

La época porteña de Victorina Durán: redes literarias y lugares de enunciación

Claudio CASTRO FILHO
Universidade de Évora

Resumen

El artículo indaga en cómo la experiencia del exilio en Argentina ha condicionado la producción artística de Victorina Durán (1899-1993), permitiéndole incorporar a sus creaciones elementos de diversas culturas. Entre 1937 y 1963, la artista integra redes literarias que responden a una doble inclinación: el anhelo de triunfar en el nuevo contexto y la nostalgia de la España natal. Además de acercarse a la producción estética y dinámicas de cooperación intelectual de Durán en los años del exilio, el trabajo indaga en la configuración del lugar de enunciación de la creadora madrileña: ¿cómo evoluciona, en sus principales obras, la conciencia discursiva sobre su lugar o punto de vista 'al margen'?

Palabras clave: Victorina Durán, exilio republicano, redes exílicas, lugares de enunciación, arte y literatura ectópicas.

Abstract

The article explores how the experience of exile in Argentina conditioned the artistic production of Victorina Durán (1899-1993), allowing her to incorporate elements from different cultures. Between 1937 and 1963, the artist established literary networks that responded to a dual inclination: the desire to achieve artistic success in the new context and the nostalgia for her native Spain. In addition to addressing Durán's artistic production and the dynamics of intellectual cooperation during her years of exile, the document investigates the configuration of the speaking place of the Madrid-born writer: how is the discursive consciousness of her 'marginal' place or point of view constructed?

Keywords: Victorina Durán, Republican Exile, Exilic Networks, Places of Speech, Ectopic Art and Literature.

1. INTRODUCCIÓN

Victorina Durán (1899-1993) fue una de las creadoras más singulares y transversales de las artes hispánicas en el siglo XX. La coherente heterogeneidad de su producción abarca las artes visuales (desde la pintura, pasando por las artes decorativas, hasta la producción cinematográfica), el teatro (desde la concepción de escenografía e indumentaria hasta la dirección escénica) y, cómo no, la literatura (el relato, la novela, la dramaturgia y el ensayo). Pese al lugar todavía 'marginal' que ocupa Durán en la historia

del arte y la literatura del siglo XX, ediciones recientes de su legado literario están contribuyendo para una puesta en valor de su participación en las vanguardias españolas (como figura clave para comprender social y estéticamente la Edad de Plata) y, en concreto, de su papel activo en el exilio republicano en Argentina. La relevancia de la producción de Victoria Durán queda patente en los tres tomos de sus memorias autobiográficas, editados por Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas en 2018, así como en el volumen que recoge sus obras teatrales, editado por Eva Moreno en 2019. En su conjunto, dichas ediciones atestiguan una producción literaria meticulosamente urdida y proyectada por la autora, quizás a sabiendas de que se dirigía a lectoras y lectores del futuro, a la manera del Lorca de *El público*.

En el presente trabajo trataremos de analizar el papel que ha desempeñado Victorina Durán durante su larguísima etapa en el exilio en Buenos Aires, desde 1937 hasta 1963. Se trata, como dan fe las fechas, de una etapa crucial en la existencia de la creadora, más de dos décadas que se corresponden con su madurez vital e intelectual, y que nos permiten comprender dos de sus rasgos singulares. El primero tendrá que ver con la complejidad de las redes literarias y artísticas en las que se mueve: en Argentina, Victorina Durán profundizará en relaciones personales y colaboraciones artísticas con figuras que ya formaban parte de su círculo social en la escena madrileña de los años veinte y treinta, a la vez que se insertará en los circuitos artísticos porteños. Dichos circuitos, cabe señalar, se han conformado como una pluralidad social compuesta por comunidades tanto locales como ‘transexílicas’, es decir, por artistas e intelectuales procedentes de distintas geografías y culturas (México, España, Francia, China, Japón, Rusia...), y que tienen en común la participación activa, a mediados del siglo XX, en la vida cultural de Buenos Aires, ciudad de destino de múltiples exilios. El segundo aspecto que nos gustaría observar radica en la transformación del ‘lugar de enunciación’, según el recorte conceptual propuesto por Ribeiro (2020), de Victorina Durán a lo largo de aquellas dos décadas. Opera, en este caso, el anhelo vital de una doble inclinación: afianzar su lugar al sol en la escena artística argentina y, al mismo tiempo, reanudar los lazos que la vinculan con su patria, con el claro propósito de, un día quizás, regresar a la España natal. Como veremos a continuación, la metamorfosis de la mirada duraniana tendrá implicaciones directas para la construcción de su discurso artístico y su ‘literatura ectópica’, en los términos propuestos por Albaladejo (2011).

