

**Escritura, prismas y espejos:
autorrepresentación y exilio en *Mi vida*, memorias de Victorina Durán**

María del Carmen Alfonso García
Universidad de Oviedo

¿Quién era Victorina Durán?

Hemos ignorado durante demasiado tiempo a Victorina Durán Cebrián (Madrid, 1899–1993). Sin embargo, esta escenógrafa, figurinista, pintora, escritora, activa colaboradora en la prensa de su época a ambos lados del Atlántico, conferenciante, profesora en la Escuela Normal de Maestras de Madrid (1918–1920), en la Escuela del Hogar y Profesional de Mujer (desde 1926) o en la Residencia de Señoritas (al menos desde el curso 1932–1933), además de la primera catedrática de Indumentaria en España (en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, desde 1929), fue también una de las fundadoras, en 1926, del Lyceum Club (Mangini, 2006:133, n.15)¹ y estuvo exiliada en Argentina entre 1937 y 1963, afincada en Buenos Aires, ciudad en la que, además de su trabajo en teatros como el Colón y el Cervantes, desarrolló su dedicación a la pintura e impulsó importantes proyectos culturales —entre ellos, la compañía teatral Fémica, integrada únicamente por mujeres (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019: 331), La Cuarta Carabela, «Agrupación Hispánica de las Siete Artes» o la Sociedad de Amigos del Arte Oriental—.² Estrella de Diego, refiriéndose a Margarita Manso —como Durán, artista, en su día una de las llamadas *mujeres del 27*³ y luego eclipsada por la acción de circunstancias adversas—, define la situación tan breve como contundentemente: “Otra historia extraviada en un país como el nuestro donde la Historia está llena de huecos” (De Diego, 2019).

En efecto: poco, o nada, hemos sabido con el transcurrir de los años acerca de una de las grandes creadoras españolas de la modernidad, iniciadora de tantos caminos y, como se ha mencionado, de muy relevantes aportaciones en diversos campos. De

hecho, tras los pioneros artículos de María Teresa García–Abad García (1998) y de Vicente Carretón Cano (2005), solo en fechas recientes los trabajos de Carmen Gaitán Salinas (2015 y 2019) e Idoia Murga Castro (Arias de Cossío y Murga Castro, 2015) — también los de ambas investigadoras en colaboración (Murga Castro y Gaitán Salinas, 2018a; Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a y 2019b)—, así como los de Eva [María] Moreno Lago (2017, 2018a, 2018b y 2018c), han abordado su figura y su producción en la línea de un proyecto con voluntad sistemática de rescate, suscitando con ello un entorno de conocimiento adecuado para la publicación en 2018 de tres volúmenes — *Sucedió, El Rastro. Vida de lo inanimado y Así es* (Durán, 2018a, 2018b y 2018c)— definidos como las memorias de esta mujer polifacética (Murga Castro y Gaitán Salinas, 2018a:12), genéricamente tituladas *Mi vida* y hasta entonces inéditas, cuya edición corrió a cargo de Gaitán Salinas y Murga Castro.

En un gesto revelador, las reseñas que más o menos inmediatamente se ocuparon del texto adoptaron, con excepciones como, por ejemplo, las de J. Ferrer en *La Razón* (27 de diciembre de 2018) y García Chacón (2019), un enfoque que ya desde el título apuntaba en distintos grados al lesbianismo de la autora. Centrándonos en las que aparecieron en los grandes diarios de tirada nacional: si P. Unamuno encabezó la suya en *El Mundo* (1 de febrero de 2019) con el marbete “Victorina Durán, la compañera de Dalí y Mallo que reivindicaba el amor libre y la homosexualidad” —reparemos aquí también en la identidad dependiente del reconocimiento ajeno—⁴, la de Anna Caballé en el suplemento cultural *Babelia* de *El País* (13 de abril de 2019) se presentó bajo un abarcador “La búsqueda del amor sin máscaras”, en tanto que la de Inés Martín Rodrigo en *ABC* (21 de mayo de 2019), dando valor adjetivo a las vivencias sexuales de la creadora, lo hizo amparada en el de “Victorina Durán, una artista pionera que defendió el amor libre”. En consecuencia, a tenor de lo advertido en los respectivos rótulos, solo la de Anna Caballé priorizaba el asunto anunciado, en tanto que en las otras dos recensiones —tal y como sucedía en las ya citadas de J. Ferrer y de García Chacón— la homosexualidad no era sino uno más de los aspectos abordados, para, en apretada síntesis, tratar de dar cuenta, con mayor o menor fortuna, de la trayectoria existencial y artística de Durán y del alcance de los tres libros.

