas, necesaria para observar las similitudes y diferencias que existen. Por último, en la quinta, se exponen brevemente las conclusiones extraídas tras la elaboración del presente trabajo, así como las aportaciones del análisis al campo de estudio.

1.1. Estado de la cuestión

A la hora de abordar la cuestión del canon occidental no resulta sorprendente considerar que las lesbianas carecen de representación en él, cuyo epicentro, según Harold Bloom, está ocupado por figuras como Shakespeare y Dante. Esta perspectiva llega incluso a menospreciar a destacados filósofos como Platón y Aristóteles, entre otros. El canon elaborado por Harold Bloom ni siquiera contempla la figura de las mujeres, puesto que Bloom “defiende que el canon y su valor artístico es universal”. En sus propias palabras: “la gran literatura insiste en su autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo” (Bloom, 2006: 38). Las mujeres no tienen cabida en un canon que aspira a alcanzar la cumbre estética y no puede detenerse en cuestiones “menores” como la marginalización y la exclusión social. Consultando a otros investigadores, el canon es “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (Sullà, 1998: 11). La antología es el elemento “que escoge lo más representativo de un autor, periodo o movimiento” (Sullà, 1998: 12). Este canon, por lo tanto, sienta un precedente sobre las obras que merecen ser recordadas a través de un análisis que diferencia lo que es bueno de lo que no. Pero ¿quién tiene la potestad para afirmar que una obra es mejor que otra? ¿Cuál es ese elemento que lo eleva a la categoría de obra digna de pervivir durante las próximas décadas o siglos? ¿El estilo narrativo? ¿Los temas a tratar? O, por otro lado, ¿puede, acaso, ser la autoría el elemento diferenciador?

Numerosos autores quedan excluidos de esta lista, y algunos que inicialmente la integraron han experimentado una suerte de escisión que los ha apartado, relegándolos a formar parte de una extensa lista de olvidados. Sin embargo, ¿qué ocurre con las autoras? ¿Han tenido presencia alguna vez en este canon literario histórico? Los libros de texto utilizados en las aulas hoy en día reflejan este canon, perpetuando la narrativa centrada en los mismos grandes autores de siempre, olvidando así a la rica contribución de las mujeres a la literatura. Igual que Sullà, que elabora una lista de autores que debieron estar en el canon en un afán de alcanzar el reconocimiento que estas obras merecen, estas antologías siguen relegando a un segundo plano la figura femenina. Se olvidan de sus voces, sus pensamientos y sus historias, porque recordar una literatura que ni siquiera sabías que existía resulta una tarea verdaderamente complicada, prácticamente imposible.

Este problema no es nuevo, sino que forma parte de un ciclo histórico en el que las mujeres han sido excluidas repetidamente, como ocurrió, por ejemplo, con la Generación del 27. La lucha por la inclusión de las Sinsombrero parece haberse librado durante mucho tiempo, pero fue gracias al proyecto transmedia que el público general comenzó a conocer la existencia de estas autoras. Aunque fueron famosas en su momento por aquel acto rebelde que acabó dándoles el sobrenombre, fueron excluidas de *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932), la primera antología de la generación que elaboró Gerardo Diego, en la que aparecieron un total de dieciséis autores. Posteriormente se extendería a un total de treinta y un autores y solo dos poetisas aparecerían en esta obra: Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre (Garcerá, 2018: 96).

Por otro lado, en Reino Unido se desarrolló desde principios del siglo XIX el comercio de literatura femenina, de temática romántica, gracias a la aparición de las bibliotecas circulantes o el préstamo de libros. A pesar de esta situación, que parece ser el comienzo de un cambio en el paradigma, no tardamos en ver que los intelectuales encargados de recopilar o crear ese canon siguen sin prestar atención a las mujeres:

Samuel Johnson en 1781 y William Hazlitt en 1818 no incluyen a una sola mujer en *Los Poetas Ingleses*, si bien es cierto que Robert Chambers da crédito a algunas mujeres e incluye a 32 autoras entre los 90 novelistas del período 1780-1840 en su *Enciclopedia de la Literatura Inglesa* (1843)³ (Grabes, 2004: 37).

Las autoras de gran trascendencia como Jane Austen o las hermanas Brontë tuvieron una gran repercusión y se mantienen como figuras importantes del canon inglés. Aun así, sus libros se entienden como escritos por y para mujeres, solo por ser obras de autoría femenina. Virginia Woolf, por otro lado, ha podido pervivir gracias a su gran aportación al feminismo con el ensayo *Una habitación propia*, si bien sus novelas parecen no ser tan conocidas entre el público general.

Igual que hiciera Robert Chambers, Eduardo Martín de la Cámara elabora a principios del siglo XX dos antologías (*Cien sonetos de mujer* en 1919 y *Antología de mujeres* en 1929) dedicadas a las grandes poetisas de esta época, donde aparecen mencionadas cien autoras y la

³ Traducción propia. “And though neither Samuel Johnson in 1781 nor William Hazlitt in 1818 counts a single woman among “The English Poets”, Robert Chambers in his *Cyclopaedia of English Literature* (1843) at least gives credit to a few, and among the 90 novelists from period 1780-1840 he mentions, no fewer than 32 are women” (Grabes, 2004: 37).

posterior adición de cinco más en la segunda antología. A pesar de contar con tantos nombres, es inevitable observar que son insuficientes: el trabajo de Elena Fortún con la saga *Celia* no obtuvo el reconocimiento que merecía de acuerdo con su repercusión ya durante el siglo XX. En la tesis *La Edad de Plata dedicada*, de Fran Garcerá, se menciona que Elena Fortún no aparece entre sus contemporáneas, como también ocurre con Juana de Ibarbouru, Rosario Suárez Castiello, Norah Borges, Menchu Gal, Misia Masdéu, Marisa Pinazo, Ángeles Santos y Rosario de Velasco (Garcerá, 2018: 99).

Aún quedaban más de diez años para que Elena Fortún escribiera *Oculto sendero* y *El Pensionado de Santa Casilda*, pero, no obstante, resulta evidente que estas novelas se habrían enfrentado a un rechazo doble por sumarse dos condiciones disidentes: la condición de mujer y el amor lésbico como eje temático central. El caso de Radclyffe Hall es precisamente un gran ejemplo de censura de este tipo de literatura. A pesar de que pudo publicar *El Pozo de la soledad*, su obra lésbica de referencia, en 1928, esta fue presa de una campaña de veto debido a su temática que resultó en su prohibición en noviembre de ese mismo año. En todo caso, la condición de lesbiana es inseparable de la de mujer y la convergencia de ambas circunstancias supone una rebeldía respecto a la norma, como explica Angie Simonis:

Por una parte, las lesbianas son discriminadas como sujeto mujer a causa de su rebeldía al modelo heterosexual reproductivo entre parejas de diferente sexo, y por otra, la discriminación se extiende en el interior del propio movimiento homosexual, en un espacio simbólico de expresión del deseo hacia el varón, donde se admira y exalta aún más la masculinidad (Simonis, 2008: 24).

La cuestión es que ambas escritoras, una por omisión y otra por prohibición explícita, se vieron relegadas a ese mutismo tan llamativo que envuelve a las mujeres sáficas de esta época. El armario, concebido como el silencio o la censura impuesta por una autoridad (normalmente externa, aunque en Elena Fortún es más bien un caso de autocensura), está presente en la vida de las dos autoras. Sedgwick apunta en *Epistemología del Armario* que el armario es una representación metafórica de dicotomía hetero/homo y que es necesaria para comprender de manera completa la estructura de las sociedades modernas: para que el hetero pueda vivir de manera plena y pública, el homo debe esconderse y suprimirse (Sedgwick, 1990: 230). En esta metáfora, Sedgwick describe una comunidad retórica de autoridad, donde esta es ajena o externa al individuo. En el caso de las dos autoras que nos atañen, por un lado, enfrentaron la sociedad española y las narrativas conservadoras e inflexibles sobre la feminidad

promovidas durante el siglo XX para Elena Fortún (Lindholm, 2023: 135) y, por otro, la presión de una sociedad poco tolerante y tradicionalista que estigmatizaba la disidencia sexual, llegando incluso a prohibir y destruir la obra de Radclyffe Hall, tildada de obscena (Prenda, 2022: 142).

A pesar del maltrato, la marginación y el olvido que han experimentado (y aún experimentan) muchas de las voces femeninas, especialmente las sáficas, el surgimiento de la crítica feminista supuso un punto de inflexión que parece estar logrando restituir su lugar a estas artistas. Desde la década de los 60 y los 70, esta disciplina se ha dedicado a la recuperación de escritoras y su producción, cuyo enfoque abarca a todas las mujeres. Es decir, la literatura sáfica no es la única prioridad, y, sin embargo, el hecho de enfrentarse a esa doble censura y discriminación complica aún más la tarea de recuperar su obra. A pesar de estos desafíos, se recopilaron algunas genealogías sáficas que han puesto en valor a numerosas autoras: la de Joan DeJean (*Fictions of Sappho*, 1989), Gretchen Schultz (*Daughters of Bilitis: Literary Genealogy and Lesbian Authenticity*, 2001), Ellen Greene (*Re-reading Sappho*, 1996) y Terri Castle (*The Literature of Lesbianism*, 2003) y, en español, *Genealogías sáficas: de Katherine Philips a Jeanette Winterson* de Marta Sofía López (2012).

En España no existen apenas estudios en torno a las representaciones del lesbianismo; se realizan, sobre todo, en Estados Unidos, aunque se han dado pinceladas al respecto en Francia e Inglaterra (Rodríguez, 2003: 87). Esto supondría un desfase de unos veinte años entre la primera genealogía inglesa y la primera española, cuyo origen se ubica en *Feminismo y crítica lesbiana: ¿Una identidad diferente?* de Meri Torras (2000), donde se define la identidad lésbica y su relación con la escritura mediante el planteamiento de diversas cuestiones que guiarán su explicación. Posteriormente se escribirían cinco estudios relacionados con la cuestión sáfica: *La salida del armario* (2005), de Inmaculada Pertusa, *Yo no soy esa que tú te imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos* (2009), de Angie Simonis, *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano* (2009) de Elina Norandi, *Poesía lesbiana queer* (2014), de Elena Castro y *Amor Impossibilis: textos y pretextos de escritoras españolas (s. XX-XXI)* (2020) de Romero Morales y Cabrera Castro. Como podemos observar, todos estos trabajos se han elaborado ya en el marco del siglo XXI y solo una de ellas (*Amor Impossibilis*) parece abordar la vida de autoras sáficas desde principios del siglo XX, lo que genera un vacío en el estudio de las autoras anteriores que están, por ende, peor documentadas (Moscoso, 2023: 8). También Vila señala un cierto retraso en comparación con otros países. La autora destaca cómo la lesbofobia persiste como una práctica cotidiana y las relaciones afectivas entre mujeres continúan siendo un tema

tabú. En este contexto, sugiere que la producción de literatura lésbica escrita por lesbianas españolas es un reflejo de las barreras y desafíos que enfrentan en su entorno sociocultural:

En el estado español llevamos un cierto retraso con respecto a otros países de nuestro entorno [...] en procesos de cambio social que permitan expresiones diversas y modos de vida diferenciados. Si la lesbofobia es una práctica cotidiana a la vez que las relaciones afectivas entre personas del mismo sexo siguen constituyendo el tabú de los tabúes, no es de extrañar que haya una producción mínima de literatura lesbiana escrita por lesbianas españolas (Vila, 1997: 55).

Además, en el contexto español, no solo se carecía de producción literaria que abordara la temática lésbica (desde la perspectiva de las propias lesbianas), sino que también existía una notoria ausencia de traducciones de obras publicadas en países de habla inglesa, entre otros lugares. Un ejemplo ilustrativo de esta limitación es la obra de Radclyffe Hall, la cual ha sido y continúa estando descatalogada durante años. La dificultad para acceder a sus obras es tan marcada que se vuelve prácticamente imposible. Esta carencia no solo revela una falta de representación y visibilidad de las experiencias lésbicas en el ámbito literario español, sino que también destaca las limitaciones en el acceso a perspectivas diversas y enriquecedoras en la literatura internacional.

A pesar de todo, parece ser que la recuperación de la figura de Elena Fortún está dando sus frutos: lo que comenzó con la visita de Marisol Dorao⁴ a la nuera de Elena Fortún a mediados de la década de los 80 resultó en la posterior publicación de los manuscritos de *Oculto sendero* y *El Pensionado de Santa Casilda*, si bien se encontraron multitud de escritos de diversa índole (Capdevila-Argüelles, 2016: 12). Elena Fortún escribió *Oculto sendero*, la obra sobre la que se centrará el análisis del presente trabajo, durante su exilio en Argentina y, sin embargo, se publicó por primera vez 64 años después de su redacción (Cybanski, 2021: 15). Tras su publicación, en 2016, comenzaron a desarrollarse estudios sobre la obra como fue *Entornos del canon de la literatura lésbica (y de las escrituras sáficas) en España* (2018) de

⁴ Durante la década de los 80, Marisol Dorao comenzó a desarrollar su tesis doctoral, donde quiso comprender en mayor profundidad a la escritora de *Celia*, el personaje de su infancia, que parecía ser una figura caída en el olvido pese a la importancia que tuvo su obra. En vida, Marisol Dorao parece ser que no quiso publicar las obras inéditas de Elena Fortún, si bien elaboró la biografía *Los Mil Sueños de Elena Fortún*. Según Capdevila-Argüelles, pupila de la profesora, Dorao “tenía la sensación de que no había llegado el momento de esos libros [...] Llegó en este milenio, cuando empezamos a crear un contexto para el estudio de esta autora”. Serían finalmente Nuria Capdevila-Argüelles y María José Fragas las encargadas de publicar ambas obras de temática lésbica bajo la editorial Renacimiento.

Mérida Jiménez, *Dramaturgia inédita, dramaturgia lésbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán* (2018) de Moreno Lago, *Breve panorama de la narrativa lésbica española* (2019) de Barrera Velasco, *Out of the Closet and onto the Bookshelf: Lesbian Liberation in Elena Fortún's Oculito sendero* (2021) de Cybanski, “Una chica rara”: reflexiones sobre Oculito sendero, de Elena Fortún (2021), de Osborne y “Vestirme de hombre y montar a caballo”. *Androginia y mujer moderna en la novela autobiográfica Oculito Sendero de Elena Fortún* (2021), de Mascarell. *El Pensionado* aún tendría que esperar cinco años más y, precisamente por ser una publicación aún más reciente, hay menos estudios que de *Oculito sendero*: en *Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán* (2022) de Moreno Lago aparece mencionada y también se trabaja en *Cenzura zaprte Španije: primer Elene Fortún (1886-1952)* (2023) de Elena Lindholm y *¿Hay una única forma de ser lesbiana? La diversidad sáfica en la novela de Elena Fortún* (2023) de Moscoso Cala.

Sin embargo, a diferencia de la figura de Elena Fortún, la situación de Radclyffe Hall durante los primeros años de la crítica feminista y lésbica fue mucho más controvertida y ha sido objeto de un mayor debate. Enmarcada en el movimiento contrario a los discursos que perpetúan los roles de género, hubo quien, como Blanche Wiesen Cook, argumentó que muchos tópicos dañinos derivaron del personaje de Stephen Gordon. La obra de Hall pareció influir en una generación de lesbianas cuyo único referente era el de una mujer masculina e infeliz, como si esas fueran las únicas características de esta sexualidad:

La mayoría de las lesbianas de la década de 1950 crecimos con el único referente lésbico de Stephen Gordon y su pavoneo, sus pantalones de montar y su don natural con los caballos. [...] El único referente que teníamos de amor lésbico era el de la carencia de felicidad que nos había presentado Radclyffe Hall⁵ (Cook, 1979, 718-731).

Lisa Walker (2001) llegó incluso a cuestionar su mérito literario y su contribución a la propagación de ciertos estereotipos bajo el término “inversión” y la interpretación que la autora le había dado a este término. Añade, asimismo, que es imposible separar la importancia de la obra del daño que ha hecho en su manera de presentar el amor lésbico:

⁵ Traducción propia: “So most of us lesbians in the 1950s grew up knowing nothing about lesbianism except Stephen Gordon's swagger, Stephen Gordon's breeches, and Stephen Gordon's wonderful way with horses” (Cook, 1979, 718) y “Our only picture of lesbian love was the one presented by Radclyffe Hall, and that was joy- less” (Cook, 1979: 731).

Sin embargo, la novela sigue siendo fuente de controversia y, para algunos, de vergüenza por múltiples razones: la caracterización negativa de la vida lésbica, su mérito literario cuestionable, su definición de “invertida” como mujer atrapada en el cuerpo de un hombre y, en líneas generales, su retrato de las identidades basadas en el género entendidas como “*butch*” y “*femme*”, a las que Hall contribuyó. En definitiva, la condición de *El pozo* como la novela lésbica es inseparable de su reputación como la novela lésbica *más depresiva jamás escrita*⁶ (Walker, 2001: 21).

Hemos de tener en cuenta que, pese a que actualmente con la información que tenemos en la actualidad inmediata y el desarrollo (positivo) de la crítica sáfica y feminista podemos observar un mal uso de este tipo de términos, debemos comprender que estamos trabajando una obra de hace casi un siglo y la evidente influencia de los pensadores que hablaban de la disidencia sexual en términos de patologización. Como Cybanski nos explica, el contexto en el que fue escrito no debe suponer una barrera a la hora de poner en valor un testimonio de tal importancia:

La época de Hall estaba más limitada en términos de igualdad y justicia social, pero, incluso con sus errores, *El pozo de la soledad* es un testimonio revolucionario que impacta a los lectores de todos sitios y desafía las perspectivas dominantes con relación a las parejas del mismo sexo⁷ (Cybanski, 2021: 174-175).