Con todo, únicamente el criterio experto de Anna Caballé lograba plantear cuestiones de fondo en relación con la autora y su obra, al alertar sobre su singular carácter memorialístico —a su juicio, los tomos “carecen de vertebración”(Caballé, 2019)— e interrogarse sobre el original y sus eventuales versiones, el momento de su

escritura, la posibilidad de una redacción al dictado en ciertas oportunidades y lo atinado de determinadas decisiones de las editoras respecto a la conservación de los mismos materiales en diferentes volúmenes.⁵ Al tiempo, establecía la naturaleza de cada uno de ellos: “los dos primeros [...] constituyen una especie de álbum de recuerdos donde brillan los nombres, anécdotas y circunstancias de [una] atractiva y bullente vida personal” (Caballé, 2019), mientras que

el tercer volumen, *Así es*, redime del esfuerzo [lector] que se hizo en el segundo y el proyecto autobiográfico de Victorina Durán cobra una energía y un sentido inesperados al plantearse como un recorrido por su vida sentimental en beneficio de las nuevas generaciones: “He encontrado mi finalidad”. [...] Ella pertenecía al club sáfico que entre 1926 y 1936 se agrupó defendiendo un modelo de mujer masculinizado, ajeno a las convenciones sociales, autónomo y... homosexual (Caballé, 2019).⁶

En definitiva, aunque con matices y gradaciones y por diversos caminos, las distintas opiniones que hasta aquí se han explorado a propósito de las reseñas de sus memorias parecieron dejar fuera de dudas que, tal y como ya había sugerido Vicente Carretón en 2005, el lesbianismo constituía una piedra de toque en la vida de Victorina Durán.⁷ Con las reflexiones que siguen, podremos comprobar hasta qué punto este fue un análisis ajustado y valorar sus particulares implicaciones en el caso de la obra que ahora se considera, especialmente en relación con los dos aspectos enunciados en el título del ensayo: la autorrepresentación y el exilio.

Refracciones prismáticas: Victorina Durán cuenta y se cuenta

Como señalan Gaitán Salinas y Murga Castro (2019b: 326–327), la escenógrafa conservó a lo largo de su vida numerosísimas fotografías; a través de ellas, no solo es posible seguir su evolución física, sino descubrir una historia personal construida con momentos especiales o cotidianos, con relaciones estables o fugaces, con juegos performativos que, anclados en un marcado gusto por el disfraz y en una progresiva masculinización en el vestido, postulan identidades alternativas y avisan de los peligros del esencialismo.

Una de las instantáneas más valiosas para los propósitos de este artículo se realizó en 1914 (Murga Castro y Gaitán Salinas, 2018a: 10) o 1917 (Carretón, 2005: 8) con la técnica óptica de las cinco caras. En ella, la imagen prismática no solo devuelve un reflejo múltiple de la retratada, sino que la superposición de los diferentes ángulos, al proyectar una y otra vez la mirada de la entonces adolescente sobre sí misma —dada la

circularidad resultante, se diría que se trata de una operación sin fin—, compone una metáfora eficaz para sugerir hasta qué extremo existe en ella la voluntad de indagar en su interior, pero también para subrayar que este es un ámbito plural, sujeto a puntos de vista porque siempre implica observarse desde un afuera, el lugar desde el que intenta comprender(se).



[Fuentes: Carretón (2005: 8) y Murga Castro y Gaitán Salinas (2018a: 10)]

Significativamente, los tres libros de *Mi vida* no son ajenos a esta perspectiva mental y enunciativa. El comienzo del primero, *Sucedió*, lo expresa con estas palabras:

Son hechos, cosas y sueños todos SUCEDIDOS. Tengo en mi memoria tanto acumulado que no puedo o no sé ponerlo en orden.

Es toda una vida o tal vez varias vidas. Porque *nos desdoblamos con frecuencia*. Emociones dobles, sentimientos dobles, hechos que hoy al recordarlos no sé si fueron soñados o reales. ¿Qué más da? FUERON y están dentro de mí. Tengo que hacerlos salir para verlos de frente, mirarlos cara a cara y admirarlos, porque estos hechos son los que han formado mi vida [...] (Durán, 2018a: 111; énfasis añadido).

El fragmento reproducido ofrece un muy interesante comentario acerca del concepto mismo de lo autobiográfico tanto en el plano semántico como compositivo; de hecho, cabría afirmar que se coloca en el centro del debate crítico, aún vigente, al abordar cuestiones como el carácter de lo evocado —y sus eventuales vinculaciones con el mundo onírico—, asuntos que la autora juzga irrelevantes, o la necesidad de entenderse como motor de la construcción discursiva y sistemática, verbalizada de manera indirecta en la constatación de los esfuerzos, baldíos, por poner “en orden” los recuerdos.

En una línea cercana, Ángel G. Loureiro ha defendido el “desplazamiento” del sentido de la autobiografía como género desde un patrón cognoscitivo —la idea de la “reproducción de una vida”— a uno performativo —“un acto de autocreación en el momento de la escritura”— (2001:135); a su juicio, solo desde esta óptica es posible neutralizar las objeciones de quienes, como Georges Gusdorf o Paul de Man, han discutido su estatuto mimético, pero también subrayar que lo definitivo en este contexto es, conforme lo manifiesta Durán en la cita, “la creencia, de quien escribe, en su propia verdad, pero no la verdad como adecuación a una experiencia pasada” (Loureiro, 2001: 139). Desde aquí —y esta es la tesis del profesor Loureiro, que asume los planteamientos de Emmanuel Levinas acerca de la ética como instancia primigenia que nos explica en relación con los demás, dado que “el camino hacia la propia conciencia pasa siempre por el otro” (145)—, cabe definir la empresa autobiográfica como contestación a una inquietud ética de “responder de sí” (143) ante otras personas — también ante uno/a mismo/a en la duplicación autorreflexiva que siempre implica el ejercicio de autoindagación—. Con todo, añadiría por mi parte, esta responsabilidad no debe pensarse solo moral, sino social y, por esta vía, política.

Estas ideas, evidentes en el pasaje transcrito en su condición de poética textual, permean las memorias de Victorina Durán con distinto propósito y mediante diferentes recursos y, en consecuencia, explican muchos de sus rasgos más específicos. Si, como ya anotaba Caballé en su reseña al mencionar su falta de “vertebración” (2019), estos volúmenes se organizan según un peculiar engranaje, al margen del canon narrativo más esperable en nuestra tradición —el articulado en torno a una cadena de acontecimientos de relevancia que sintetizan ordenada y seriadamente el tránsito de lo privado a lo público y la consolidación en esa esfera—, esto se debe, por un lado, a una voz autorial que, en algunas ocasiones, se sitúa en un espacio impreciso, entre pasado y presente, que anula las fronteras temporales y, con ello, prioriza un sentido integrador de la trayectoria existencial. De este modo, si en *Sucedió*, después de relatar su salida de España y su llegada a Argentina acudiendo al empleo sostenido del pretérito indefinido o del imperfecto, Durán se vale de la proximidad del presente para afirmar: “[e]stoy en Buenos Aires desde hace unos años” (Durán, 2018a: 282), en *Así es*, genera ese mismo tiempo vivencial para reflexionar acerca de su lesbianismo: “¿Por qué sentía ‘aquello’ hacia Aurora? No lo sé, ni me explico este sentimiento. [...] Es un sentimiento indefinido” (Durán, 2018c:108).

Con todo, esta es solo una de las formas para subrayar la complejidad de un yo que se edifica sobre un cúmulo de episodios no clausurados —circunstancia a la que no serían ajenas tampoco las repeticiones que se observan en los diferentes libros—, un yo en permanente fluir, en la frontera con el otro, como el de la joven fotografiada en la segunda década del siglo XX, que, por lo mismo, en el acto de contarse deviene “sujeto quebradizo y vulnerable” (De Diego, 2007:59). De ahí las referencias a la mirada “cara a cara” del fragmento extractado en primer lugar, otra manera de volver sobre el desdoblamiento especular que los textos exploran también con las alternancias entre la primera y la tercera persona — “[e]n Madrid, en el estudio situado en una calle próxima al Museo del Prado, Vic esperaba la visita de Aurora. Habían llegado con dos días de diferencia. Yo, primero, Aurora después” (Durán, 2018c: 146)—, y, en un gesto muy característico en quien participa de una visión animista de las cosas (Durán 2018b), mediante la simbólica objetual:

Aún conservo el armario de luna que tuvo mi madre desde antes de nacer yo. [...].