A pesar de ser una figura debatida entre las intelectuales anteriormente mencionadas, apenas se ha tratado su obra ni su figura en español, siendo los estudios más importantes *Nuestro nombre es legión. Radclyffe Hall y El pozo de la soledad* (1994) de López Rodríguez, “*El pozo de la soledad*” de Radclyffe Hall o *escribir el cuerpo de una mujer* (2000) de Lledó Cunill y “*Preferiría verte (muerta) a mis pies*”. *Eróticas maternas e infancias butch en*

⁶ Traducción propia: “Nevertheless, the novel remains a source of controversy, and for some, of embarrassment, on several counts: its negative characterization of the lesbian life, its questionable literary merit, its definition of the “invert” as a man trapped in a woman’s body, and more broadly, its portrayal of the gendered identities, which would now be termed “butch” and “femme”, that Hall helped to define. On the first count, *The Well*’s status as the lesbian novel is inseparable from its reputation as *the most depressing lesbian novel ever written*” (Walker, 2001: 21).

⁷ Traducción propia: “But Hall’s era was more limited in terms of social justice and equality—in spite of its flaws, *The Well* is a ground-breaking “political statement about the position of lesbians” and a “propaganda novel” intent on impacting readers everywhere and challenging dominant views on same-sex attraction” (Cybanski, 2021: 174-175).

Radclyffe Hall (2020) de Arbuét Osuna. A pesar de solo ser objeto central en estos análisis, suele ser una figura que al menos se menciona como pionera en la publicación de una novela lésbica, como es el caso de *Entre Amoras: Lesbianismo en la narrativa mexicana* (2015) de Olivera Córdova y *El beso de Safo en el jardín de Venus* (2001) de Conde Ortega. Siguiendo la línea de la crítica hacia la figura, Linné incluso propone *Alternativas a El pozo de la soledad* (2005) en el afán de sustituir esta “Biblia del lesbianismo” por una obra más adecuada.

El nacimiento de la crítica como disciplina independiente ha puesto de relieve la figura de estas dos autoras, entre otras muchas otras, resaltando la importancia de su estudio en el abordaje académico del lesbianismo. Lamentablemente, las fuentes en español son escasas en ambos casos, como se ha mencionado previamente. En el caso de Elena Fortún, esto se debe a que es una autora redescubierta recientemente como lesbiana, con la publicación de sus obras inéditas e incluso sus cartas. En cuanto a la obra de Radclyffe Hall, ha sido mayoritariamente abordada en inglés, y son pocos los estudios que han explorado esta figura en castellano. Por esta razón, es crucial retomar la discusión sobre ella y dar a conocer su importancia como precursora, ya que anunció al mundo la existencia de las lesbianas.

1.2. Objetivos

El presente trabajo surge con la finalidad de abordar y comprender la producción literaria de dos escritoras lesbianas que experimentaron en el siglo XX un entorno de represión y castigo hacia la disidencia sexual. Aunque se centrará en el análisis de dos obras novelísticas principales, se consultarán también las introducciones críticas a la autora elaboradas por Capdevila-Argüelles (*Oculto sendero* y *El pensionado de santa Casilda*) y la biografía de Radclyffe Hall redactada por Una Troubridge (*The Life and Death of Radclyffe Hall*, 2008), la mujer con la que compartió la gran mayoría de su vida.

Para poder abordar con mayor profundidad el contexto en el que ambas autoras escribieron sus obras, se ampliará el foco hacia otras figuras relevantes. Se explorará la figura de Virginia Woolf, así como la importancia de Natalie Clifford Barney. Posteriormente, se abordará el círculo de amistades de Elena Fortún, compuesto por autoras tanto sáficas como simpatizantes, cuya temática a veces convergen. Entre estas figuras destacan Inés Field y Matilde Ras, de las que hay constancia que conocían la obra sáfica de Elena Fortún, así como Victorina Durán y Rosa Chacel, entre otras.

A través del estudio de estas dos autoras se espera ampliar el conocimiento sobre su obra, a menudo olvidada o desestimada y, asimismo, dejar constancia de su papel tan relevante en la lucha LGBT+ a través de su introducción al corpus de textos lésbicos. La visibilización

de las identidades lésbicas es especialmente importante en un contexto de prohibiciones y medidas punitivas en contra de la comunidad LGBT en Europa. Si no se leen ni se estudian estos testimonios se podría contribuir a relegarlas al exilio del silencio, donde se perderían para siempre, como ocurrió en el siglo pasado.

Por último, se busca poner en valor y recordar, asimismo, el resto de la obra de Elena Fortún y Radclyffe Hall, puesto que siguen formando parte de ese microcosmos identitario donde podemos conocer a las autoras, que en muchas ocasiones dejarán constancia de sus ideales de manera velada o inintencional.

Para poder cumplir con las metas planteadas, se proponen los siguientes objetivos de carácter específico:

- Comprender el entorno literario y el contexto histórico de ambas autoras y sus contemporáneas.
- Analizar las figuras influyentes que modelaron la comprensión del lesbianismo en ambas sociedades.
- Entender los términos y conceptos con los que las propias lesbianas y sus simpatizantes se entendían y definían.
- Investigar las dinámicas y funcionamiento de las relaciones sáficas, así como la manera de presentarse en sociedad a través de sus personajes femeninos.
- Analizar conceptos propuestos por los investigadores e investigadoras, como la heterosexualidad obligatoria, la inconformidad de género en relación al binarismo y la cisheteronormatividad.
- Reconocer y destacar las obras seleccionadas de ambas autoras y su relevancia en el panorama literario y social.

1.3. Metodología

Para poder llevar a cabo esta investigación es necesario definir las herramientas principales de la misma. Con objeto de obtener los mejores resultados respecto a las cuestiones planteadas anteriormente, se ha realizado un análisis interdisciplinar de las obras *El pozo de la soledad* y *Oculto sendero*.

Antes de abordar los textos en sí, resultará de vital importancia realizar un trazado conciso del contexto histórico de los dos países de origen de las autoras, así como los círculos homofiliales por los que estas se movieron. Gracias a esto se podrá recuperar y visitar el pensamiento de estas mujeres durante las décadas de principios y mediados del siglo XX. Para ello será fundamental acudir a los testimonios femeninos que comenzaron a extenderse a lo

largo del siglo XX: Virginia Woolf con *Una habitación propia* (1929) ayudará a comprender la necesidad de las mujeres de contar con su propia independencia; Carmen Martín Gaité se planteará la existencia de un lenguaje típicamente femenino (también relacionado con el concepto de autoría femenina) en *Desde la ventana* (1987), lo que, además, nos presentará el concepto de “chica rara” que encaja con las obras a analizar; y, por último, Judit Butler desarrolló la teoría de la performatividad del género en *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad* (1990), el que acabaría por constituirse como la obra fundadora de la teoría *queer*, que posteriormente acabaría por abarcar la cuestión del binarismo.

El uso de la metodología ginocrítica será muy significativo, término acuñado por primera vez en *Towards a feminist poetics* (1979), ensayo de Elaine Showalter. Este nuevo método de la crítica feminista aspira a estudiar a las mujeres como escritoras y productoras de literatura y busca, a su vez, explorar la pluralidad de sus temas, así como el lenguaje y la historia de las mismas (Showalter, 1979: 128). El estudio ginocrítico del lesbianismo admite, asimismo, la relación con las tres fases de la lucha feminista: imitación, donde los roles establecidos se siguen de manera mecánica pero comienzan a cuestionarse; protesta y rebelión, donde se adquiere una postura clara en relación a los roles y la importancia que estos han tenido en el menosprecio de la figura de la mujer; y autodescubrimiento, donde la mujer consigue romper con el género al entenderlo como un aspecto cultural (García Aguilar, 2016: 70-72). Este proceso será importante en el desarrollo de los personajes femeninos de ambas obras, si bien las mejores representantes en ambos casos acabarán por ser las protagonistas.

Asimismo, esta herramienta nos permitirá delimitar los rasgos que definen a una novela sáfica, entendiéndose como una temática o género independiente por contar con características propias y diferenciadoras del resto de la literatura. Para poder explorar esta temática, se acudirá a los personajes femeninos de las dos obras. Gracias a ellas podremos estudiar la dicotomía *butch* y *femme*, entendidas como una dinámica imitadora de las relaciones heterosexuales. La primera figura corresponde a la masculina (habitualmente usada como “marimacho” en español) y la segunda a la femenina (que suele encarnar el ideal de hiperfeminidad que roza lo performativo). También se plantearán cuestiones como la heteronormatividad, término acuñado por Michael Warner en su teoría *queer* (1991) para definir la existencia de una norma social establecida en la que la heterosexualidad es la orientación sexual predominante y la heterosexualidad obligatoria, propuesto por Adrienne Rich en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lésbica* (1980) para hacer referencia a la asunción de una heterosexualidad impuesta por la norma. Encontraremos también ejemplos de la difusa línea entre lesbianismo

y bisexualidad, así como una ruptura con el concepto de monogamia asociada normalmente al matrimonio heterosexual.

Observar y analizar los espacios, tanto ficticios como reales, serán necesarios para comprender de manera más profunda este tipo de literatura, puesto que el silencio y secretismo empujan a las lesbianas a la búsqueda de nuevos espacios en los que sentirse libres, para lo que se empleará el artículo *Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán* de Eva Moreno Lago (2021). También se explorará el salón literario de Natalie Clifford Barney en *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* (2002) de Suzanne Rodriguez.

El análisis textual constituirá la segunda herramienta primordial de este trabajo, ya que una lectura detallada de cada una de las obras mencionadas nos permitirá explorar más allá del carácter únicamente literario o formal y tratar de comprender los ideales que las autoras quisieron plasmar a través de sus palabras. Nuevamente, exploraremos la concepción propia respecto a los roles de género en relación a su ruptura o perpetuación, así como el ideal de mujer contemporánea, moderna y feminista, en contraposición a la idea tradicional de mujer casera y sumisa. Gracias a esa autopercepción podremos analizar la manera que tuvieron de retratar(se) a las lesbianas, las similitudes y diferencias que se hallan en sus diversas representaciones y la manera de explorar la sexualidad de cada una. No obstante, no podemos obviar las teorías sobre sexualidad que acabaron por permear en las mismas lesbianas, como fue el caso de *Sexual Inversion* (1900) de Havelock Ellis, concepto que encontraremos en multitud de ocasiones y, en especial, en la obra de Hall.

El planteamiento del análisis, por lo tanto, parte de diversas disciplinas como son la literatura, la historia, la ginocrítica y los estudios *queer* en el afán de convertirse en un estudio enriquecedor encuadrado en el marco de la materia que nos atañe. Es por ello que no podemos olvidarnos de trabajar de manera independiente cada una de sus obras (tanto las que son objeto central de análisis como las que no, puesto que también merecen ser mencionadas) y establecer simultáneamente una conexión entre ambas, lo que favorecerá un acercamiento entre ambas sociedades de manera cuidadosa.

2. Entre amigas y letras: el entorno literario femenino del siglo XX

2.1. El Lyceum Club Femenino y el Círculo Sáfico Madrileño

A pesar de la tendencia cada vez más extendida que aspira a separar la obra de su autor, en nuestro trabajo será determinante abordar la vida de Elena Fortún, seudónimo de Encarnación Aragonese Urquijo, puesto que estuvo indudablemente marcada por la etapa histórica que vivió, así como los círculos en los que se movió. En *Oculto sendero* nos enfrentamos a una novela de aprendizaje o *bildungsroman* de carácter totalmente autobiográfico (Cybanski, 2021: 5) y, como tal, será de gran importancia comprender a su autora. Oculto como el sendero que María Luisa Arroyo ha de recorrer para conocerse se hallaba una vivencia íntima, un secreto a voces conocido por sus amigas e ignorado por los lectores de *Celia*: la identidad y sexualidad de Elena Fortún, su lesbianismo. Capdevila-Argüelles alude a la frustración que Elena Fortún sentía hacia la separación del autor de su obra, casi con total seguridad por lo mucho que había de ella no solo en *Oculto sendero*, sino también en el propio personaje de *Celia*, a la que acompañaremos desde su infancia hasta la adultez:

Su historia y la de sus hermanas es el eslabón perdido entre nuestras primeras feministas y la generación de escritoras y sociólogas que floreció después del franquismo. En una carta a Carmen Laforet, la creadora de la saga [*Celia*], Encarnación Aragonese Urquijo alias Elena Fortún, explica que ha adquirido (“ya tengo”) la “mala costumbre” de separar texto de autor. No le gusta hacerlo, quizás porque es obvio que representarla a ella separada de su personaje sería distorsionarlas a ambas (Capdevila-Argüelles, 2017: 101).

Encarnación nació en 1885 y murió en 1952, por lo que se enfrentó, en su juventud, al auge del movimiento modernista español que se vería reflejado en las temáticas predominantes de la generación del 98. La mujer como individuo independiente, desligada del hombre, así como las tareas tradicionalmente asociadas al hogar sería una mujer capaz de crear y trabajar por sí misma. Encarnación comenzaría su carrera literaria de manera tardía, algo que puede sembrar la duda respecto a su condición de escritora inserta en la generación del 98 o la del 27. A pesar de todo, resulta más acertado entenderla como autora del 98 por su edad y la relación que tuvo con muchos de sus miembros, puesto que incluso Carmen Baroja, que coincidió con ella en las reuniones del Lyceum, incluyó su nombre en *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*.

Encontraremos precisamente en el Lyceum Club Femenino el lugar de reunión de las Sinsombrero y otras intelectuales de las décadas de los veinte y treinta. A pesar de ser un espacio debate intelectual que funcionaba como un lugar seguro, algunas de sus integrantes se mostraban reticentes a aceptar al grupo de mujeres sáficas, por entender el lesbianismo como algo indecente que les provocaba gran rechazo (Moreno, 2021: 228). Federica Montseny crítica precisamente esta situación lesbófila en un ambiente supuestamente creado para la inclusión y el bienestar de sus miembros:

Pero el objeto del *Lyceum* está aún ajustado a la rancia moral española. Es un apartado femenino, responde al mismo espíritu que separa los sexos en las iglesias y que pretendió separarlos en los cines, teatros y casi, casi, en las calles [...] Quizás no hay en ellas tampoco audacia ni franqueza suficientes para fundar un Club bisexual, un Club libre, un Club que brinde un momento de expansión cordial, de verdadera y bella camaradería de sexos (Montseny, 1926: 3-4).

A pesar de todo, será en este espacio donde Encarnación pueda conocer y entablar relaciones con quienes luego resultarían ser sus amigas íntimas. Este es el caso de María de la O Lejárraga (a menudo olvidada como miembro de la generación del 98, doblemente ignorada por haberse visto forzada a escribir bajo el nombre de su marido) e Isabel Oyarzabal, ambas amigas de Elena Fortún que comprendían su situación por encontrarse las tres en un matrimonio en el que sus maridos, artistas de mucho menor éxito que ellas, se aprovecharon de la inteligencia y talento de sus mujeres (Capdevila-Argüelles, 2017: 114-115). Precisamente sería el Lyceum el lugar que permitiría a Elena Fortún, aún aspirante a escritora, exponer y comentar sus opiniones con sus iguales, quienes compartían sus ideales de progreso y modernización. Según Carmen Martín Gaité, María de la O Lejárraga (seudónimo de María Martínez Sierra) sería la persona que le haría saber a Encarnación sobre el gran talento, aún latente, que esta tendría para la escritura. Asimismo, le animó a abandonar el plan de futuro ordinario que ella se había autoimpuesto⁸ (Martín Gaité, 1993: 22-23).

La participación de Encarnación en el Lyceum no sería meramente anecdótica, sino que fue una figura divulgadora y precursora de proyectos sociales como la creación de La Casa del

⁸ Martín Gaité haría referencia a este episodio, según ella, un tanto novelesco, puesto que la primera iniciativa de emancipación de Encarnación consistía en convertirse en una de las primeras representantes de Electrolux, una de las marcas pioneras de aspiradores que se implantaron en España. María Martínez Sierra, gran feminista que llegó a militante socialista, fue la amiga que enseguida se opuso a la idea, haciéndole saber que aquello era un desperdicio de su talento (Martín Gaité, 1993: 22-23).

Niño, una guardería gratuita para madres obreras, junto a socias del club como María de Maeztu, María Martos de Baeza y Carmen Baroja (Melián, 2018: 637). También tuvo una relación muy estrecha con Victorina Durán y Rosa Chacel, ambas escritoras de obras con temáticas muy similares a las de Elena Fortún en las que también se aprecian referencias al espacio compartido: el Lyceum. Entre sus obras se aprecian influencias, referencias e incluso representaciones de estas mujeres como personajes de las novelas, como sucede con el personaje de Trudi Esteban, de *El pensionado* “en quien se adivinan rasgos de la dramaturga y figurinista Victorina Durán (1899-1993)” (Capdevila-Argüelles, 2022: 8). Rosa Chacel no aparecería explícitamente como un personaje en la obra de Elena Fortún, pero publicaría en 1940, la misma década en la que se escribirían *Oculto sendero* y *El pensionado de Santa Casilda, Memorias de Leticia Valle*, una obra de temática sáfica.

Carmen Laforet, amiga con la que Encarnación se cartearía al final de su vida, también publicaría *Nada* en 1944. A pesar de ser consideradas obras “pioneras en la narrativa de amistad y deseo entre mujeres” (Cornejo Parriego, 2007: 43), “la escritura lésbica española no llegaría a florecer hasta la transición a la democracia durante la década de los 70” (Cybanski, 2021: 27).⁹ La relación entre Laforet y Fortún fue similar a la de una mentora y su alumna, pero no por ello fue menos estrecha: a lo largo de sus numerosas cartas, Encarnación animó a Carmen Laforet a seguir escribiendo y a huir de la opresión del matrimonio, que con toda seguridad se interpondría en su carrera como escritora (Cybanski, 2021: 27-28). En *Andrea*, la protagonista de *Nada*, se encontrarían las características que la convertirían en una de las primeras “chicas raras” que Martín Gaité estudiaría posteriormente, igual que sucedería con María Luisa Arroyo.