Este armario está en mi dormitorio a los pies de mi cama y antes de dormir miro su luna y en ella están todas estas imágenes. No se han ido; están ahí, yo sé que están ahí, como si este espejo hubiese guardado dentro del armario todo lo reflejado en él. En ese espejo me he visto por primera vez. Dentro estoy yo, está toda mi vida (Durán, 2018a: 144).

Como se verá, la experiencia del exilio, dotada de un particular significado en estas memorias, debe mucho a este marco general.

El exilio de Victorina Durán: el *tercer sexo* y la *tercera España*

Si en *Tiempo de exilio* Mari Paz Balibrea se hace eco del pensamiento de Giorgio Agamben, quien “ve en la persona exiliada un punto privilegiado para dismantlar el edificio hipócrita de la nación” (2007: 86), subrayando con ello que es el movimiento de expulsión el que, al liberar de las ataduras del interior nacional, dota de capacidad crítica, Michel Foucault, por su lado, advierte de que, a pesar de los mecanismos que el poder despliega para conquistar un espacio más específico, el del cuerpo humano, este no llega a perder su resistencia, dado que el vestido, el arreglo personal o el disfraz pueden expresar su oposición a la normalización perseguida por las prácticas disciplinarias médicas, jurídicas o administrativas. Por eso “es como la Ciudad del Sol, no tiene un lugar, pero de él salen todos los lugares posibles, reales y utópicos” (Foucault, 2010: 16).

Situada en la convergencia de ambos discursos, la biografía de Victorina Durán da la oportunidad de considerar el exilio en la confluencia de lo ideológico y lo sexual a través de su condición lesbiana. En realidad, su disidencia resulta, fundamentalmente, de su confrontación con la lógica del binarismo sexual heteropatriarcal, que percibe en ella una transgresión que es necesario neutralizar, pues invierte la jerarquía de género y, en consecuencia, compromete el sistema de pensamiento. (Lo cual abre la puerta a una interesante idea, porque es posible que el exilio no dependa aquí tanto del obligado desplazamiento cuanto de la desconexión con la norma social —el primero será desterritorialización física; la segunda, simbólica—, ya que, fuera o dentro, se actúa en redes de apoyo que protegen de las agresiones del entorno y refuerzan la identidad colectiva, sea el llamado Círculo Sáfico en Madrid⁸ o el grupo de acogida en Buenos Aires —con el magnate Natalio Botana al frente, pero integrado también por Margarita Xirgu y su compañía teatral además de amigas antiguas, como Elena Fortún⁹, y nuevas, como Silvina Ocampo—).

Nerea Aresti (2007) ha explicado que fue esa superación de los límites sexuales binarios la que, en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial, inquietó profundamente a la sociedad española, que presagiaba la llegada de una modernidad conflictiva y de signo incierto. Recuerda que fue entonces cuando comenzó a hablarse del “*tercer sexo* [...] un concepto complejo, cargado de significados diversos, [...] podía ser la feminista marimacho, la mujer emancipada, la coqueta, la *garçon*, el homosexual, la sufragista solterona, la lesbiana” (2007:178) y que, por lo mismo, provocaba toda clase de recelos incluso en los ambientes *a priori* más tolerantes, según demuestra este comentario de Carmen Baroja, cuya referencia de base son los encuentros en el Lyceum Club: “Victorina Durán y su amiga Matilde Calvo Rodero, las dos gordas y grandes, Victorina, con un feo complejo de masculinidad, que a mí me producía, no eso precisamente, sino toda su persona, una enorme antipatía” (Baroja, 1998: 106). Un juicio excepcionalmente severo, que demuestra hasta qué punto el género “determina los ‘modos de ver’, clasificar y enunciar tanto a los cuerpos como a las identidades sociales” (Zambrini, 2010: 146) y, en esa medida, subraya la radical inversión de valores que representan las lesbianas masculinizadas como Victorina Durán, mitigada, desde este ángulo, en aquellas que siguen ateniéndose a las reglas *femeninas* (Sanfeliu, 2007).

La centralidad de esta experiencia tiende puentes entre los tomos primero y tercero de *Mi vida* y, con ello, refuerza el objetivo de la obra al subrayar que el exilio de

la escenografía queda vertebrado, como su existencia, por la homosexualidad. En este contexto, adquieren destacada importancia las alusiones que en *Sucedió* permiten intuir el estado de cosas —por ejemplo, el hecho de que sea Margarita Xirgu quien, preocupada por lo ocurrido con Lorca (Carretón, 2005: 18), logre su salida de España con un contrato de trabajo o la atención prestada a su compañera de viaje, María del Carmen Vernacci, viuda de un sobrino suyo y, para entonces, sin que la relación quede aclarada sino en los vínculos familiares, su amante. Todo lo cual contrasta con la indiferencia hacia el enfrentamiento ideológico, cuyos extremos Durán rechaza por igual —“[u]nos y otros, todos españoles hasta la médula. Yo me pregunto, ¿para qué se estarán matando?” (Durán, 2018a: 258)—, y hacia el conflicto bélico en sí mismo: “[n]i puedo ni quiero hablar y relatar tantas cosas y tantos hechos sucedidos. Ya está dicho todo” (Durán, 2018a: 252), actitud que hace pensar en la *tercera España*, la reformista y republicana, que, como afirma Enrique Moradiellos (2004: 43–67), sucumbió a los rigores de la lucha entre la revolucionaria y la reaccionaria y pronto se sintió ajena a unos y otros intereses.

El prólogo a *Así es*, el tercero de los volúmenes, a partir de la intención declarada de “hacer un poco de cualquier cosa en beneficio de alguien, porque existe ese ‘alguien’ que lo necesita” (Durán, 2018c: 33), apunta a los propósitos éticos que, de acuerdo con lo expuesto, Loureiro (2001) atribuye a la autobiografía; con todo, al tratar de afianzar el texto como instrumento de una genealogía alternativa, más allá del pacto sexo/género y de discursos patológicos, debe insistirse en que articula un proyecto político, puesto que queda formulado sobre la base de una identidad relacional establecida sobre la otredad de la diferencia, no de la “alteridad radical” defendida por Levinas para referirse al otro como necesario receptor del yo (Loureiro, 2001: 137).

Desde ahí, *Así es* recupera el sentido del *continuum* vital antes descrito para novelizar las relaciones lésbicas de la autora (muchas de ellas ya entrevistas en el primer libro y, por lo tanto, reflejos complementarios de estas). Y en este punto, adquiere especial relieve el relato titulado “Un gran amor”, ficcionalización del romance de Durán con María del Carmen Vernacci, que el nuevo enfoque reinterpreta desde el interior, resignificando entonces el trance del exilio que el primer tomo abordaba. Por eso no ha de obviarse que la autora reconoce un modelo inspirador, la novela *El pozo de la soledad* (1928), de la escritora Radclyffe Hall, obra de referencia en el canon de la literatura lesbiana, que Durán, estableciendo una nueva conexión político-sexual, lee “en Madrid, en el primer año de la guerra civil, bajo el tronar de los obuses” (Durán,

2008c: 33), ni tampoco que, ya muy cerca del final, acude a la identidad lesbiana como elemento aglutinante que neutraliza el extrañamiento asociado al cambio espacial, sea este a Francia o Argentina (Durán, 2008c: 264–265).

Este artículo partía de la reflexión acerca del olvido y paulatina recuperación de la figura y la obra de Victorina Durán (Madrid, 1899–1993), creadora total y, señaladamente, una de las grandes escenógrafas y figurinistas entre las llamadas *mujeres del 27*, para centrarse en el análisis de sus memorias, tres volúmenes agrupados bajo el título de *Mi vida*, llamados *Sucedió*, *El Rastro*. *Vida de lo inanimado* y *Así es*, y publicados por primera vez en 2018. El análisis, que ha dado la oportunidad de acercarse a unos libros de peculiares perfiles tanto en el campo conceptual como en el técnico y expresivo, ha explorado su articulación, para demostrar que, en el proceso de la autoindagación, la autora rechaza lo unívoco y sugiere lo simbólico por interacción y/o intersección de los planos, a través de una retórica especular de sutiles implicaciones que apela a un *continuum* vital como espacio enunciativo y al margen de exigencias cronológicas. Asimismo, la perspectiva de los estudios de género ha permitido concluir que la homosexualidad de la escritora es condición transversal en este ejercicio de autorrepresentación (especialmente, en lo referido a su experiencia como exiliada en Buenos Aires entre 1937 y 1963, en la medida en que dos de los rasgos fundamentales en todo proceso de estas características, el obligado desplazamiento espacial y la disidencia política, quedan matizados por la acción de la identidad relacional lesbiana y su valor como contradiscurso frente al binarismo sexual heteropatriarcal).