El Lyceum, no obstante, no sería el único entorno homófilo en el que Elena Fortún participaría. El Círculo Sáfico de Madrid, en teoría liderado por Victorina Durán, funcionó de manera clandestina y paralela al Lyceum. De este círculo hay pocas referencias, solo Vicente Carretón usó el término “círculo sáfico”, puesto que sus participantes no usaban ningún apelativo que pudiera revelar su condición (Moreno Lago, 2021: 212-213). El círculo se desarticuló con el comienzo de la Guerra Civil, aunque se siguieron convocando reuniones en el exilio. La red de amistad que habían tejido les permitió prestarse ayuda en tan difícil situación (Ontiveros, 2019: 13). Con la irrupción de las tropas franquistas en Madrid, Encarnación Aragonese y su marido, Eusebio de Gorbea Lemmi, decidieron exiliarse a Buenos Aires, donde se volvería a reunir con Victorina Durán, que ya había comenzado su

⁹ Traducción propia: “Lesbian writing in Spain did not really flourish until the Transition to Democracy in the 1970s.” (Cybanski, 2021: 27).

carrera como escenógrafa, por la que era muy reconocida (Capdevila-Argüelles, 2022: 11). Tras la guerra, Elena Fortún se reencontró en sus viajes a España con Matilde Ras, compañera del círculo sáfico con la que mantuvo contacto hasta el final de su vida, con quien parece que mantuvo una relación sentimental algo complicada:

Recuerda el placer de verla dormida y las interesantes horas pasadas junto a la mesa camilla entre libros y charlas. [...] Hay una historia de amistad y amor que se interrumpe y no acaba bien entre Tilde y Encarna. Existen, por tanto, unos afectos sáficos que no fueron plenamente correspondidos a la larga (Capdevila-Argüelles, 2022: 11-26).

La figura de Matilde Ras será importantísima en el desarrollo de la literatura sáfica de Elena Fortún (y tal fue su colaboración que se la reconoce como coautora en la portada de *El pensionado de Santa Casilda*), como explica Marisol Dorao en uno de sus cuadernos durante el viaje a Buenos Aires en el que conoció a Manuela Mur e Inés Field:

Parece que Elena Fortún y Matilde Ras, que siempre fueron amigas, se comprometieron a hacer cada una novela y entregársela a la otra. Esas dos obras son las que tiene ahora Manuela y no comprendo bien por qué está tan nerviosa por ellas. Lo curioso es que *las dos* están firmadas por “Rosa María Castaños”, y *las dos* tienen el estilo de Encarna (no de EF) que yo conozco tan bien (Citado en Capdevila-Argüelles, 2022: 20).

Inés Field, mujer de profunda religiosidad que acabaría por influir enormemente en Encarnación Aragonese, sería otra de sus grandes amadas, a quien le expresó de manera explícita sus sentimientos a través de su correspondencia. Precisamente a Inés delegó la tarea de custodiar las dos novelas lésbicas de Rosa María Castaños, seudónimo que adoptó Encarnación para estas dos obras.

Este sería, en líneas generales, el ambiente en el que vivió y se desarrolló Encarnación Aragonese de Urquijo, en un entorno hostil al que solo se podía enfrentar en silencio y sin ser advertida. Se han perdido innumerables testimonios y nombres a lo largo de la historia debido a que muchas lesbianas tuvieron que recurrir a la clandestinidad, al secreto. Sería gracias a esa red amiga oculta que podrían apoyarse, escucharse y amarse.

2.2. El PEN Club Internacional, relación con el entorno de Mabel Batten y el círculo modernista del salón de Natalie Barney

Radclyffe Hall, de nacimiento Marguerite Radclyffe Hall y conocida por sus amigos como “John”, nació en 1880 en la costa sur de Inglaterra, país en el que murió en 1943. A pesar de haber sido durante toda su vida una persona retraída y cómoda con su soledad, siempre tuvo muy buenas relaciones con personas de ambos sexos.

Antes de John vino otro nombre masculino que insistía en que su familia usara: Peter, en honor a su abuelo, lo que serviría como precedente para la autoconciencia de su propia identidad. Radclyffe Hall era abiertamente lesbiana o, en sus palabras: “invertida congénita”, término que empleaban los sexólogos (los alemanes encabezados por Freud a quien seguiría Havelock Ellis en Inglaterra con *Studies in the Psychology of Sex* en 1897 y *Sexual Inversion* en 1900) para hacer referencia a las personas que se sentían atraídas por el mismo sexo.

Durante los primeros años de su madurez se sucedieron una serie de relaciones turbulentas con artistas como la soprano Agnes Nicholls y sus primas Jane Randolph y Dorothy Diehl (Favotto, 2018: 23-25). La primera mujer con la que compartió su pasión por las letras sería la novelista y feminista Violet Hunt, quien participó en la fundación del PEN Club Internacional en 1921, del que Radclyffe Hall formaría parte. Este club, denominado PEN en referencia a “poets, playwrights, essayists and novelists”¹⁰ aspiraba a ser un lugar de encuentro en Londres en el que escritores extranjeros pudieran conocer a los escritores locales y establecer una red de contactos (Doherty, 2011: 1). A diferencia de Marguerite, que se había movido por un entorno más bien musical, Violet tenía conexiones con numerosos escritores del círculo prerrafaelita en el que creció: Holman Hunt, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones, además de haber recibido una petición de matrimonio de Oscar Wilde durante su juventud. Gracias a su relación con Violet, así como su ayuda y apoyo, Marguerite comenzaría a interesarse en la escritura. Conocer a Robert Browning, amigo del padre de Violet, le proporcionó el impulso final para que esta iniciara la composición de sus primeros versos (Cline, 1998: 51-58).

A pesar de que ambas iniciaron una relación sentimental que Violet no correspondería del todo y que acabaría en amistad, fue en uno de sus viajes juntas donde Marguerite conoció a Mabel Veronica Batten, apodada cariñosamente Ladye. Por aquel entonces tenía 51 años, 24 más que Radclyffe Hall. A pesar de la diferencia de edad, Marguerite se enamoró de Ladye a

¹⁰ Poetas, dramaturgos, ensayistas y novelistas.

primera vista, “de todo corazón y con toda su alma y pensamiento”¹¹ (Troubridge, 1961: 30). Ladye se involucró plenamente con el trabajo de John y le habló de ella a sus amigos, compositores que convertirían sus poemas en canciones, e incluso la misma Ladye participó en la composición de estas piezas. Mabel Batten también la iniciaría en los textoslésbicos eróticos de finales del siglo XIX y principios del XX, aunque muchas de ellas, como las de Guy de Maupassant y Emile Zola, serían novelas lascivas orientadas a deleitar a un público masculino, no a generar conciencia sobre esta identidad. No obstante, también le dio a conocer la obra de Safo, las novelas de la escritoralésbica Violet Paget y la poesía sáfica de Renée Vivien (Cline, 1998: 59-64).

Su relación con Ladye le permitió leer y conocer a escritoras lesbianas y, además, fue el periodo decisivo en el que Radclyffe Hall adoptaría una nueva actitud respecto a su identidad, la de expresar a través de la vestimenta su condición como persona de sexualidad disidente y no conforme respecto a las normas de género¹²:

Pero en 1909, John, de 29 años entonces, quien nunca había encajado con los estereotipos femeninos, estaba dispuesta a ser considerada un “hombre” en lugar de una “mujer lesbiana” si eso significaba que George y Austin Harris, los hombres que más le importaban a Ladye, la aceptaran como la amante de Ladye¹³ (Cline, 1998: 67).

A pesar de que ambas mujeres compartían una relación de devoción mutua y decidieron vivir juntas después de que Mabel enviudara, la sociedad en la que se desenvolvían sometía este tipo de uniones a un escrutinio exhaustivo, lo que resultó en un sufrimiento compartido. Ambas requerían apoyo familiar, pero John no contaba con ello, puesto que su madre la rechazó al saber su condición, una experiencia similar a la vivida por Stephen Gordon, protagonista de *El pozo de la soledad*. La familia de Ladye toleró y respaldó la relación, al menos mientras ella estaba viva. Solo tenían una opción ante el miedo al rechazo público: comprometerse a mantener una lealtad inquebrantable. Ladye cumplió con este compromiso, y John también lo hizo, al menos durante los primeros años de su convivencia (Cline, 1998: 68-72).

¹¹ Traducción propia: “When John, at the age of twenty-seven, first saw her and fell head and heart and soul in love with her” (Cline, 1998: 51-58).

¹² El editor Rupert Hart-Davis comenta, de manera anecdótica, que recuerda situaciones en fiestas en las que John dudaba cuando las mujeres abandonaban la mesa, incapaz de decidir entre irse con ellas o quedarse con los hombres (Hart-Davis, 1981: 177).

¹³ Traducción propia: “But in 1909 John, then twenty-nine, who never fitted the feminine stereotype, was ready enough to be considered a ‘male’ rather than a ‘lesbian female’ if that meant that George and Austin Harris, the men who mattered to Ladye, accepted her as Ladye’s lover” (Cline, 1998: 67).

Durante este periodo, Ladye y John recibieron en el salón de su hogar, con el propósito de consolidar la aprobación de su entorno, a numerosas feministas y sufragistas (la misma Radclyffe Hall se consideraba parte de este grupo), así como a mujeres sáficas destacadas como Gabrielle Enthoven, Barbara “Troupie” Lowther¹⁴, Winaretta Singer y Una Troubridge, con quien John no coincidiría hasta más tarde. Estas personas, como Una Troubridge posteriormente describió, eran reconocidas porque “hacían cosas”, y su impacto dejó huella perdurable en el mundo (Troubridge, 1961: 38). John internalizó continuamente esta idea de “personas que hicieron cosas” y, a pesar de ya pertenecer a esta categoría con sus tres volúmenes de poesía publicados, aspiraba a ser parte integral de este grupo. Este pensamiento, probablemente, influyó en la creación de su obra *El pozo de la soledad*.

En 1912, John, influenciada por Ladye, se convertiría al catolicismo, aspecto de su personalidad que, sorprendentemente, nunca entró en conflicto con su “inversión” o, al menos, nunca apareció reflejado en ninguno de los más de doscientos diarios de Una (Cline, 1998: 84). Sin embargo, sería precisamente esta conversión la que agravaría la culpa que Una y ella sintieron cuando murió Ladye, prima de Una, solo un año más tarde de haber empezado su relación en el año 1915. Una, como traductora además de escultora y escritora, también estaba comprometida con el movimiento sáfico. Fue una ferviente defensora de *El pozo de la soledad* antes y después de la muerte de John y también tradujo la obra de Colette al inglés (Cline, 1998: 107-126). Precisamente la obra de Radclyffe Hall volvió a ver la luz en 1949 gracias a su intervención. Desde entonces no se ha detenido su producción (Souhami, 1998: 404-405).

Asimismo, John formaría parte del círculo modernista mixto dirigido por Natalie Clifford Barney, también escritora abiertamente lesbiana que vivió en París, lugar donde se sucederían las reuniones semanales del salón literario durante más de 60 años. Los invitados a estas reuniones debían ser, como mínimo, tolerantes respecto a las identidades disidentes. Entre sus nombres destacan: André Gide, Scott Fitzgerald, Janet Flanner, Colette, James Joyce, T. S. Eliot y, por supuesto, Radclyffe Hall y Una Troubridge (Rodríguez, 2002: 246-247). En este salón se realizarían numerosas lecturas de *El pozo* tras su prohibición. En ocasiones como estas, el salón solía atraer una multitud de curiosos que deseaban leer la historia que había escandalizado a Reino Unido y Estados Unidos por igual (Flanner, 1979: 48). La importancia de Natalie como anfitriona alcanzó la ficción en *El almanaque de las mujeres*, en el que

¹⁴ Su labor como fundadora de una ambulancia conformada exclusivamente por trabajadoras fue muy relevante en la I Guerra Mundial, lo que serviría de inspiración para el episodio de *El Pozo* en el que Stephen Gordon también se convierte en miembro de una unidad de ambulancias de mujeres (Nota de autor en *El pozo de la soledad* en su edición británica de 1982: 7).

apareció personificada como la protagonista, Evangeline Musset o la Dama de Musset. También figuraron en ella John y Una como Lady Tilly-Tweed-en-Vena y Lady Esbelta-Galán, respectivamente. Natalie aparece representada, de igual modo, en el propio *Pozo* como Valérie Seymour, anfitriona de un salón de artistas modernistas. Si bien es cierto que la relación con Stephen Gordon no avanza demasiado, aparece retratada como un personaje capaz de unir a los inadaptados de la sociedad y ofrecerles un lugar de unión donde ser ellos mismos (Hall, 2003: 433).

Para finalizar el esbozo de los círculos de intelectuales que la conocieron cabe remarcar los nombres de los autores que salieron en su defensa al iniciarse el litigio en su perjuicio. Virginia Woolf, que ese mismo año publicaría *Orlando*, novela también de carácter lésbico, sería una de las primeras en alzar la voz, pero no fue la única. Su marido, Leonard Woolf, Arnold Bennett y E. M. Forster también denunciaron públicamente este caso de censura. Este último tuvo un especial interés en el destino de *El pozo* porque él mismo había redactado casi 15 años antes *Maurice*, manuscrito de temática homosexual que tuvo que esperar hasta la muerte de su autor para poder editarse.

Bennet y Forster reunieron una larga lista de firmas de grandes figuras entre las que se incluyen las de Bernard Shaw, T. S. Eliot y Lytton Strachey. John contó, asimismo, con el apoyo de Naomi Royde-Smith (autora de la novela lésbica *The Tortoiseshell Cat*) quien aparecía en la lista de literatura lésbica de los papeles del juicio junto a Rosamond Lehmann (*Duty Answer*), Gertrude Atherton (*The Crystal Cup*) y Sylvia Stevenson (*Surplus*)¹⁵ (Cline, 1998: 248).

A pesar del respaldo de sus compañeros de profesión, el juicio estaba decidido desde antes de empezar y terminó de manera desfavorable para Radclyffe Hall. Como hemos podido observar, su rebelión contra el sistema no salió triunfante y, sin embargo, se aprecia un increíble cambio en el panorama de finales de la década de los 20: por primera vez desde el juicio por obscenidad de Oscar Wilde un gran número de intelectuales *queer* y simpatizantes se unieron para defender una obra que ellos creían digna de ser leída en lugar de ser escondida al fondo de la gran biblioteca de los libros olvidados. La revolución pareció silenciada, pero ya no se

¹⁵ Traducción propia: “Bennet and Forster gathered an impressive list of signatories, including Bernard Shaw, T.S. Eliot and Lytton Strachey. John also acquired the support of Naomi Royde-Smith, author of the lesbian novel *The Tortoiseshell Cat* which, with Rosamond Lehmann’s *Dusty Answer*, Gertrude Atherton’s *The Crystal Cup* and Sylvia Stevenson’s *Surplus*, was on a list of lesbian literature found amongst the trial papers” (Cline, 1998: 248).

podría detener la visibilización de la existencia de las lesbianas que se asociaría para siempre a Radclyffe Hall, con su pelo corto y su ropa masculina, “reflejo de la estética lésbica de no conformidad de género” (Cybanski, 2022: 162).

3. Abriendo el armario: análisis de *Oculto sendero*

3.1. *Oculto sendero*: una novela de aprendizaje lésbica.

La novela de aprendizaje o *Bildungsroman* se caracteriza por ser un género enfocado en acompañar a sus personajes desde la infancia hasta la adultez y precisamente ese será el hilo conductor de la novela *Oculto sendero*. A lo largo de sus páginas seguiremos a la protagonista, María Luisa Arroyo, en su camino de autodescubrimiento no solo como mujer, sino también como lesbiana en un contexto en el que el conocimiento sobre de las sexualidades disidentes era limitado y se reducía a la inversión. La novela aborda temáticas fundamentales que incluyen la homosexualidad, el proceso reflexivo, la maduración y el autoconocimiento, con sus correspondientes implicaciones de culpabilidad e inestabilidad emocional. Además, explora la búsqueda de una comunidad que le brinde comprensión y, simultáneamente, indaga en la exploración de la feminidad.

En el transcurso de este viaje, una diversidad de personajes acompañará a María Luisa, desempeñando roles significativos como confidentes que contribuirán a su autocomprensión o como figuras de autoridad que consolidarán los roles preestablecidos, desviándola de sus auténticas aspiraciones. Destaca entre estas figuras la influencia preponderante de su madre durante su infancia y juventud. Desde los primeros momentos, su madre percibe en ella algo que la diferencia del resto, una conexión más cercana con los hombres que con las mujeres, y no titubea en recriminárselo reiteradamente:

—¡Qué niña esta! —se lamentó mamá, dirigiéndose a Jorge—. ¡No tiene usted idea de lo que he sufrido con ella! Ha sido un chico desde que nació... Como yo estuve tan malita al dar a luz, pasó más de media hora después de nacer sin que pudieran 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).

La novela se divide en tres partes: Primavera, Verano y Otoño. Cada una de ellas hace referencia a una etapa vital diferente en la vida de María Luisa: infancia, juventud y madurez.