NOTAS

¹ Vicente Carretón señala la posibilidad de que la escenografía formase parte del núcleo fundacional del Lyceum a través de la recomendación de la “ex actriz Josefina Blanco, mujer de Valle-Inclán, sabedor [de] que Victorina había sido la estudiante dilecta en la corta carrera docente de don Ramón María” (2005: 12). La especial relación desarrollada entre el maestro y su alumna en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando se aborda en *Sucedió* (Durán, 2018a: 197–201). Por lo demás, el segundo volumen de las memorias, *El Rastro. Vida de lo inanimado*, se encabeza con la siguiente dedicatoria: “A don Ramón del Valle-Inclán, marqués de Bradomín, que fue maestro y gran amigo, y a quien debo el conocer y amar el alma de las cosas muertas” (Durán, 2018b: 31).

² Para una exposición de conjunto de la trayectoria de Victorina Durán, véase especialmente Murga Castro y Gaitán Salinas (2018a). En relación con su trabajo en el exilio argentino, Arias de Cossío y Murga Castro (2015: 70–71 y 187–196) y Gaitán Salinas (2019: 107, 123–124, 200–201, 208–212 y 305–314). Es esperable que la tesis doctoral de Eva María Moreno Lago (2018c) ofrezca también información detallada sobre la biografía de la artista; no obstante, dado que se trata de un documento de acceso protegido, no puedo confirmarlo.

³ El hecho de que la fundación del Lyceum Club date de 1926 llevó a Laura Freixas, en el acto de colocación de una placa en homenaje de la asociación, celebrado el 8 de marzo de 2017 en su sede de la llamada Casa de las Siete Chimeneas en Madrid, a hablar de Generación del 26 y no, como tradicionalmente se venía haciendo, de mujeres del 27. Trataba, así, de subrayar la autonomía de este proyecto colectivo femenino y su voluntad de presencia en la esfera pública. Véase Moreno Lago (2018c: 15)

⁴ En unos de sus trabajos más recientes sobre la creadora, Gaitán Salinas y Murga Castro (2019a) abordan los diferentes caminos recorridos por Maruja Mallo y Victorina Durán. Concluyen que fueron factores determinantes para el mayor reconocimiento de Mallo su relación de preguerra con el círculo de Ortega y Gasset así como, a su regreso del exilio, la recuperación de la artista y su obra por parte de los jóvenes impulsores de la Movida madrileña, mientras que en el caso de Victorina Durán, cuando volvió a España, fue decisiva su voluntad de mantenerse en un discreto segundo plano, a causa, fundamentalmente, de sus temores vinculados a posibles problemas asociados a su lesbianismo.

⁵ Indirectamente, las editoras contestaban a algunas de estas preguntas/objeciones un mes más tarde (Abad, 2019): “Las investigadoras [...] [e]ncontraron varias versiones de esta autobiografía. ‘En el Museo de Almagro había una versión mecanografiada. Ella ya era mayor y no veía bien. Tenía que dictar los textos de *Sucedió* y *El Rastro* a sus familiares. Hemos visto que ella hacía correcciones, añadía una frase, pegaba un papel en alguna página...”

En el tomo de *Así es*, en el que habla de su vida sentimental y sexual, la escritura es distinta. ‘Podríamos pensar que viene de diarios que escribió en el momento en que ocurrían los hechos y después los agrupó. Por eso hay mucha variedad entre los estilos y las historias que va contando’, indica Gaitán”.