Estas etapas siguen, asimismo, la estructura de las tres fases de la lucha feminista propuesta por la ginocrítica: imitación, protesta y rebelión y autodescubrimiento. En la primera parte el escenario principal es la casa familiar, que se ubica en Madrid. Al final de la Primavera la familia recibirá en herencia una casa en un pueblo de la Mancha y este escenario se convertirá en el centro de la acción durante la primera mitad de Verano. Aún durante su juventud, María Luisa vuelve a mudarse a Madrid tras casarse con Jorge, aunque estos, acompañados de la madre de María Luisa, volverán a cambiar de domicilio, esta vez en el campo, en las Tapias del Pardo. En Otoño, se observan dos mitades diferenciadas en relación a los espacios: en primer lugar, la pareja se desplazará a Tenerife, invitados por la familia de Jorge. La segunda mitad comenzará con el regreso de la pareja a Madrid tras el desengaño amoroso que sufre María Luisa. En el último capítulo el centro de la acción se desplaza a Nueva York, si bien el lector no llega a saber si María Luisa cumple su objetivo de establecerse allí.

El estilo intimista de esta novela está profundamente relacionado con el carácter autobiográfico de la obra, a lo que Capdevila-Argüelles añade que es “susceptible de ser considerada también novela patológica” (2016: 10). La voz de la narradora no puede separarse de la de Elena Fortún, que funciona como esa “voz amiga” que María Luisa alude en ciertas ocasiones y que actúa como una guía, como una compañera que comprende su destino y su sufrimiento: “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.»” (Fortún, 2016: 301). Las similitudes entre la obra y la vida del autora son fácilmente reconocibles: el propio lesbianismo, sus vivencias en el mundo del arte (una como escritora y la otra como pintora) y el círculo homófilo de intelectuales, el matrimonio infeliz con un hombre que consideraba los méritos de su mujer como un ataque a sí mismo, la pérdida de un hijo y su experiencia como mujer moderna en un contexto conservador, muy por detrás de las necesidades de las mujeres progresistas de principios del siglo XX:

¡Libertad! ¡Libertad! Ser como el aire, a quien nadie pregunta a dónde va ni de dónde viene... ¡Ah, las muchachas modernas! Las veía solas por la calle, con su cartera bajo el brazo, camino de la universidad, del instituto, de la escuela... ¿Por qué había venido yo al mundo diez años antes de mi tiempo? (Fortún, 2016: 363).

A lo largo de la infancia de María Luisa observaremos los primeros comportamientos que delatan su disidencia, así como su rechazo tanto al matrimonio y a las relaciones románticas

entre personas de distinto género como a la ropa tradicionalmente femenina. En el capítulo de *El restaurant*, María Luisa verá una pareja sáfica, lo que se convertirá en un evento rememorado a lo largo de su infancia, a pesar de no comprender muy bien el verdadero significado detrás de la intimidad y comportamientos de ambas mujeres y de la desaprobación con la que su familia las observa. La fascinación no tardará en convertirse en algo muy parecido a la obsesión y será motivo de conflicto entre María Luisa y su familia, así como Casiana, la criada que siempre le hace sufrir hasta apropiarse de todos los presentes que la niña recibe. Precisamente recordando este encuentro, María Luisa se enfrenta a situaciones en las que siente un afecto especial hacia otras chicas que las demás perciben como extrañas o demasiado intensas:

–Te la regalo... Mañana te vas y cuando ya no estemos juntas te acordarás al verla de mí y de esta tarde en que me has prometido ser buena... ¿Verdad?

¡Si, yo me acordaría!

Besé las manos de Dulce Nombre con tanta pasión que me dijo:

–¡No seas loca, criatura! ¡Díos mío, qué exaltada eres...! ¿Qué va a ser de ti, si sigues así siempre? (Fortún, 2016: 136).

Después del incidente en el colegio que hace que deje de asistir, María Luisa comienza a tomar las lecciones con una institutriz privada. La niña manifiesta, bajo su tutela, un potencial para el arte que propiciará que la institutriz contacte con Jorge para que le dé clases de pintura. Finalmente, esta etapa de la vida de María Luisa acaba con la muerte de su padre y posterior traslado a la propiedad pueblo de la Mancha. María Luisa pasará allí unos meses relacionándose con mujeres de su edad, que ya comienzan a sentir los primeros impulsos afectivos hacia los hombres. A través de conversaciones reiterativas sobre este tema, que a María Luisa, interesada mayoritariamente en la lectura y las artes, no le provocan gran inquietud, aparecerán los primeros signos de su disgusto hacia los hombres. Aun así, acepta casarse con Jorge tras su reencuentro, pensando que su amistad iba a permanecer inalterable, creyendo que el matrimonio podría ser la única vía de escape de su infeliz existencia bajo el dominio de su madre. Como es de esperar, Jorge quiere que cumpla con sus deberes como mujer, lo que, sumado al nacimiento de una hija que en primera instancia no quiere, la trastornará profundamente y le hará desear dejar de vivir. La relación con su hija, María José, cambia con el paso del tiempo del rechazo al afecto profundo. La niña se convertirá en el núcleo central de

su vida hasta que muere con tan solo doce años. Este evento marcará el final de la juventud de María Luisa, que cree firmemente que ya no volverá a experimentar otro verano más.

Ya en Otoño, observaremos el enfriamiento definitivo del matrimonio y el despegue de la carrera artística de María Luisa, que comienza a perseguir el divorcio y está dispuesta a hacer lo que sea necesario para escapar de esa obligación impuesta que ella nunca ha deseado. Por fin, María Luisa comenzará a relacionarse con personas con las que se siente comprendida, quienes al momento la incluyen en un “nosotras” importantísimo, que por primera vez la aleja de la categoría de chica rara. María Luisa explora su sexualidad a través de una serie de desengaños amorosos que, a pesar de todo, la ayudan a comprenderse a sí misma y a aceptar que merece buscar un lugar mejor en el que prosperar, alejado del armario que Encarnación no pudo abandonar (Capdevila-Argüelles, 2016: 8). Finalmente, la novela acaba con la marcha de María Luisa, decidida a abandonar todo lo que conoce, incluido a su último amor, por fin preparada para hacer todo lo que esté en su mano para hacer honor a lo que ella desea, alejándose por fin de lo que los demás le exigen.

3.2. Espacios de ocultación y liberación

Como se ha señalado previamente, comprender los espacios que frecuentaron las lesbianas resulta crucial para abordar y estudiar su propia realidad. La comprensión de la historia de las lesbianas españolas se torna incompleta sin un análisis detallado de los espacios que transitaron. Tras examinar los espacios explorados por las autoras españolas de principios del siglo XX, se profundizará en aquellos delimitados en *Oculto Sendero*. Se partirá de lo público a lo privado, siguiendo el mismo esquema de Moreno Lago (2020). En el artículo, observamos la geolocalización de una serie de espacios que se repiten en las cuatro obras que componen el corpus del análisis: París, el café, espacio destinado a la tertulia; y la construcción de nuevos espacios.

A diferencia de otras obras de temática sáfica, como *El pensionado de santa Casilda*, de la misma autora, París no adquiere una relevancia tan destacada como epicentro de la trama, quizás porque la propia Elena Fortún nunca la visitó y, por ende, no experimentó el avanzado ambiente parisino. No obstante, hacia el desenlace de la obra, París es mencionada como uno de los destinos que Lupe propone para marcharse juntas.

–Y, ¿por qué en América? ¿Por qué no en París? ¡A París sí te acompañaría! Leonarda va a ir ahora a París a dar tres conciertos... luego van a Bruselas y al mes que viene vuelven otra vez a París...

Comprendo que la razón de que yo me vaya a París es tan formidable que no puede discutirse... Lupe habla ya toda la tarde de París, del barrio Latino, de los boulevares, de los sitios frecuentados por ella y Leonarda cuando iban las dos a dar conciertos... (Fortún, 2016: 488).

A pesar de que María Luisa considera que París es tan bueno como cualquier otro lugar siempre que esté con su amada, se evidencia que Lupe describe esta ciudad y su experiencia por allí junto a Leonarda de manera totalmente positiva. Su vivencia, llena de ilusión, ejemplifica un entorno propicio para llevar una vida normal en compañía de personas afines. Es fundamental comprender que a principios del siglo XX, Francia representaba un referente de progreso y libertad, convirtiéndose en un refugio para las personas que necesitaban huir de regímenes restrictivos, como el impuesto en España con el Código Penal de Miguel Primo de Rivera. Esta legislación establecía por primera vez una distinción entre los delitos sexuales de naturaleza homosexual y heterosexual. En el caso de los delitos de escándalo público recogidos en el artículo 616, se incluía como agravante la condición homosexual de los delincuentes, quienes podían llegar a sufrir un castigo el doble de severo en comparación con el mismo delito incurrido por una persona heterosexual (Mira, 2004: 183).

En este contexto, las cafeterías como lugar de reunión de intelectuales se convertirían en espacios esenciales para la socialización de los españoles. Este tipo de locales aparecerán representados en la obra a través del café de Roma y el bar Dublín, que es una “mezcla de bar, *brasserie*, y salón de té, donde mi amiga tenía su *peña* todas las tardes” (Fortún, 2016: 456). Allí conocerá al círculo de amistades de Carmenchu entre los que se hallan artistas, intelectuales y personas que, como Rosalía, muestran interés por estar allí a pesar de no pertenecer a ese mundo. María Luisa se siente ignorada desde su primera visita y, a menudo, también incómoda. A esa situación se añade la crítica constante de Júpiter, quien menosprecia el trabajo de María Luisa con un comentario que aparentemente no va dirigido a nadie en particular: “En España no hay pintores de niños... mi padre hizo alguna cosa, pero nadie más” (Fortún, 2016: 457). Es evidente la similitud en el pensamiento misógino de Júpiter y Jorge, dos hombres que dependen de la humillación hacia las mujeres de su entorno para alimentar su autoestima. Esta situación recuerda precisamente a la razón por la que se creó el Lyceum: para satisfacer la necesidad de las mujeres de disfrutar de reuniones en las que sentirse partícipes, donde poder dar su opinión y aprender unas de otras sin temor a la censura androcéntrica. Elena Fortún, a través de María Luisa, no es la única en abordar este tema, ya que “Todas coinciden

en que estos cafés eran territorios masculinizados en los que no se podía escapar de la mirada patriarcal” (Moreno Lago, 2021: 227).

Como sucede con las integrantes del Lyceum, María Luisa necesita de la creación de nuevos espacios, separados de la cultura de la tertulia que ningunea y desprecia a las artistas e intelectuales que, como ella, solo quieren realizar su trabajo sin que nadie lo desdeñe. María Luisa comienza a asistir a las reuniones bisemanales que Fermina, isleña que siente curiosidad por ella desde que desembarca, organiza en el salón de su casa. Las actividades del círculo recuerdan enormemente a las del Lyceum:

Algunas veces leíamos trozos de la última novela interesante publicada en Madrid y que nos mandaban de una librería de la plaza y pagábamos entre los habituales a estas reuniones, otras comentábamos algún suceso gracioso, siempre oíamos discos y jamás se criticaba... (Fortún, 2016: 383).

Este espacio no era exclusivamente femenino, pero sí se necesitaba de una compañía afín y amistosa con la que sus integrantes pudieran sentirse comprendidas, lejos ya de ese juicio de la familia y del marido, donde se pudiera mantener el ambiente de armonía y sororidad que habían construido sus integrantes:

Los lunes solía venir Rafita, el director del periódico donde trabajaba Fermina. Era pequeño, gordito, hablaba con tono quejumbroso y recitaba poesías. Cuando se atrancaba a la mitad de un recital, lo que le ocurría muchas veces, se dejaba caer sollozando sobre una butaca y teníamos que consolarle entre todas... Con él venía un señor canoso que era un gran poeta, pero que había tenido que dedicarse a mandar plátanos a Inglaterra para ganar bastante con qué mantener y dar carrera a los cuarenta y cinco hijos que tenía con las medianeras de sus fincas.

Ninguno hablaba de su vida íntima, ni de su familia, todos nos ignorábamos en una gran parte, pero nos mostrábamos unos a otros lo mejor de nuestra alma, el ambiente era cordial, y coincidíamos en el plano del arte, como viajeros que se encuentran viniendo de distintos lugares y contemplan juntos el mismo paisaje... (Fortún, 2016: 384).

La clandestinidad actúa como un espacio en el que expresar y entablar sus relaciones, lejos de la mirada pública y del juicio externo, normalmente masculino. Solo en espacios privados, como es el caso de las reuniones de Fermina, podrán expresar su amor por otras

mujeres. Los sentimientos románticos se mantienen en secreto, se viven en lo privado, ocultos del ojo que no ha de entrometerse, y en ese contexto vivirá María Luisa sus amores. Con Florinda, su relación florecerá en la finca de la Orotava, un espacio que es solo de ellas dos y donde nadie las va a molestar o interrumpir en sus momentos de intimidad. Se aprecia una marcada línea entre la intimidad y la libertad que tienen para expresarse cuando están solas y la opresión cuando hay otras personas involucradas, como Jorge o Consuelo. Incluso alejadas de la sociedad, la gente de la isla sospecha una relación entre ambas y Florinda decide marcharse para no levantar rumores:

–Además conviene alejarnos una temporada... La gente comienza a vernos siempre juntas... y de mí nunca se ha dicho nada en la isla... Si ahora no me fuera, como siempre lo he hecho, habría comentarios... Es *presiso* guardar las *apariencias*... (Fortún, 2016: 421).

Leonarda, una antigua amante de Lupe, incita a María Luisa a acercarse a Lupe, puesto que ve una afinidad entre las dos. Será una de las primeras en mostrar interés por su relación y en animar a María Luisa a que espere a que Lupe corresponda a sus sentimientos. Sus encuentros serán, en su mayoría, privados: paseos en coche para observar juntas la caída del sol, visitas de Lupe al estudio de María Luisa, llamadas telefónicas y tardes y meriendas en el campo. Sin embargo, la prioridad de Lupe no es María Luisa, sino Leonarda, razón por la cual sus encuentros acaban siempre con una visita al bar o al café. En las ocasiones en las que María Luisa la acompaña, su relación dista mucho de la que mantienen en privado: el amor lésbico solo puede experimentarse en silencio y debe ocultarse al exterior. Incluso entre amigas que comprenden su secreto, como es el caso de Rosarito, sienten la necesidad de negar su relación, por temor a las habladurías:

La habitación está en sombras, apenas iluminada por una lamparita de leer en la cama... Hablo de mi divorcio, de Rosarito, que ya estaba enterada..., que nos ha visto en el coche...

–¿Ves? –dice Lupe–. Eso a mí no me gusta... Tú le habrás dicho que es mentira... hay que negarlo siempre, luego todo son chismes... (Fortún, 2016: 485).

Como sucede desde la misma elección del título de la novela, *Oculto Sendero*, observamos que los espacios por los que María Luisa ha de moverse para poder ser ella misma

pertenecen a la discreción, a lo oculto, a la privacidad de su armario particular. Todas sus relaciones y sus pensamientos forman parte de un secretismo que se articula para protegerla, un armario que, si se abre, revelará esa parte de la identidad de María Luisa que Encarnación Aragonese siempre guardó con ahínco, un enigma capaz de destruirla frente a una sociedad homófoba.

3.3. María Luisa Arroyo y la ruptura del silencio.

Analizar una obra sin prestar atención a sus personajes equivale a realizar un análisis vacío, incompleto y carente de sentido. Las obras literarias y, en especial, las de índole novelística, se articulan a través de sus personajes, de sus pensamientos y emociones. Obviar su existencia implica ignorar el corazón mismo de la obra. En una novela como *Oculto sendero*, un *Bildungsroman* de carácter autobiográfico, esta falta se acusa de manera especial: María Luisa no es solo el motor de la trama, es la trama en sí misma, y los personajes que la rodean propician su desarrollo, de manera positiva o negativa.

Los personajes serán determinantes para responder a la pregunta ¿qué es una novela sáfica? Simonis (2008) define, precisamente, el concepto de texto o literatura lésbica y afirma que estos textos “lo son porque contienen experiencias lesbianas consideradas así por la mayoría de personas que se reconocen a sí mismas como lesbianas” (241-242). Asimismo, añade que las experiencias son múltiples y que no existe una única manera de escribir sobre lesbianas, del mismo modo que no hay una única manera de vivir como lesbiana:

“Estas experiencias pueden ser o no sexuales, ascéticas o eróticas, militantes o indiferentes políticamente, conservadoras o marcadamente marginales, artísticas o artesanas, urbanas o campestres, y el largo etcétera de la diversidad lesbiana; pueden ser protagonizadas por lesbianas o por mujeres que no tienen clara su orientación o que no desean definirse sexualmente, por personas en las fronteras del género” (Simonis, 2008: 242).

Los personajes y su construcción se convierten en la herramienta principal que permite conversar con su realidad y comprenderla y cobran aún más importancia en la definición de este tipo de novelas. Como la propia Simonis expone en su artículo es necesario, para definir la literatura lésbica, explicar los dos estereotipos sobre la apariencia, actitud y rol de las lesbianas: *butch* y *femme*. Estos términos, de origen anglosajón, hacen referencia a una dinámica que se popularizaría especialmente en las dos últimas décadas del siglo XX:

Básicamente, *butch-fem* representa una forma de mirar, de amar y de vivir que puede ser expresada por una persona, por parejas o por una comunidad. En el pasado, la mujer

butch ha sido tachada de persona harto simplista como la parte masculina de la relación y la mujer *fem* como su contrapartida femenina. Este etiquetamiento olvida a dos mujeres que han desarrollado sus respectivos estilos por específicas razones eróticas, emocionales y sociales. Las relaciones *butch-fem*, tal y como yo las experimentaba, eran complejas manifestaciones eróticas y sociales, no falsas réplicas heterosexuales. Estaban llenas de un lenguaje lesbiano referido a la postura, al vestido, al gesto, al amor, al coraje y a la autonomía (Citado en Gálvez Hueba, 2019: 21).

Como podemos observar, estas dinámicas no son meras reproducciones de las existentes en las relaciones heterosexuales, sino que responden a cuestiones propias y únicas. Observaremos la transformación de María Luisa hacia la categoría de mujer masculina conforme se acerca a la fase de autodescubrimiento de su propia condición lésbica: de una mujer tradicionalmente femenina, recluida en el hogar bajo las órdenes de un inflexible marido a una mujer que usa vestimentas masculinas, que se vale por sí misma y tiene total control sobre su sueldo. Este cambio, sujeto a unos códigos secretos que aún no se han popularizado entre la población no disidente, permitirá que Fermina, una igual, la identifique como tal:

–Pues Arroyo... Tenía verdadero deseo de hablar con usted, y confieso que he venido solo por verla esta noche.

Ante mi mirada de asombro, continuó:

–La vi a usted el día que desembarcó... Llevaba usted ese mismo traje negro, camisa de seda gris y fieltro... Entre aquel grupo de señoras vestidas de papagayos, se veía... lo que era usted... ¡perdone si la molesto! Me dije: tienes una amiga más (Fortún, 2016: 378).

Con su primera amante, Florinda, observaremos una excelente reproducción de las diferencias entre la vestimenta de la *butch* y la *femme* como símbolos reconocibles de la expresión de género de las lesbianas:

Anudaba mi corbata inarrugable al cuello de la blusa-camisero, cuando oí el claxon del auto en la puerta... Florinda, vestida de cretona y con ancha pamelita adornada de acianos, parecía casi una niña...

–¡M'hija, tú siempre de etiqueta! –me dijo al verme subir al auto.

–Yo no tengo vestidos como los tuyos...

–¡Ni a mí me gustaría que te vistieras de otro modo! (Fortún, 2016: 414).

El cambio de vestimenta no es solo un síntoma de descubrimiento de su sexualidad, sino una ruptura completa de la heteronorma que impone el modelo de mujer femenina, sumisa, servicial y dependiente de su marido. La heteronorma no es solo la imposición de una sexualidad única preferida, la heterosexual, sino que incluye en su significado la institución del matrimonio y, por ende, la monogamia, así como los parámetros que definen la identidad y roles de género. Esta norma se basa en la existencia de dos únicos géneros que han de emparejarse con sus opuestos, nunca con los de su mismo género. Romper con la norma es romper con el entorno que concibe que toda mujer no solo debe estar con un hombre, sino que, además, debe estar casada. La soltería, tan deseada por María Luisa, es un error, una decisión *contra natura*:

–Pero querrá usted casarse –insistía la señorita–. Para la mujer no hay más camino que el matrimonio [...] ¡Ay, hija mía!, no sabe usted lo amarga que es la vida de la mujer soltera... Es el tropiezo de todo el mundo... todos se ríen de ella...

–Eso, eso le digo yo –terciaba mamá, que solía entrar al final de las lecciones–. El camino de la mujer es el matrimonio y todo lo que aprenda y estudie debe ser con miras al día de mañana, para hacer feliz al hombre que la escoja por compañera, y ser una buena madre de familia... (Fortún, 2016: 220-221).

A pesar de todo, María Luisa solo comienza a explorar su propia sexualidad después de contraer matrimonio, lo que supone una contradicción: a pesar de cumplir con la norma establecida, María Luisa se ve inmersa en relaciones extramatrimoniales. Las relaciones entre mujeres son “cosas de solteras”, como un entretenimiento para las célibes ociosas que desean escapar de la rutina, pero no tienen lugar en la vida de una mujer sujeta a la fidelidad del matrimonio. La falta de terminología para definir las relaciones lésbicas, no obstante, crea un espacio en el que la palabra amiga se ve dotada de un significado mucho más profundo que, pese a todo, pasa desapercibido entre la población no disidente. María Luisa sabe que lo que ella persigue no es una amistad convencional. El afecto que entrega a sus amadas no es platónico, no es una amistad predilecta: María Luisa es plenamente consciente del significado de sus actos y en ellos se encapsula la idea de un amor carnal, romántico, que cruza la frontera de la amistad. Por ello invita a Jorge a hacer lo mismo, a que intente encontrar el amor fuera del error que los encadena a ambos. A pesar de la transgresión que suponen sus actos, María

Luisa no se detiene: para ella el proceso de conocerse a sí misma y su lesbianismo, reprimido hasta la adultez, es de vital importancia. No obstante, la autoexploración sucede en el interior; María Luisa avanza a lo largo de este proceso desde dentro de un armario demasiado profundo para una única persona.

La heterosexualidad obligatoria impuesta por la sociedad heteronormativa crea en las mujeres la asunción de esta sexualidad como la única natural, totalmente afín a las necesidades de la sociedad heteropatriarcal. Para obtener su libertad, la mujer necesita escapar de la obligatoriedad de la heterosexualidad y el matrimonio. Las lesbianas, para poder entenderse y aceptarse como tal, deben aprender a experimentar su sexualidad abandonando el sesgo de las preconcepciones situadas en “una escala que va de la desviación a la aberración o a volverla sencillamente invisible” (Rich, 1996: 18). María Luisa se casa debido a la heterosexualidad obligatoria, puesto que su entorno la ha forzado a creer que es la única posibilidad que tiene una mujer para prosperar. Ella, que desde siempre se ha sabido diferente y que conoce a la perfección su disgusto hacia los hombres, no se atreve a admitir que en realidad su rechazo no se manifiesta con la intimidad romántica, sino con la intimidad *con* los hombres:

—No me quiero casar, tía, no quiero.

—¿Estás loca? ¿Por qué? ¿Te han dicho algo de Jorge? ¿Te has figurado que esto es un juego de niños?

—No... es que...

—¿Qué?

—Pues... que a mí me no me gustan los hombres... (Fortún, 2016: 301).

María Luisa había aceptado la propuesta de matrimonio con la intención de establecer con Jorge un vínculo que permaneciera dentro de los límites de la amistad, similar a una relación fraternal incluso, pero, sin embargo, no es consciente de que Jorge puede no querer lo mismo hasta que ya se han casado, cuando su unión ya es irrevocable. El incidente en el que ella confiesa abiertamente a Jorge los rumores que circulan en el pueblo sobre una posible relación romántica entre ella y Antonio estuvo a punto de resultar en la ruptura del compromiso, ya que el honor de Jorge quedó cuestionado. En palabras de tía Manuelita “A los hombres no se les puede decir la verdad nunca [...] [Jorge es] lo mismo que todos... A los hombres hay que tratarlos con tino” (Fortún, 2016: 294). María Luisa teme que Jorge pueda ser, efectivamente, como el resto de los hombres, ante lo que manifiesta su deseo de acabar con su compromiso, aspiración que queda desestimada inmediatamente. Se observan pocos casos en

los que los matrimonios o las relaciones entre los distintos sexos pudieran verse liberadas del deseo carnal, como fue la amistad entre Juan Ramón Jiménez y María de la O Lejárraga (Capdevila-Argüelles, 2016: 32). María Luisa no fue la única en sufrir esta circunstancia, sino que la propia Encarnación tildaría su decisión de casarse de “disparate” (Cita en Capdevila-Argüelles, 2016: 17). La culpa, clara influencia de la religiosidad cristiana en la que se sumió tras conocer a Inés Field, que la persigue durante el periodo de exploración de su lesbianismo, se materializará en unas cartas dirigidas a Matilde Ras:

Siente que ella no ha sabido caminar, que ha sido mala y egoísta y que, efectivamente, no ha sabido reprimir su yo, mecanismo necesario para la formación del ser humano sano, como defiende Freud incurriendo en la contradicción de presentar la homosexualidad como primer impulso del ser, es decir, el más natural (Capdevila-Argüelles, 2016: 20).

María Luisa es una mujer moderna, ha dejado atrás su faceta de “ángel del hogar” (Capdevila-Argüelles, 2016: 32), tiene a su plena disposición todo su intelecto y su capacidad para gestionarse su vida, así como sus finanzas. A lo largo de la novela observamos los adjetivos “chicazo” e “instruida” para dirigirse a ella, criticando que una mujer pueda priorizar sus estudios a las expectativas de la mujer tradicional perfecta, buena madre y ama de casa. Ser una niña diferente al resto se traduce en el rechazo de su familia, especialmente el de su madre, viéndola como un ser despojado de sus atributos femeninos: María Luisa rechaza la ropa y peinados femeninos, no muestra ningún interés en las tareas del hogar ni es buena con la aguja o gestionando el dinero, que se va, en su mayoría, en los infantiles caprichos de su marido. María Luisa aprenderá a aceptar su singularidad en comparación con otras mujeres, quienes encarnan las representaciones tradicionales, gracias a las diversas amigas y mujeres que se cruzarán en su vida: Dulce Nombre, su prima, por quien experimenta, por vez primera, una atracción romántica; su cuñada Consuelo, con la que establece una estrecha amistad que se ve interrumpida por las habladurías y los juicios de las personas de su alrededor, incluyendo al marido de Consuelo; Florinda, su primera amante, una artista emancipada que sostiene no necesitar a ningún hombre para ser feliz; Lupe y Leonarda, la amada y la amiga respectivamente, cuyas idas y venidas la ayudan a comprender sus propias necesidades y el valor que merece en una relación; su tía Manuelita, la más progresista de la familia, que le proporciona un disfraz de paje que conecta directamente con los deseos secretos de María Luisa; Julieta, lesbiana que conoce el oculto sendero que la lesbiana casada ha de recorrer,

siendo la primera en poner nombre a la identidad de María Luisa. Mujeres como Lolín y Fermina, personajes que recuerdan a su círculo cercano, comparten la condición de artista lesbiana y resaltan la importancia de pertenecer a un grupo donde ser auténtica es una forma de liberación. Carmenchu y Rosarito, asimismo, son mujeres obreras, independientes, modernas y feministas, modelos perfectos de la mujer lesbiana emancipada. No existe una única manera de ser mujer, igual que no existe una única manera de ser lesbiana: este mapa nos permite conocer a una multiplicidad de modos de experimentar el lesbianismo y el feminismo y son fiel reflejo de la transformación hacia la modernidad que estaban viviendo las mujeres españolas y europeas de principios del siglo XX.

4. Palabras de protesta: análisis de *El pozo de la soledad*

4.1. *El pozo de la soledad*: entre luces y sombras.

Igual que sucede con *Oculto Sendero*, se trata de una novela *Bildungsroman* lésbica, con una estructura similar a la anterior. El comienzo de la novela se ubica antes del nacimiento de su protagonista y abarca desde su nacimiento hasta la madurez. Se puede observar a lo largo de la obra un proceso de autodescubrimiento similar al de María Luisa, aunque el ritmo será más acelerado y el personaje será consciente antes de su propia condición. En relación con los temas principales de la novela, se aprecia que adopta un enfoque crítico que la posiciona como una obra de protesta social. Estos temas incluyen el lesbianismo, la familia, el duelo, el autodescubrimiento, la guerra, la necesidad de emancipación, así como la marginalización y la exploración del género. El descubrimiento de la sexualidad de Stephen se ve moldeado por su entorno más cercano: la familia. Aunque Sir Philip, el padre de Stephen, conoce su condición, se siente incapaz de comunicárselo directamente. En cambio, su madre percibe en ella la perpetuación de un pecado arraigado desde su nacimiento y que nunca podrá expiar:

–Toda la vida he albergado hacia ti sentimientos muy extraños –dijo–. Siempre he sentido una especie de repulsión física, un deseo de no tocarte ni ser tocada por ti, sentimiento terrible para una madre y que a menudo me ha hecho profundamente desgraciada. Cuántas veces no me he dicho que era injusta, antinatural... pero ahora sé que mi instinto era certero. Eres tú la que eres anormal, no yo... (Hall, 2003: 254).

El pozo de la soledad se divide en cinco partes: Libro primero, Libro segundo, Libro tercero, Libro cuarto y Libro quinto. Durante las dos primeras partes de esta novela se

desarrollan la infancia y juventud de Stephen, mientras que las tres restantes se centran en su adultez. Respecto a la ubicación de la acción se aprecian tres escenarios principales: Morton Hall, la casa de la familia, que se ubica en el municipio de Malvern y Londres y París, destinos en los que Stephen se exilia acompañada de Puddle, su antigua institutriz, cuando su madre descubre la naturaleza de su atracción romántica. También Stephen atraviesa las tres etapas de la lucha feminista, pero, no obstante, esto sucede de manera mucho más rápida que en *Oculto sendero*. Para Stephen el proceso se completa con el final del Libro segundo.

Stephen comienza a cuestionar los roles establecidos desde su infancia a través de su pasión por los caballos y su clara postura en su decisión de montarlos a la manera de los hombres, “montando, gallarda y a horcajadas, su hermoso poni castaño” (Hall, 2003: 62), no a la amazona como hacen todas las niñas: “Violet también está aprendiendo a montar, pero a la amazona, lo prefiero. En mi opinión, las niñas a horcajadas no logran dominar al animal” (Hall, 2003: 63). La llegada del autodescubrimiento sucede de manera casi natural. En lugar de entender el género como constructo cultural, Stephen entiende que la sexualidad no existe únicamente bajo los parámetros heteronormativos al conocer a Ángela, su primera amante “Stephen jamás olvidaría ese verano en el que con total sencillez y naturalidad se enamoró, con arreglo a los dictados de su propia naturaleza” (Hall, 2003: 190). Desde este momento, Stephen comprenderá su propia inversión e, igualmente, se interesará por conocer las aportaciones de los sexólogos de su época. Pero la aceptación natural de su sexualidad no se traduce en la alegría de conocerse a una misma con mayor profundidad, sino en un terrible sufrimiento al saberse totalmente abandonada en una sociedad en la que dos mujeres no pueden protegerse ni unirse como las parejas heterosexuales, sin importar el enorme afecto que se profesen:

Y entonces, con un sobresalto, caía en la cuenta de lo mucho que el advenimiento del amor la había cegado; había contemplado su gloriosa visión con tal embeleso que hasta ahora no había percibido la negrura de su sombra. Y a continuación llegaba el sufrimiento más intenso y profundo de todos, la humillación final. Protección: jamás podría ofrecer protección a la mujer que amaba [...]. No podía protegerla ni defenderla ni honrarla con su amor, tenía las manos completamente vacías. Ella, que gozosamente hubiera dado su vida entera, llegaba al amor con las manos vacías, como un mendigo. Sólo podía envilecer lo que anhelaba exaltar, profanar lo que ansiaba conservar puro y sin tacha (Hall, 2003: 198).

El estilo de esta novela es bastante poético y se centra en las emociones y pensamientos de sus personajes. Se observan numerosas descripciones del físico, que se asocia de manera directa con el propio carácter de cada uno, lo que recuerda a la fisiognomía, “el estudio del carácter a través del aspecto físico y, sobre todo, a través de la fisonomía del individuo” (citado en Altuna, 2008: 2). Siguiendo la teoría de la fisiognomía, el carácter o temperamento de toda persona está determinado por el físico, el aspecto del rostro, que es inmutable (Altuna, 2008: 2-4). Este es el caso de las “manos blancas y finas, de mujer” (Hall, 2003: 285) de Jonathan Brockett, que nos muestran los rasgos físicos identificables de las personas invertidas de principios del siglo XX. La descripción de Stephen, por ejemplo, la relaciona con la masculinidad heredada de su padre:

“[E]ra más alta que Anna, que siempre había sido considerada una mujer de elevada estatura; Stephen, sin embargo, era casi tan alta como su padre, circunstancia muy poco agraciada en opinión de toda la vecindad. [...] [L]a silueta de Stephen, delgada, ancha de hombros y estrecha de caderas” (Hall, 2003: 101).

Todo en ella apunta a una similitud sorprendente con su padre, de quien hereda su estructura ósea, mentón, mandíbula, fuertes dedos y labios inteligentes. Más adelante, se perciben rasgos autobiográficos cuando empieza a usar trajes y se corta el pelo al estilo masculino durante su exilio y el comienzo de su carrera laboral. La autora, que negó haber hecho de *El pozo* una novela autobiográfica, termina por retratar ciertas situaciones en las que Stephen se ve envuelta y que ella misma experimentó. La elección de un nombre masculino durante su infancia (siendo Nelson el elegido por Stephen y Peter el de Marguerite) la introversión durante la juventud, el distanciamiento con su madre, su trabajo como escritora y su pasión por los caballos son solo algunas de las similitudes más evidentes entre ambas.

La novela nos presenta a una Stephen que ya, desde antes de su nacimiento, debía haber sido un varón:

Y cuando la criatura se movía en sus entrañas, pensaba que la fuerza de sus movimientos se debía a que llevaba en su seno a un gallardo varón y se le ensanchaba el alma al pensar con redoblada energía que iba a dar a luz a un niño (Hall, 2003: 30).

Su nombre, convencionalmente masculino, y sus estudios en Oxford están programados desde su misma concepción por sus genitores. Sir Philip decide no abandonar sus planes por

haber tenido una niña. La imposibilidad para engendrar más hijos convierte a Stephen en hija única y, posteriormente, en una introvertida, por no tener un igual con el que compartir sus pensamientos. Desde este primer momento, Stephen desarrolla sentimientos románticos hacia la doncella Collins, a la que le dice que: “[t]e quiero mucho, Collins, muchísimo. Te quiero tanto que tengo ganas de llorar” (Hall, 2003: 43). Por supuesto, la adulta no corresponde sus sentimientos y califica estas ideas de “bobadas” (43) y critica su carácter de niña “extraña” y “rara” (38). También aparecen los primeros cuestionamientos de Stephen con relación a su género y su ansia por ser un hombre “¿crees que podría llegar a ser un hombre, si pensara siempre en ello o si rezase mucho, papá?” (Hall, 2003: 45). El amor unilateral que Stephen siente por Collins acaba cuando se descubre el idilio de esta última con otro miembro del servicio. Tras su expulsión, Stephen se centrará en el deporte, en sus estudios y en los caballos, puesto que comenzará a ir a sus primeras partidas de caza. En esta etapa, aún durante el Libro primero, Stephen conocerá a Martin, muchacho con el que desarrolla una estrecha relación de mutuo entendimiento. Sir Philip, que sospecha de la condición de su hija, espera que Martin y ella se enamoren. Sin embargo, la relación de ambos se rompe con la declaración de Martin, ante lo que Stephen siente “terror y repulsión” (Hall, 2003: 132). Esta parte finalizará con la muerte de Sir Philip, sin que este llegue a explicarle a su hija lo que la diferencia del resto.