⁶ En palabras de García Chacón, “*Sucedió* narra los acontecimientos vividos desde la niñez en Madrid hasta la madurez en Buenos Aires. *El Rastro. Vida de lo inanimado* recoge diversas evocaciones y emociones generadas por una serie de objetos del conocido mercadillo [...]. *Así es* reúne sus experiencias amorosas al tiempo que reivindica la necesidad de tratar la homosexualidad con naturalidad” (2019: 232).

⁷ Cabría añadir que, quizás, a pesar de las editoras. Para Fariña Busto, “[r]esulta muy llamativo, por ejemplo, que, en la recentísima publicación de las memorias autobiográficas de Victorina Durán, en la Introducción general que hacen sus editoras no aparezca más que una vez el término lesbianismo [...] y que en la Introducción al volumen tercero (*Así es*), dedicado explícitamente por Durán al relato de sus relaciones lesbianas, no aparezca nunca lesbiana ni lesbianismo, empleándose en su lugar la perífrasis algo equívoca ‘relaciones amorosas femeninas’ [...]. En otros momentos, y por total necesidad, se habla una vez del ‘círculo sáfico’ [...] y otra vez de ‘mundo lésbico’ [...] y de ‘identidad homosexual’ [...], esto último ya en la Nota a la edición al comentar una observación de Carretón Cano sobre el título del volumen. Como digo, un hecho ciertamente llamativo, más, si cabe, teniendo en cuenta que Victorina Durán nunca disimuló su lesbianismo” (2019: 93–94). Cabe señalar que las investigadoras han tratado de modificar su actitud a este respecto en sus dos últimos trabajos sobre la artista, en los cuales se menciona sin ambages el lesbianismo (2019a: 401, 420 y 421 y 2019b: 330 y 347). Con todo, no existe en ellas la voluntad de indagar en esta cuestión.

⁸ Vicente Carretón, que en su artículo de 2005 destacó “que el legado literario autobiográfico de Victorina Durán es el hilo de Ariadna que permite adentrarnos e indagar en esas áreas [...] de la sensibilidad, la afectividad y la sexualidad lésbica” (7), fue el primero en admitir sin prevenciones la existencia de esta comunidad, cuyos focos residirían en el Lyceum Club, “el ‘saloncillo’ del Teatro Español y el ‘consulado’ de Gabriela Mistral [el chalet de Ciudad Lineal en el que residía]” (7). En la actualidad, estudios como los de Sanfeliu (2008) o Fariña Busto (2019) han favorecido el avance en su conocimiento.

⁹ Nuria Capdevila-Argüelles (2016) se ha ocupado de las importantes conexiones personales y literarias existentes entre las trayectorias de Elena Fortún y Victorina Durán.

OBRAS CITADAS

- Abad, Mar. “Victorina Durán: la escenografía que mostró su lesbianismo en los años 20.” *Yorokubu* (2019, 31 de mayo). Disponible en <https://www.yorokubu.es/victorina-duran/>. Último acceso: 12 /10/19.
- Arias de Cossío, Ana María e Idoia Murga Castro. *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*. Sevilla: Renacimiento, 2015.
- Aresti, Nerea. “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia de los años veinte.” *Dossiers Feministes*, 10 (2007). 173–185. Disponible en <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/688>. Último acceso: 2/11/19.
- Balibrea, Mari Paz. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano*. Barcelona: Montesinos, 2007.
- Baroja, Carmen. *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Ed. Amparo Hurtado Díaz. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Caballé, Anna. “La búsqueda del amor sin máscaras.” *El País. Babelia* (2019, 13 de abril) 6. Disponible en https://elpais.com/cultura/2019/04/11/babelia/1554993701_396301.html. Último acceso: 30/04/19.
- Capdevila–Argüelles, Nuria. “Introducción” a Elena Fortún. *Oculto sendero*. Eds. Nuria Capdevila–Argüelles y María Jesús Fraga. Sevilla: Renacimiento, 2016. 7–63.
- Carretón Cano, Vicente. “Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27.” *El Maquinista de la generación*, 9 (2005). 4–20.
- De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.
- . “Me quito el sombrero.” *El País* (2019, 12 de marzo). Disponible en https://elpais.com/cultura/2019/03/11/actualidad/1552316718_010547.html. Último acceso: 5/05/2019.
- Durán, Victorina. *Sucedió. Mi vida 1*. Eds. Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2018a.
- . *El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida 2*. Eds. Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2018b.
- . *Así es. Mi vida 3*. Eds. Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2018c.

- Fariña Busto, María Jesús. “*El beso de tu boca*. Nombres y voces para una *ginealogía* lesbiana (España y Portugal, primeras décadas del siglo veinte).” *Investigaciones Feministas*, 10.1 (2019). 79–96. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/61064>. Último acceso: 7/07/19.
- Ferrer, J. “Victorina Durán, no se olviden.” *La Razón* (2018, 27 de diciembre) 48. Disponible en <https://www.larazon.es/cultura/libros/victorina-duran-no-se-olviden-LG21142678/>. Último acceso: 3/02/19.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Gaitán Salinas, Carmen. “El valor de la autoría. El espacio de las artistas exiliadas españolas en la historia del arte.” *El arte y la recuperación del pasado reciente*. Eds. Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García. Madrid: CSIC, 2015. 299–312.
- . *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Gaitán Salinas, Carmen e Idoia Murga Castro. “Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas.” *Arenal* 26. 2 (2019a) 399–425. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/issue/view/758/showToc>. Último acceso: 12/12/19.
- . “Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madrileñismo en Argentina.” *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Ed. Miguel Cabañas Bravo. Madrid: Doce Calles, 2019b. 325–349.
- García Chacón, Irene. “DURÁN, Victorina. *Sucedió. Mi vida 1; El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida 2; Así es. Mi vida 3* (Edición de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas). Madrid: Residencia de Estudiantes, 2018.” *Archivo Español de Arte*, 366 (2019). 232–233. Disponible en: [archivospañoldearte.revistas.csic.es > index.php > aea > article > download](http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/download). Último acceso: 8/08/2019.
- García–Abad García, María Teresa. “Victorina Durán: intuiciones para un espacio escénico”. *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a*

- Juan María Díez Taboada. Coords. José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón. Madrid: CSIC, 1998. 512–518.
- . *Perfiles críticos para una historia del teatro español: La Voz y La Libertad 1926–1936*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish–American Studies, 2000.
- Loureiro, Ángel G.. “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible.” *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 14 (2001). 135–150. Disponible en <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/7338>. Último acceso: 8/04/19.
- Mangini, Shirley. “El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil.” *Asparkia*, 17 (2006). 125–140. Disponible en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/496>. Último acceso: 4/05/19.
- Martín Rodrigo, Inés. “Victorina Durán, una artista pionera que defendió el amor libre.” *ABC* (2019, 21 de mayo). Disponible en: https://www.abc.es/cultura/libros/abc-victorina-duran-vida-inedita-artista-pionera-defendio-amor-libre-201905190123_noticia.html. Último acceso: 7/08/19.
- Moradiellos, Enrique. *1936. Los mitos de la Guerra Civil*. Barcelona: Península, 2004.
- Moreno, Eva. “Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán.” *Escenauno*, 6 (2017). 1–16. Disponible en <http://escenauno.org/expresiones-del-espiritu-indigena-en-la-escenografia-y-vestuario-de-victorina-duran/>. Último acceso: 3/04/19.
- Moreno Lago, Eva María. “Dramaturgia inédita, dramaturgia lésbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán.” *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Coords. Yolanda Romano Martín y Sara Velázquez García, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018a. 177–191.
- . “Transitar dos mundos: inventario teatral de Victorina Durán.” *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 40 (2018b). 31–60. Disponible en <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/235>. Último acceso: 14/06/19.
- . *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2018c. Disponible parcialmente en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/78965>. Último acceso: 5/06/19.
- Murga Castro, Idoia y Carmen Gaitán Salinas. “Introducción” a Victorina Durán. *Sucedió. Mi vida 1*. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2018a. 11–108.

- Sanfeliu, Luz. “Escrito en el cuerpo. Sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual”. *Arenal* 14:1 (2007) 31–57. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/issue/view/195/showToc>. Último acceso: 12/04/19.
- Unamuno, P. “Victorina Durán, la compañera de Dalí y Mallo que reivindicaba el amor libre y la homosexualidad.” *El Mundo* (2019, 1 de febrero), 30. Disponible en <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/issue/view/195/showToc>. Último acceso: 3/05/19.
- Zambrini, Laura. “Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales del cuerpo.” *Nomadías. Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina*, 11 (2010). 130–149. Disponible en <https://revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15158>. Último acceso: 19/12/19.