En el Libro segundo Stephen decide no ir a Oxford a continuar sus estudios, determinación que recuerda a la de Joan, personaje protagonista de otra de las obras de Radclyffe Hall, *El candil no encendido*, y tras este momento se entregará a su duelo. La tristeza en la que está sumida toca a su fin cuando conoce a Angela Crossby, mujer casada con la que comienza un idilio desigual, puesto que Angela solo ve a Stephen como un remedio contra el aburrimiento. El amor entre ambas acaba con el descubrimiento de la infidelidad de Angela con Roger Antrim, vecino de Stephen. Angela, en el afán de ocultar su implicación en la relación lésbica que ha entablado con la protagonista, decide contarle a su marido la perversión a la que la ha sometido Stephen y este se pondrá en contacto con la madre de esta última en una carta en la que listará todas sus transgresiones. La confrontación entre Stephen y Anna, su madre, se resolverá con la ruptura de la relación y la partida de Stephen del hogar familiar.

El Libro tercero comienza con el exilio de Stephen en Londres, donde la acompaña Puddle, su última institutriz. En este momento sucederá su cambio de imagen, así como su introducción a la nicotina, que le mancha los dedos. Stephen está totalmente entregada a su labor literaria, que ve incompleta por estar ella misma incompleta, falta de amor. Durante esta etapa, Stephen conoce a Jonathan Brockett, quien, posteriormente, le presentará a Valérie

Seymour, anfitriona del salón de modernistas de París, ciudad a la que se mudará para huir de Inglaterra.

La cuarta parte del libro comienza con el estallido de la I Guerra Mundial, momento en el que Stephen se une a la Unidad Breakspeare, que forma parte de la brigada de ambulancias compuestas únicamente por mujeres. Durante su participación en esta brigada conocerá a Mary, una joven compañera de unidad con la que desarrollará un vínculo emocional profundo. Con el final de la guerra, ambas se retirarán juntas a Orotava, lugar en el que por fin se expresarán sus sentimientos y comenzarán una relación romántica que se sellará con la famosa cita “Y aquella noche no estuvieron divididas” (Hall, 2003: 386).

En el comienzo del Libro quinto se verá el desarrollo de esta relación, que comienza como un idilio, pero pronto se ve empañado por la soledad que asola a Mary. En este contexto, y acompañadas de miembros del círculo de Valérie, se adentrarán en la vida nocturna homosexual parisina. Este factor, sumado al trágico final de una pareja lésbica cercana a la protagonista, hacen mella en Mary y provocan una mayor preocupación en Stephen. En este contexto, Martin vuelve a contactar a Stephen y retoman su antigua amistad. Sin embargo, lo que comienza como una amistad pura y desinteresada se trunca enseguida cuando Martin se enamora de Mary y es correspondido. Mary no quiere dejar a Stephen, pero no puede huir de sus sentimientos. Stephen, en un acto de lo que ella cree altruismo, orquesta un engaño que hará que Mary se marche con Martin, creyendo que con él será más feliz de lo que jamás será con ella.

Tras esta escena, la novela llega a su fin de manera abrupta, tras una petición de auxilio que Stephen dirige al lector y a la sociedad en sí, a la que ruega “[p]roclama ante el mundo entero que existimos, oh Dios, y concédenos también el derecho a existir” (Hall, 2003: 536). Radclyffe Hall hace uso de un efecto catártico para provocar una reacción empática en el lector, pide ser reconocida como una persona, como un individuo completo con derecho a existir como todos los demás, suplica que se le reconozca su lugar en el mundo. No tener derecho a llorar a tus seres queridos, ser ignorados, marginados y olvidados, negar la existencia misma de una persona por su identidad y sexualidad implica sentenciarlos a una existencia condenada desde su mismísimo origen.

4.2. Espacios de diálogo, comprensión y tribulación

París emerge nuevamente como un emplazamiento crucial en esta obra, no solo como posible destino para la huida con una amante “Iremos adonde tú quieras, a París, a Egipto, a

los Estados Unidos. Por ti estoy dispuesta a abandonar mi casa”¹⁶ (Hall, 2003: 193), sino también como lugar al que retirarse cuando no se tiene otro lugar a donde ir, recomendada por Brockett para escapar de la melancolía de Londres. Hanna sostiene que este traslado de un país a otro se vincula con un rito de paso en la vida de Stephen Gordon:

Con su traslado desde Morton, la arquetípica casa de campo inglesa, a Londres y a París, *El pozo* progresa desde la época victoriana hacia la modernidad y, al hacerlo, transiciona de lo femenino (Stephen como hija) a lo masculino (Stephen como la amante de Mary Llewellyn) (Roche, 2016: 9).

París se presenta como la ciudad donde Stephen socializa con sus iguales y donde Valérie Seymour, alter ego de Natalie Barney, organiza sus reuniones mensuales. En *El pozo de la soledad* se fusiona París con la creación de nuevos espacios; no se menciona en ningún momento la existencia de reuniones similares en Inglaterra, donde los intercambios de opiniones ocurren únicamente entre el escritor y la recepción de su obra, generalmente representada por la crítica. Stephen sabe del éxito de *El surco* y de las buenas críticas porque así lo reflejan los periódicos, no porque tenga contacto directo con el exterior. De hecho, la primera etapa de su carrera como escritora transcurre en un aislamiento que Puddle considera preocupante, instándola a conceder algunas entrevistas, al menos ocasionalmente (Hall: 2003: 271).

En este escenario Stephen iniciará sus relaciones, tanto con los miembros del salón de Valérie, quienes posteriormente se convierten en sus amigos, como con la familia bretona a la que contrata al adquirir y restaurar su nuevo hogar. Al emparejarse con Mary, comienzan a formar parte del grupo de pintorescos intelectuales, descubriendo así un mundo nocturno donde las parejas homosexuales pueden bailar juntas sin temor a ser juzgadas y sin que nadie se horrorice. No obstante, su experiencia en locales como Alec’s, un bar homosexual en el que se reunían “los más miserables de todos los que componían el ejército miserable”. (Hall, 2003: 275), revela la cara más sombría de la degradación a la que se ven sometidos aquellos a los que la sociedad rechaza y etiqueta como anormales:

¹⁶ A pesar de todo, resulta curioso observar que París es el primer destino que Stephen menciona en este listado y, por ende, que debe saber algo sobre su fama como ciudad abierta que era.

Aquel antro despiadado, donde se traficaba con drogas, donde se comerciaba con la muerte, en el que convergían los restos de unos seres humanos pisoteados, aniquilados, despreciados por el mundo hasta el punto de despreciarse a sí mismos, perdida toda esperanza de salvación. Estaban allí sentados, amontonados en torno a varias mesas, vestidos con andrajos pero de relumbrón, tímidos y a la vez desafiantes, con unos ojos, unos ojos que Stephen nunca olvidaría, los ojos atormentados y obsesivos del invertido. [...] Más de una mano aparecía adornada por una chillona sortija, más de una muñeca por un brazalete de ostentoso mal gusto, joyas que sólo podían usar ese tipo de seres cuando se arreglaban para reunirse con sus congéneres. En Alec's podían darse el gusto de exhibir su gusto sin vergüenza; en Alec's podían convertirse en lo poco que ya eran (Hall, 2003: 475).

La sórdida situación sorprende e impresiona a Stephen, generando en ella un enorme temor a que Mary acabe convirtiéndose en ese tipo de invertida, insalvable y no reintegrable en sociedad. Este ambiente contrasta fuertemente con el del salón de Valérie, si bien Stephen no llega a sentirse cómoda en ninguno de los dos y se muestra disgustada a ser reconocida no por su labor como escritora, sino como lesbiana y por su relación lésbica con Mary. En el salón los invitados “se sentían cómodos y normales” (Hall, 2003: 433), en contraste con la degeneración evidente de un ambiente marcado por los excesos¹⁷ y la desesperación de Alec's. En este salón se perciben diversos matices que revelan a las personas disidentes como es “el timbre de una voz, la estructura de un tobillo, la textura de una mano, un movimiento, un gesto...” (Hall, 2003: 433). Es un ambiente claramente homófilo, pese a que hay pocos casos tan remarcables como el de Stephen.

La Unidad Breakspeare sustituye al ambiente del café y la tertulia, donde las mujeres se sentían excluidas en territorios marcadamente masculinizados. Durante la guerra, se observa el auge de los trabajos exclusivamente femeninos, como la fábrica o las voluntarias. Las mujeres casadas debían permanecer en casa cuidando de sus familias y esperando el regreso de sus maridos, y era mucho menos probable que se les permitiera emprender labores que las alejaran del hogar. Estos trabajos, por ende, los solían solicitar principalmente mujeres solteras e independientes, y eran idóneos para iniciar relaciones de amistad profundas sin interferencia de los hombres. No obstante, como se ha evidenciado con el ejemplo del Lyceum, estos

¹⁷ Una de las principales diferencias entre ambos ambientes es que el único criterio de admisión que Valérie impone es que los invitados estén sobrios y libres de drogas, a diferencia de los clientes de Alec's.

espacios únicamente femeninos no garantizan automáticamente la aceptación de todas ellas y persisten los prejuicios y celos hacia las invertidas:

Vivimos unos momentos de agotadora tensión que tienden a fomentar la aparición de emociones ficticias, sentimientos que surgen en una noche sin más arraigo que el que les proporciona nuestra imaginación. Y estoy segura, señorita Gordon, que está de acuerdo conmigo en que nuestro deber es desalentar cualquier tipo de amistad emocional, como la que intuyo que Mary Llewellyn está empezando a experimentar hacia usted. Se trata de algo absolutamente natural, una especie de reacción a los horrores de esta situación, pero no lo encuentro sensato, no puedo encontrarlo sensato. Se asemeja demasiado a esas amistades sentimentales típicas de pensionados y podría acabar siendo objeto de ridículo por parte de sus compañeras (Hall, 2003: 359).

Los pensionados, en particular, se convierten en espacios frecuentemente empleados en las novelas lésbicas de principios del siglo XX, como sucede en *El pensionado de Santa Casilda*. En palabras de Capdevila-Argüelles, la novela de internado se trata del “género lésbico por excelencia” (2016: 19). A pesar de decir que este tipo de situaciones son normales, la señora Breakspeare las expone como una reacción al trauma que recuerda a las teorías que Freud desarrolló en su psicoanálisis, pensamiento que perpetuó en mayor profundidad los mitos sobre la homosexualidad y contribuyeron significativamente a la patologización de las sexualidades disidentes.

4.3. Stephen Gordon y Mary Llewellyn, un amor revolucionario

La codificación de Stephen Gordon como *butch* o lesbiana masculina está directamente relacionada con el deseo del padre, sir Philip, de tener un hijo varón. Como ya se ha mencionado, la concepción de Stephen se asumió, desde el principio, como la concepción de un hijo. La ideación del bebé como un sujeto masculino “[q]ué preciosidad de chiquillo!” (Hall, 2003: 30) lo predisponen a hacer frente a unas expectativas fracturadas desde su mismo nacimiento. Lo mismo sucedió, precisamente, con Encarnación, a la que confundieron con un niño durante sus primeros instantes de vida. Debido a este conflicto, Stephen Gordon crecerá como una criatura educada entre los dos géneros: la vestirán como una niña más (situación que provocará en ella un estrés inusitado), se intentará corregir su comportamiento para que sea acorde al de una “señorita”, y, asimismo, tendrá acceso a una educación masculina, así como a las actividades típicamente relacionadas con los hombres, como es la caza. El padre, la figura

con la que Stephen tiene mejor relación, sufrirá por los comportamientos extraños de su hija, a la que nunca llegará a comprender en su totalidad, si bien será el primero en identificar su disidencia. Philip apreciará la gran diferencia entre su mujer, la *femme* convencional “tan agraciada, tan perfecta, tan absolutamente tranquilizadora” y Stephen, cuyo “indefinible elemento [...] hacía que las prendas que vestía parecieran inapropiadas, como si no le correspondiesen, sobre todo al compararla con Anna” (Hall, 2003: 46). La apariencia física de la niña, suave y redondeada, contrasta fuertemente con su actitud rebelde y sin elegancia, propia de los hombres (Hall, 2003: 32).

Como se evidencia a lo largo de la obra, el cuestionamiento de los roles de género (y el género en sí) es un elemento central en el proceso de autodescubrimiento de Stephen, quien se debate entre ambos extremos del esquema binario. Para comprender el género y la presión que ejerce sobre el personaje principal, es necesario entender que su articulación parte de la performatividad.: “es decir, que conforma la identidad que se supone que es” (Butler, 2007: 84), se tiene que entender como efectos de unos actos performativos, no como la causa de estos. El género es un acto, la repetición constante de una serie de códigos que se han asociado al sexo una y otra vez. Las personas que se sienten incómodas con esta categorización aparentemente inmutable e inamovible de códigos asociados al sexo/género deben elegir entre mantener la reproducción de esos códigos o hacer uso de ellos según su voluntad. La inconformidad de Stephen respecto a su propio género se manifiesta en su infancia a través del *alter ego* Nelson. Stephen sentirá un gran regocijo al verse validada por Collins, la primera mujer por la que Stephen siente algo que ella misma cataloga como un amor diferente al que siente hacia sus padres:

–¡Pero qué guapísima estás! –exclamaba [Collins]. Y luego llamaba a la cocinera–: ¡Venga aquí, señora Wilson! ¡No encuentra usted que la señorita Stephen parece exactamente un chico? ¡Un chico tiene que ser, con esos hombros y esas piernas larguiruchas que tiene!

–Pues claro que soy un chico –replicaba Stephen muy seria–. Soy Nelson cuando era joven, y me pregunto: “¿Qué es el miedo?” ¿Sabes una cosa, Collins? Debo ser un chico porque siento lo mismo que un chico. Siento igual que el joven Nelson del cuadro que hay arriba (Hall, 2003: 37).

La lesbiana masculina es un ser incomprendido, a caballo entre la feminidad de su sexo y la masculinidad de su comportamiento, lo que la distancia de ambos. Stephen no es consciente

de que Collins percibe estos comportamientos como extraños, al igual que su madre. Anna no comprende el origen del rechazo que siente hacia su hija y tiene la sensación de “estar volviéndose loca, porque aquella semejanza con su esposo le parecía un ultraje” (Hall, 2003: 32). Anna no puede dejar de ver a Stephen como “una caricatura de sir Philip, una reproducción defectuosa, indigna y mutilada” (Hall, 2003: 32).

Cybanski señala que “sin importar sus esfuerzos, la biología de Stephen la traiciona una y otra vez”¹⁸ (2022: 162), lo que se refleja en el siguiente pasaje: “Si se vestía de hombre, parecía una mujer. Y cuando vestía de mujer, parecía un hombre” (Hall, 2003: 434). Esta contradicción posiciona a Stephen dentro de ese tercer sexo del que Julia hablaba con María Luisa. Un ser incomprendido, estéril por su lesbianismo, que posee dentro de sí misma características de ambos géneros y de ninguno a la vez. Precisamente esta contradicción se reflejará en el conflicto final de la obra, donde la masculinidad se impone a través del pacto masculino que Martin y ella realizan para obtener el favor de Mary (Arbuet, 2020: 99). Sin embargo, el pacto acaba rompiéndose, pues Stephen no es capaz de abandonar la ansiedad femenina de la amante, que le hace valorar la inmensa y terrible posibilidad de que Mary no pueda ser salvada de la degeneración que ha visto en los ojos de los invertidos de Alec. Este sentimiento será el que finalmente provocará que se rinda en su amor y le entregue a Martin. En realidad, se debe señalar que Stephen no está cediendo a su amada a Martin como un simple obsequio, como si ella fuera un objeto transferible, sino que le está brindando una felicidad que Martin sí puede proporcionarle: “Es posible leer que Stephen no le da Mary a Martin sino al revés, le regala Martin, y todos sus privilegios masculinos (matrimonio, hijos, respetabilidad, protección), a Mary” (Citado en Arbuet, 2020: 99).

La heteronorma volverá a suponer un punto de inflexión en el desarrollo de este personaje, esta vez en forma de cisheteronorma. La adición del prefijo “cis” hace referencia a la suma de otra realidad impuesta, la de la asunción del género asignado al nacer. En Stephen no solo se cristalizará la presión por seguir las normas para ser heterosexual, sino que, además, se sumará el rechazo a su peculiar carácter, al ser un individuo que no se identifica como mujer ni como hombre. Este concepto de las lesbianas excluidas de la categoría de mujer se plantearía, de hecho, en el discurso que Monique Wittig dio en 1978, como un llamamiento al feminismo a replantear el concepto de feminidad en el que las lesbianas ya no se consideren “esclavas fugitivas”:

¹⁸ Traducción propia: “In spite of Stephen’s efforts to escape the limits of womanhood, her biology betrays her again and again” (Cybanski, 2022: 162).

¿Qué es la mujer? Pánico, zafarrancho general de la defensa activa. Francamente es un problema que no tienen las lesbianas, por un cambio de perspectiva, y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque «la-mujer» no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres (Wittig 1992: 56).

La lesbiana no puede configurarse a través de las categorías heterosexuales, lo que generará un gran desconcierto en aquellos que sí se ajustan a la heteronorma. Incluso Martin que, en su regreso acepta y comprende tácitamente la relación que existía entre Mary y Stephen, no da mayor importancia a la clara antipatía que su tía Sarah siente hacia Stephen. Esta mujer categoriza a Stephen como “una criatura asexuada, toda amaneramiento” (Hall, 2003: 508), pero se observa una clara predilección hacia Mary, a la que cree que todavía se puede salvar de las garras del “esperpento de mujer” que es Stephen. Incluso en su supuesto apoyo a Stephen, Martin se atreve a juzgar su relación, aleccionándola sobre el modo de vida que ambas llevan, como si el amor de Stephen fuera una condena para Mary:

La vida que lleva contigo está matando espiritualmente a Mary. ¿No te das cuenta? ¿No ves que necesita justamente lo que tú no puedes darle? Hijos, protección, amistades que la respeten y a las que ella pueda respetar... ¿No te das cuenta, Stephen? Algunas mujeres logran sobrevivir a este tipo de relación, pero Mary Llewellyn no se cuenta entre ellas (Hall, 2003: 521).

Martin, desde su posición acomodada de hombre hetero, se cree con la potestad de hablar sobre las lesbianas que pueden soportar serlo y de las que no, aquellas a las que él debe salvar. Subyace el mensaje de que una mujer como Stephen no pertenece a esta segunda categoría y que nunca podrá amar libremente a otra mujer, ya que hacerlo la condenará a una existencia perseguida, juzgada y, en los propios términos de Martin, despilfarrada. Aunque Martin afirma querer a Stephen, no es consciente de que la salvación de Mary es la condena de su amiga, porque Stephen, visiblemente lesbiana de una manera en la que Mary, representación de la *femme*, no lo es, ya nunca podrá abandonar ese mundo de sombras del que ha sido testigo.

Incluso Sir Philip y Puddle, que conocen su orientación sexual, actúan de acuerdo con la heteronorma ocultándole a Stephen su condición de lesbiana porque decirlo en voz alta supone traerlo a la realidad. No decirlo deja lugar a que se puedan equivocar, a que se trate de

una profecía errada, como sucede cuando Martin y Stephen comienzan su amistad¹⁹. A pesar de todo, tras la declaración de Martin a Stephen, Sir Philip afirma que “Stephen no se casará. No quiero que se case. Sería una auténtica catástrofe” (Hall, 2003: 146). Sir Philip cree firmemente que el matrimonio no es la única posibilidad de futuro que existe en la vida de una mujer, lo que rompe, por primera vez, con la tradición y la institución del matrimonio. Precisamente el apoyo de su padre en esta cuestión permite que la heterosexualidad obligatoria pese menos sobre Stephen, quien no llega a cuestionar su falta de atracción por los hombres y abraza su inversión con naturalidad, aunque no por ello sin dolor.

El trabajo de Stephen como escritora primero y miembro de la Unidad Breakspare después, la posiciona como una mujer emancipada. Su posición como burguesa es determinante para que su carrera literaria se desarrolle sin preocupaciones, más allá de que sus obras tengan éxito. Tener un servicio que se ocupe de la casa permite que se desentienda de las tareas del hogar y pueda dedicar todas las horas a su trabajo. En Stephen se aprecia no tanto una emancipación respecto a la figura masculina como un deseo de alcanzar la propia posición del hombre en la sociedad: quiere ser un individuo pleno, capaz de proteger a su amada y para ello debe labrarse un nombre que la posicione en un lugar que la sociedad solo ofrecía a los hombres. El conflicto de género de Stephen ha dado lugar a numerosas lecturas de esta como un posible hombre trans que no tuvo suficientes recursos para identificarse como tal. Partiendo de la problemática de género de las propias lesbianas expuestas anteriormente, existe la posibilidad de leer esta novela como lesbica o transgénero, o bien una mezcla de las dos por ser dos condiciones difícilmente separables en el contexto de principios del siglo XX. Como expone Cybanski: “Stephen debía ser un hombre para poder amar libremente a una mujer en el contexto de su Europa conservadora. De esa manera, podría proporcionar a sus amantes el afecto y seguridad que estas merecían sin miedo a ser perseguidas²⁰” (2022: 161). Esto es, sin importar si Radclyffe Hall concibió a Stephen como una mujer lesbiana *butch* o un hombre transgénero, la aspiración habría sido la misma: convertirse en un hombre para poder amar a una mujer sin ser juzgados.

Mary, al contrario, es una mujer inserta en la categoría de *femme* que, según múltiples personajes, no encaja con el estilo de vida de Stephen. Definitivamente ama a Stephen con fervor y así lo manifiesta al intuir la intención de Stephen de dejarla marchar con Martin: “¡No

¹⁹ “A él tampoco se le apagaba el brillo de los ojos ni la esperanza del corazón. ¿Se habría equivocado? Quizás sí se había equivocado; él también estaba ilusionado” (Hall, 2003: 131).

²⁰ Traducción propia “For Stephen to love women freely in her conservative European setting, she would have to be a man—then, she could provide the affection and security her lovers deserve without fear of persecution” (Cybanski, 2022: 161).

te dejaré marchar, no te dejaré, te lo aseguro! ¡Es culpa tuya si te quiero de este modo! ¡No puedo estar sin ti, no puedo prescindir de ti! ¡Tú me has enseñado a contar contigo para todo, y ahora...!” (Hall, 2003, 528). Sin embargo, en unas líneas más adelante añadirá “¡De no ser por ti, hubiera podido amar a Martin Hallam!” (Hall, 2003, 528). Mary vive en conflicto, ama desesperadamente a Stephen, ha dejado toda su vida para irse a París con ella a pesar del rechazo de Anna y la perspectiva de futuro frente a una sociedad inflexible que seguirá enjuiciándolas, pero no puede evitar enamorarse, asimismo, de Martin. Para Radclyffe Hall parece existir algún tipo de relación entre la *femme* y la bisexualidad. A diferencia de Angela Crosby, Mary sí ve a Stephen como una igual, la ama de forma genuina, pero sobre ella pesan todos los desaires sufridos y que sufrirán en un futuro solo por estar juntas. Se niega a perseguir su amor por Martin hasta que Stephen no rompe brutalmente su relación, cuando parece no quedarle otra opción. No obstante, Mary, a diferencia de Stephen, sí tiene elección. Ella puede amar a un hombre y aspira a formar parte de la sociedad como una persona normal.

5. Una habitación para ambas: comparación y contraste

En el famoso ensayo *Una habitación propia*, Virginia Woolf expone la problemática que existe entre la figura de la mujer como escritora y la necesidad que esta tiene de una independencia económica, así como la existencia de una habitación propia en la que desarrollar su actividad como novelista. A través de Judith Shakespeare, personaje que ella misma inventa, explica la diferencia de oportunidades que existen entre las mujeres y los hombres escritores: la imposición del matrimonio y la negación al acceso a la educación en las mujeres les impide formarse y adquirir las herramientas necesarias para pulir su habilidad como escritoras. No obstante, adquirir un espacio propio no es cuestión únicamente de emancipación e independencia respecto al hombre, sino que requiere de un apoyo económico casi siempre inaccesible para la mujer: “Tener una habitación propia, ya no digamos una habitación tranquila y a prueba de sonido, era algo impensable aun a principios del siglo diecinueve, a menos que los padres de la mujer fueran excepcionalmente ricos o muy nobles” (Woolf, 2008: 39).

En Stephen Gordon y María Luisa Arroyo observamos dos ejemplos perfectos, aunque opuestos, de la necesidad de un espacio privado en el que realizar la labor artística. Stephen Gordon, a pesar de haberse tenido que exiliar tras el rechazo de su madre, cuenta con una herencia que le permite vivir holgadamente, así como ser la ama y dueña de un hogar donde la figura del hombre no existe, circunstancia de la que también disfrutó la propia Radclyffe Hall. En numerosas ocasiones se observa que Stephen decide plenamente sobre su rutina y sus horarios de trabajo, aunque sus compañeras de vivienda, Puddle primero y Mary después, le

aconsejan que se lo tome con más tranquilidad, puesto que la actividad frenética está repercutiendo en su salud. María Luisa, sin embargo, vive bajo el yugo de su marido, acomplejado consigo mismo y celoso del talento de su mujer como aparentemente lo estuvo también Eusebio Gorbea, marido de Encarnación Aragoneses. María Luisa pinta abanicos a espaldas de su marido, igual que Elena Fortún escribía a escondidas en el baño de su casa porque Eusebio se lo tenía prohibido (Capdevila-Argüelles, 2016: 17). La protagonista de *Oculto sendero* no podrá alcanzar todo su potencial como artista hasta obtener su propio espacio, que ya había perseguido a través de sus relaciones, fuera de su casa y ahora necesitaba para sí en su propio hogar, lo que se traduce en la obtención del divorcio. Resulta interesante contrastar las dos realidades, ya que funcionan como las dos caras de la moneda: la que pudo disfrutar de libertad plena para desarrollarse y crecer como artista y la que estuvo reprimida durante más de 30 años; la que publicó y se enfrentó a un juicio por obscenidad como el símbolo de la lucha lésbica y la que escribió su obra sáfica en el más estricto silencio, de la que solo tuvieron conocimiento sus amigas más cercanas, también lesbianas.

La diferencia de oportunidades a la hora de obtener la emancipación, pues, es un elemento crucial para tener en cuenta en las realidades de aquellas que forman parte del movimiento feminista y lésbico, al que Virginia Woolf hace referencia en el mismo ensayo a través de la famosa intervención:

¿No hay ningún hombre presente? ¿Me prometéis que detrás de aquella cortina roja no se esconde la silueta de Sir Chartres Biron? ¿Me aseguráis que somos todas mujeres? Entonces, puedo decir que las palabras que a continuación leí eran exactamente éstas: «A Chloe le gustaba Olivia...» No os sobresaltéis. No os ruboricéis. Admitamos en la intimidad de nuestra propia sociedad que estas cosas ocurren a veces. A veces a las mujeres les gustan las mujeres (Woolf, 2008: 60).

La mención al amor entre mujeres en un ensayo tan reconocido es importantísima, porque pone de manifiesto la necesidad de hablar de estos temas en entornos afines, simpatizantes, en lugares seguros como los que necesitaron María Luisa y Stephen. Hablar de Sir Chartres Biron es aludir directamente al juicio por obscenidad en el que Radclyffe Hall se vio inmersa y que él presidió. Virginia pone en relieve la dificultad para encontrar personajes femeninos más allá de aquellos supeditados a un hombre, tanto económica como narrativamente. Como son los hombres los que, por lo general, tenían el acceso a una habitación propia, esa tan negada a las escritoras de la época, se complica la escritura de mujeres

complejas, con sentimientos y ambiciones propias. La profundidad de los personajes de Elena Fortún y Radclyffe Hall proviene por la propia experimentación del lesbianismo y el rechazo que despertaba en la sociedad.

La obra de Elena Fortún es autobiográfica, nos presenta su vida como la vivió, así como el contexto en el que creció, con la aplicación de solo algunos cambios para dotarla de un mayor dinamismo al tratarse de una novela y no una biografía de carácter ensayístico. También se aprecian elementos autobiográficos en *El pozo de la soledad*, si bien existen diferencias mayores con respecto a la trama de la novela en sí. Incluso con sus diferencias, ambas novelas siguen una misma estructura, la de una *Bildungsroman*. A pesar del carácter compartido, el enfoque y el estilo son radicalmente diferentes: *Oculto sendero* se escribió como una confesión privada de los más íntimos pensamientos, una exploración de una misma que casi podría ser un diario personal guardado bajo llave, un diario indigno de trascender en la historia y que la propia Encarnación mandó quemar, mientras que *El pozo de la soledad* fue una novela deseada, planeada para ser publicada desde el mismo inicio de la carrera literaria de Radclyffe Hall. *El pozo de la soledad* nunca se concibió como una novela para guardar en un cajón o en el fondo de un armario, sino que fue, desde siempre, una novela de denuncia, cuyo final despertara en el lector el deseo de luchar por los invertidos, desgraciados individuos a los que la sociedad había abandonado a su suerte.

Igual que sucedió con la obra de Kafka, que él pidió que se eliminara en su totalidad, Inés Field se vio incapaz de destruir la obra escrita por su amiga bajo el pseudónimo de Rosa María Castaños (esto es, *Oculto sendero* y *El pensionado de santa Casilda*) y se la entregó a Marisol Dorao, quien tampoco quiso publicarla, al no creer que el momento histórico fuera el adecuado. La posterior publicación de ambas obras, así como los epistolarios con Inés, presentan un posible debate moral sobre si hubiese sido más respetuoso haber seguido la voluntad de la autora o si, no obstante, el valor histórico de ambos manuscritos está por encima de la opinión de Encarnación. Sin importar cuál sea la respuesta a esta pregunta, el público ha podido leer tanto *El pozo de la soledad* como *Oculto sendero* y gracias a ellas se ha podido comprender y geolocalizar con mayor profundidad el entorno lésbico literario de la época, así como los códigos compartidos por el mismo colectivo en dos países que no compartían ni la misma lengua. Se sabe, no obstante, que Victorina Durán leyó *El pozo de la soledad* y que esta le sirvió de inspiración para su obra de teatro autobiográfica *Al margen* y para su propia autobiografía de temática lésbica, *Así es* (Moreno Lago, 2018: 181), por lo que resulta acertado afirmar que Encarnación conocía, como mínimo, la existencia de Radclyffe Hall y Stephen Gordon.

En el ensayo *Desde la ventana*, Carmen Martín Gaité acuña por primera vez el concepto “chica rara”, que bien podría emplearse como la traducción del término *queer* anglosajón. No obstante, lo interesante de la utilización de este término es que su uso tal y como lo conocemos hoy, como un término más que extendido para hacer referencia a las sexualidades e identidades disidentes del colectivo LGBT, se popularizó durante la década de los 90 gracias a la introducción *Género y teoría queer* de Teresa de Lauretis. Martín Gaité, sin embargo, empleó el término “chica rara” más de una década antes, en 1978, para hacer referencia precisamente a Celia. El uso de este término terminó de establecerse con su artículo sobre Andrea, protagonista de *Nada* de Carmen Laforet, con la que, como ya sabemos, Elena Fortún mantuvo una constante correspondencia. Carmen Laforet habló abiertamente sobre la influencia de Fortún en su obra, lo que termina de afianzar la conexión entre Andrea y Celia como “chicas raras”. Pero antes de continuar debemos responder a la pregunta: ¿qué es una “chica rara”? Según Martín Gaité esta es “un tipo de mujer ajeno a los esquemas convencionales de orden y desorden que presidían la educación femenina de la época” (1987: 99). La chica rara supone una “abierto ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres” (Martín Gaité, 1987: 99).

María Luisa es, sin lugar a duda, una “chica rara”, como lo fue anteriormente Celia y como lo fue la misma Elena Fortún, a la que Martín Gaité admiraba por haber sido la escritora de su obra favorita de la infancia. Los intereses intelectuales de María Luisa difieren considerablemente de los de las mujeres de su época; su lesbianismo mismo representa una ruptura con el comportamiento femenino tradicional establecido hasta ese momento. La actitud de María Luisa y Celia es la de dos mujeres inconformistas que rompen, cada una a su manera, las normas impuestas por la sociedad patriarcal heteronormativa en la que ambas viven, en este caso, la española. A pesar de que Martín Gaité no mencionara los más que evidentes indicios del lesbianismo de Encarnación, esta característica se adscribe a la definición de “chica rara” a la perfección. Lo interesante de la cuestión de la “chica rara” es que, a pesar de que Martín Gaité la aplica únicamente para hacer referencia a las chicas de la literatura española de posguerra, Stephen Gordon también encaja a la perfección en esta categoría por sus característicos desafíos a los convencionalismos de género y sexualidad. Las dos protagonistas se parecen, ambas recorren un camino similar de acuerdo con la estructura de la lucha feminista y ambas alcanzan la comprensión de su propia sexualidad, cada una a su manera, como dos “chicas raras” incomprendidas por su entorno heteronormativo.

Martín Gaité continúa abordando la situación de la “chica rara” con respecto a los lugares en los que se encuentra inserta: “[e]l componente más significativo de estos brotes de

inconformismo debe buscarse en una peculiar relación de la mujer con los espacios interiores”. Las “chicas raras”, más que poseer una habitación para ellas mismas, necesitan huir de la misma casa, en este caso, el sistema heteropatriarcal en el que viven (Cybanski, 2021: 9). Además, no puede permanecer en un hogar en el que demostrar su inconformidad se vea como algo extraño o malo, incluso cuando el hogar es un espacio amado, como le sucede a Stephen Gordon. El exilio, aunque pesados sobre los hombros de Stephen, que recuerda su casa con la nostalgia de aquella que ya no es bien recibida, le permite desarrollarse y conocer a personas similares a ella, igual que le sucede a María Luisa.

A pesar de las considerables similitudes que existen entre las dos novelas, se observa una diferencia fundamental: la representación del mundo del ocio nocturno homosexual y la faceta más trágica del lesbianismo. En *Oculto sendero*, este ámbito no se muestra ni se menciona; no observamos directamente la caída en desgracia de quienes sucumben a la presión social, ya que María Luisa no conoce a nadie que haya llegado a ese estado. Por desgracia, Stephen Gordon no solo se enfrenta a la escena de Alec's y la adicción al alcohol de Wanda, sino que también presencia la muerte de Jamie y Bárbara. Tras el fallecimiento de la segunda debido a una neumonía especialmente grave, Jamie se ve incapaz de afrontar la vida sin su amada. Su existencia se vuelve insoportable, y al no poder ni siquiera referirse a ella como tal²¹, decide poner fin a su propia vida. El retrato que Radclyffe Hall realiza del panorama en el que viven las lesbianas durante las primeras décadas del siglo es realmente sombrío y trágico, en consonancia con el tono general de la obra y, particularmente, con su desenlace. En cambio, María Luisa experimenta el rechazo social, pero no ha conocido los horrores de los bajos fondos. Aunque su final no es completamente positivo, permite que el lector cierre las tapas de la novela con una sensación, como mínimo, favorable, ya que María Luisa ha conseguido iniciar su tan ansiado viaje hacia la independencia.

6. Conclusiones: Síntesis de hallazgos y contribuciones al campo de estudio

El presente trabajo surgió con el objetivo de analizar en profundidad las novelas *Oculto sendero* y *El pozo de la soledad*, buscando la visibilización de la identidad lésbica y la inclusión y puesta en valor de ambas obras en el corpus de textos lésbicos. Durante su desarrollo se han explorado, asimismo, las características diferenciadoras de la literatura sáfica y los conceptos

²¹ ¡Y ni siquiera puedo llorarla sin mancillar su nombre, sin manchar su honra! ¡No puedo volver a mi pueblo y llorarla allí! [...] ¡Dios mío, Dios mío! ¡Ni siquiera puedo llorarla, y lo único que quiero es llorar por ella en Beedles! (Hall, 2003: 492).

propuestos por las intelectuales lesbianas y feministas. Se han observado multitud de similitudes entre ambas obras: las protagonistas como “chicas raras”, la necesidad imperiosa de emancipación, de escapar del yugo de los hombres que les impiden vivir libremente; el retrato de una sociedad intolerante, así como la lucha y ruptura de las normas impuestas, la exploración de la expresión de género y los componentes autobiográficos presentes en ambas, al ser dos novelas con protagonistas lesbianas que inevitablemente compartían experiencias con sus autoras. Es inevitable, no obstante, que existan diferencias: a pesar de que ambas sean lesbianas, también son de distinto origen: Stephen Gordon es una inglesa, además de burguesa y soltera a ojos de la sociedad, puesto que nunca ha sentido el más mínimo interés por los hombres y, por supuesto, no se ha casado. Su compañía transita por ambientes más tórbidos, elemento esencial para la protesta explícita en la obra. María Luisa frecuenta ambientes más privados y se enfrenta a la necesidad de divorciarse de un hombre al que nunca ha querido románticamente en el contexto español y del que dependía económicamente durante casi todo su matrimonio. María Luisa no abandona su país hasta el desenlace, con ese inicio de un viaje al extranjero que no se explicita al lector. *Oculto sendero* es un retrato más cotidiano y la carga autobiográfica es más pesada, lo que contrasta enormemente con *El pozo de la soledad*.

En ambas obras se representa un ambiente artístico y literario basado en la realidad, lo que permite un acercamiento en primera persona al contexto del siglo XX, a pesar de que exista el innegable filtro de la ficción. En este entorno aparecen representaciones de mujeres reales que también crearon, artistas de diversos ámbitos, a través de las cuales podemos comprender el panorama literario lésbico de ambos países. Victorina Durán y su estudio aparecen representados tanto en *Oculto sendero* como en *El pensionado de Santa Casilda*, ejemplo del trazado y localizado de otras artistas del círculo sáfico como Matilde Ras. Ya se ha mencionado la clara alusión al círculo intelectual de Natalie Clifford Barney, del que se encuentran incontables referencias en la ficción y que funciona como el espacio de encuentro de multitud de intelectuales afines al colectivo sexualmente disidente. La literatura lésbica no es una literatura inerte, se comunica y se relaciona con otras obras de la misma temática. Así ocurrió con *El pozo de la soledad*, cuya extendida lectura inspiró a muchas lesbianas a escribir, además de generar multitud de debates que han ayudado a que la cuestión lesbiana no quede en el olvido. De *Oculto sendero* solo tenían constancia las amigas más cercanas de Elena Fortún, pero esta situación no evitó que otras mujeres colaboraran y se involucraran con la producción literaria de Encarnación Aragonese, como sucedió con Matilde Ras y *El pensionado de Santa Casilda*.

Aunque los objetivos propuestos al inicio del trabajo se hayan alcanzado, no ha sido posible tratar todas las cuestiones que ambas obras plantean en la profundidad que merecían por cuestiones de extensión. Ambas novelas reflejan a la perfección la realidad del siglo XX, sus personajes están tan bien retratados que parecen estar vivos y por ello es inevitable que multitud de sutilezas, pequeños matices y conversaciones entre personajes también dignos de análisis no hayan podido ser plasmados en el presente trabajo. La profundidad con la que ambas autoras construyeron a sus protagonistas, la complejidad de sus pensamientos y aspiraciones no pueden encapsularse en tan solo unas pocas páginas. De igual manera, se observa que, aunque multitud de estudiosas han analizado e investigado ambas obras, la materia de la literatura lésbica es una disciplina aún incipiente, sobre todo en castellano. La descatalogación de *El pozo de la soledad*, cuya última edición se realizó en 2003, pone en evidencia el olvido de las lesbianas y ausencia de apoyo a novelas tan relevantes. Por suerte, no sucede lo mismo con la obra de Elena Fortún, aunque su edición se ha demorado durante muchos años, al no encontrar el momento adecuado hasta hace solo unos pocos años.

De gran relevancia son las temáticas presentes en las novelas, estrechamente relacionadas con la actualidad. Como se menciona al inicio del trabajo, incluso hoy en día, cuando la sociedad española se encuentra supuestamente respaldada por leyes que protegen al colectivo, se observan evidentes intentos de silenciar las voces sáficas en actos censuradores discordantes con los avances sociales del siglo XXI. No solo nos enfrentamos a la censura de *Orlando* o al famoso beso entre dos mujeres en la película *Lightyear*, también censurado en el municipio cántabro de Bezana, sino a una gran oposición a las leyes LGBTI y trans. La lucha por la preservación de la cultura sáfica y *queer* sigue siendo una batalla encarnizada por escapar de la censura. Asimismo, el colectivo se enfrenta a la deconstrucción de estereotipos con gran recorrido histórico y perpetuados por las propias lesbianas, como es el sistema butch-femme. Esta dicotomía está sujeta a un gran debate, que aspira a separar las identidades lesbianas de cualquier reproducción de las relaciones heterosexuales y de los roles de género asociados a los arquetipos mujer-hombre. Analizar esta cuestión en un trabajo actual permite comprender estos patrones y aprender de ellos, siempre hacia el progreso y la liberación de la lesbiana.

Las líneas de investigación que este análisis puede abrir son numerosas, a la par que diversas. Se necesitan no solo más estudios sobre estas dos obras en concreto, sino también la exploración de más novelas sáficas, atendiendo a las características que las convierten en tal, además de la profundización en los conceptos propuestos en este TFM: la heterosexualidad obligatoria, el binarismo y su relación con la inconformidad de género y la cisheteronormatividad. Precisamente, se podría hacer una lectura de género más profunda en

ambas obras e investigar la disidencia desde una perspectiva más bien identitaria, cuestionando el género y su performatividad. Sería interesante, a su vez, realizar un análisis similar con muchas de las obras y autoras mencionadas: *Nada* de Carmen Laforet, *Orlando* de Virginia Woolf, *Acrópolis* de Rosa Chacel, *Women Lovers* (que todavía no se ha traducido al español) de Natalie Clifford Barney o la autobiografía *Así es* de Victorina Durán, por ejemplo.

Ambas novelas generan un gran interés académico, por ser dos obras que triunfan en su planteamiento: el retrato de la identidad lésbica y la multiplicidad de las opciones que esta dispone. A pesar de las dificultades a las que se enfrentaron por su orientación, Radclyffe Hall y Elena Fortún no podrían haber escrito, haberse relacionado, haber vivido y haber prosperado como lo hicieron de no ser por su singularidad, esa característica que las hacía extraordinarias. Para una sociedad retrógrada e intolerante, ser lesbiana es un defecto y, sin embargo, ellas supieron ahondar en su condición y reflejarla en sus obras como la excepcionalidad que es, como una posibilidad de unirse con otras mujeres, de establecer un espacio en el que prime el entendimiento y la comprensión sin juicios. Ser lesbiana las hacía únicas, como única y diferente es la experiencia de toda lesbiana y persona disidente. Sus maneras de luchar, de resistir y resistirse, no podían ser más distintas, entre la resistencia y el silencio. Pese a todo, Marguerite y Encarnación, perdurarán en la memoria colectiva como dos mujeres combativas, valientes y fuertes.

7. Referencias bibliográficas

- Altuna, B. (2008). Historia de la fisiognomía. Interrogantes éticos y antropológicos de una pseudociencia. *Historia, antropología y fuentes orales* (40), 129-148.
- Arbuet Osuna, C. (2020). “Preferiría verte (muerta) a mis pies”. Eróticas maternas e infancias butch en Radclyffe Hall. *Clepsydra* (19), 87-108.
- Barrera Velasco, P. (2019). Breve panorama de la narrativa lésbica española del siglo XX. *Siglo XXI. Literatura Y Cultura Españolas* (17), 241-269. <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.241-269>
- Bernal, N. (2020). La tardía publicación de *Orlando* en España: un posible caso de autocensura editorial. *Escritos* (28), 31-50. <https://doi.org/10.18566/escr.v28n61.a03>
- Bloom, H. (2006). *El canon occidental*. Editorial Anagrama.
- Cabrera Castro, Y. & Romero Morales, P. (2020). *Amor Impossibilis: textos y pretextos de escritoras españolas (s. XX-XXI)*. Ediciones Alfar.
- Capdevila-Argüelles, N. (2016). “Introducción”. *Oculto sendero* (7-63). Editorial Renacimiento.
- Capdevila-Argüelles, N. (2017). *Autoras inciertas*. Sílex.
- Capdevila-Argüelles, N. (2022). “Introducción”. *El pensionado de Santa Casilda* (7-57). Editorial Renacimiento.
- Castle, T. (2003). *The Literature of Lesbianism*. Columbia University Press.
- Castro, E. (2014). *Poesía lesbiana queer*. Icaria.
- Cline, S. (1998). *Radclyffe Hall: A Woman Called John*. The Overlook Press.
- Conde Ortega, J. F. (2001). El beso de Safo en el jardín de Venus. *Tema y variaciones de la literatura* (17), 163-178.
- Cook, B. (1979). “Women Alone Stir My Imagination”: Lesbianism and the Cultural Tradition. *The Labor of Women: Work and Family* (4), 718-739.
- Cornejo-Parriego, R. (2007). “Introducción”. *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea* (15-49). Biblioteca Nueva.
- Crowley, M. L. (2001). *Sapphic Experience: Lesbian gender identity development and diversity*. Rhodes University.
- Cybanski, K. (2021). *Out of the Closet and onto the Bookshelf: Lesbian Liberation in Elena Fortún's Oculto Sendero*. University of Ottawa.
- Cybanski, K. (2022). Reshaping Womanhood: Lesbian Realities in The Well of Loneliness by Radclyffe Hall. *Confetti* (7), 159-177.

- DeJean, J. (1989). *Fictions of Sappho*. University of Chicago Press.
- Diego Cendoya, G. (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Editorial Signo.
- Doherty, M. (2011). *PEN International and its Republic of Letters, 1921-1970*.
<https://doi.org/10.7916/D8KW5PDT>
- Favotto, G. (2018) *The Beginning of Queer Literature: The Representation of Homosexuality in Radclyffe Hall's The Well of Loneliness and Forster's Maurice*. Ca' Foscari University of Venice.
- Flanner, J. (1979). *Paris was yesterday, 1925-1939*. Penguin Books.
- Fortún, E. (2016). *Oculto Sendero*. Editorial Renacimiento.
- Fortún, E. & Ras, M. (2022). *El pensionado de Santa Casilda*. Editorial Renacimiento.
- Gálvez Hueba, N. (2019). Las prácticas artísticas *queer* como potencial *praxis* de resistencia. IUEM.
- Garcerá Román, F. J. (2018). *La Edad de Plata dedicada: mapas del paratexto y de las redes culturales en la obra poética de las escritoras españolas (1901-1936)* (93-107). Universidad de Valencia.
- García Aguilar, M. C. (2016). La ginocrítica. Una mirada diferente para la literatura. *Voces de la cultura: apertura y transgresión del sentido*, 69-81. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Grabes, H. (2004). The canon pro and contra: "The canon is dead-long live pick and mix". *Miscelánea: A journal of english and american studies* (30), 35-49.
- Greene, E. (1996). *Re-reading Sappho*. University of California Press.
- Hall, R. (2003). *El pozo de la soledad*. La Tempestad.
- Hart-Davis, R. (1985). "Carta de Rupert Hart-Davis a Michael Baker". *Out Three Selves: The Life of Radclyffe Hall* (177). William Morrow & Co.
- Lindholm, E. (2021). Cenzura zaprte Španije: primer Elene Fortún (1886-1952). *PKn* (46), 133-150. <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i1.08>
- Linné, R. (2005). "Alternativas a El pozo de la soledad". *Pensando "queer": sexualidad, cultura y educación* (205-214). Graó.
- Lledó Cunill, E. (2000). "El pozo de la soledad de Radclyffe Hall o escribir el cuerpo de una mujer". *La escritura femenina. II*. (149-168). Asociación Al-Mudayna.
- López, M. S. (2012). *Ginealogías sáficas: de Katherine Philips a Jeanette Winterson*. Peter Lang AG.

- López Rodríguez, M. S. (1994). “Nuestro nombre es legión. Radclyffe Hall y *El pozo de la soledad*”. *Como mujeres... relejendo a escritoras del siglo XIX y XX*. (61-71). Gobierno del Principado de Asturias.
- Mérida Jiménez, R. M. (2018). Entornos del canon de la literatura lésbica (y de las escrituras sáficas) en España. *Nester* (28-29), 10-20.
- Martín Gaité, C. (1993). “Pesquisa tardía sobre Elena Fortún”. *Celia, lo que dice* (7-37). Alianza Editorial.
- Mascarell, P. (2021). Androginia y mujer moderna en la novela autobiográfica *Oculto Sendero* de Elena Fortún. *Clepsydra* (21), 17-34
- Melián, E. M. (2018). Elena Fortún y el grupo de alumnas de biblioteconomía de la Residencia de Señoritas (1930-1936). *Historia y Memoria de la Educación* (7), 615-644. <https://doi.org/10.5944/hme.7.2018.18518>
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Montseny, F. (1926). La mujer, problema del hombre. *La Revista Blanca* (89), 1-32.
- Moreno Lago, E. (2018). “Dramaturgia inédita, dramaturgia lésbica”. *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* (177-191). Universidad de Salamanca.
- Moreno Lago, E. (2020). Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán. *Feminismo/s* (37), 211-236. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09>
- Moscoso Cala, M. (2023). *¿Hay una única forma de ser lesbiana? La diversidad sáfica en la novela de Elena Fortún*. Universidad de Sevilla.
- Norandi, E. (2009). *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*. Editorial Egales.
- Olivera Córdova, M. E. (2015). *Entre Amoras: Lesbianismo en la narrativa mexicana*. UNAM.
- Ontiveros, N. (5 de noviembre de 2019). *Las mujeres intelectuales exiliadas, doblemente olvidadas*. Ayuntamiento de Sevilla. <https://www.sevilla.org/servicios/participacion-ciudadana/memoria-historica/memoria-de-actividades-mujres-intelectuales.pdf>
- Osborne, R. (2021). “Una chica rara”: reflexiones sobre *Oculto sendero*, de Elena Fortún. *Clepsydra* (21), 329-338.
- Pertusa Seva, I. (2005). *La salida del armario*. Llibros del peixe.
- Prenda, A. (2022). Boundaries and Desire: Censorship and the Articulation of Romantic Encounters in the Works of Radclyffe Hall. *Revista Canaria De Estudios Ingleses* (84), 135-148.

- Rich, A (1980). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana. *DUODA* (10), 15-42.
- Roche, H. (2015). An “ordinary novel”: genre trouble in Radclyffe Hall’s *The Well of Loneliness*. *Textual Practice* (32), 101-117.
<https://doi.org/10.1080/0950236X.2016.1238001>
- Rodríguez Pérez, M. P. (2003). Crítica lesbiana: Lecturas de la narrativa española contemporánea. *Feminismo/s* (1), 87-102.
- Rodriguez, S. (2002). *Wild Heart, a Life: Natalie Clifford Barney’s Journey from Victorian America to Belle Epoque Paris*. Ecco Pr.
- Schultz, G. (2001). Daughters of Bilitis: Literary Genealogy and Lesbian Authenticity. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* (7), 377-389.
- Sedgwick, E. K. (1990). *Epistemology of the Closet*. University of California Press.
- Showalter, E. (1979). Towards a feminist poetics. *Women’s Writing and Writing about Women* (22-41). Croom Helm.
- Simonis, A. (2008). Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española. *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Melusina.
- Simonis, A. (2009). *Yo no soy esa que tú te imaginas*. Universidad de Alicante.
- Souhami, D. (1998). *Trials of Radclyffe Hall*. Trafalgar Square Books.
- Sullà, E. (1998). El debate sobre el canon literario. *El canon literario* (11-34). Arco/Libros.
- Torras, M. (2000). Feminismo y crítica lesbiana: ¿Una identidad diferente? *Feminismo y crítica literaria* (121-141). Icaria.
- Troubridge, U. (1961). *The life and death of Radclyffe Hall*. Read Books Ltd.
- Vila, F. (1997). Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura. *Educación y Biblioteca* (81), 50-57.
- Walker, L. (2001). *Looking Like What You Are: Sexual Style, Race and Lesbian Identity*. NYU Press.
- Warner, M. (1991). Introduction: Fear of a Queer Planet. *Social Text* (29), 3-17.