2. VICTORINA DURÁN Y EL EXILIO REPUBLICANO EN BUENOS AIRES

Como observan Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas (2018: 12) con respecto a la presencia de Victorina Durán en el contexto cultural de la primera mitad del siglo XX, “muchas iniciativas claves del feminismo, el teatro de vanguardia, el *art déco* o el exilio republicano en Latinoamérica no habrían sido posibles sin su participación”. En lo que respecta al exilio en Argentina, podemos afirmar que Durán, quien llega a Buenos Aires el 8 de septiembre de 1937, al anticiparse al éxodo republicano de 1939 (véase Gaitán Salinas, 2017), prepara el terreno y, en muchos casos,

propicia las condiciones de acogida que permitirán a destacadas figuras republicanas establecerse en la capital argentina.

Fundamental para la acogida de Durán y su familia en Buenos Aires fue la amistad de Natalio Botana, el legendario magnate de la comunicación, propietario del influyente periódico *Crítica*. Botana ya había intercedido por Victorina en su nombramiento como archivista de la sección de escenografía y vestuario del Teatro Colón, puesto que ocupará, a partir de 1938, durante los siguientes catorce años. Victorina también acudió a Botana al enterarse de que el navío *Massilia*, procedente de Burdeos y que tenía Santiago de Chile como destino final, haría una escala en Buenos Aires. En él viajaban muchas figuras cercanas a Victorina, refugiadas de España tras la caída de Madrid, y que tampoco tenían papeles para desembarcar en Argentina. Y así se agilizaron los trámites legales para que todo el grupo pudiera establecerse en la ciudad porteña. En sus memorias, Durán (2018: 272) recuerda los nombres del artista valenciano Gori Muñoz, el actor Andrés Mejuto, la escritora Elena Fortún y su marido, el dramaturgo Eusebio Gorbea.

Recompongamos el mapa afectivo. La amistad con Gori Muñoz retrocede a 1926. Victorina Durán había dedicado una parte importante de aquel año a preparar las oposiciones para una plaza vacante de Artes Aplicadas en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, institución en la que entonces trabajaba como profesora interina. Se desplaza a Valencia para preparar las pruebas, bajo tutela del maestro ceramista Gregorio Muñoz Dueñas, con quien Victorina ya trabajaba en el Museo de Artes Industriales, padre de Gori. Durán estuvo viviendo en la casa de los Muñoz cuando todavía no se podría adivinar el promisor futuro artístico del joven Gori. El hecho es que Gregorio Muñoz Montoro, el Gori, vino a estudiar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, predecesora de la actual Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, cuna de las vanguardias de los años veinte y treinta donde también habían estudiado nombres como Salvador Dalí, Rosa Chacel o Maruja Mallo, además de la propia Victorina Durán. Gori Muñoz vino a desarrollar una sobresaliente carrera como pintor y escenógrafo en Buenos Aires, ciudad donde viviría hasta su muerte en 1978 (Durán, 2018: 205).

Andrés Mejuto fue actor en La Barraca, la compañía lorquiana por sinécdoque, y al exiliarse en Argentina trabajará sobre todo con la compañía de Margarita Xirgu. Regresará a España en 1957 para dedicarse al cine y la televisión. Al igual que Victorina Durán, la Xirgu desempeñará un papel significativo como facilitadora de la acogida e integración de la comunidad republicana exiliada en Buenos Aires. Señalemos que el propio exilio de Victorina Durán y su familia no hubiera sido posible sin la intervención de la actriz catalana, que propicia a la creadora madrileña un contrato de trabajo para colaborar, como escenógrafa y figurinista, en sus producciones porteñas. Con la compañía de Margarita Xirgu, Victorina Durán ha colaborado, por ejemplo, en la temporada de 1938 en el Teatro Ateneo o en la producción de *Madame Capet*, de Marcelle Maurette, en el Teatro Odeón en 1939. Por supuesto que no es ninguna casualidad el hecho de que se reúnan, en un mismo montaje, tantos nombres femeninos. La amistad y colaboración artística entre Margarita Xirgu y Victorina Durán remontan a los tiempos

de paz en Madrid y a la militancia de las intelectuales mujeres que se reunían en el Lyceum Club Femenino.

Victorina Durán fue, en 1926, socia fundadora del Lyceum, encabezado por María de Maeztu, y a lo largo del tiempo desarrolló allí una constante actividad de promoción artística, en la que sobresalen las exposiciones de arte llevadas a cabo en 1926 y 1933. La primera, organizada junto con Matilde Calvo (con quien Durán compartía un estudio de creación), presentaba los resultados de experimentaciones artísticas en las que Victorina fue pionera en España, como es el caso del batik, sofisticada técnica de estampado en tela de origen javanés. Por sus trabajos en batik, Victorina Durán ya había cosechado premios en importantes exposiciones de España (1924) y Francia (1925). No será precipitado ni novedoso afirmar que las artistas e intelectuales procedentes del madrileño Lyceum Club Femenino desempeñarán un rol insoslayable en los círculos feministas porteños.

Recuperando la lista de pasajeras y pasajeros del barco *Massilia*, recalquemos la figura de Elena Fortún, otra socia del Lyceum con quien Victorina mantendrá lazos de amistad en el exilio. Escritora, pintora y educadora, Fortún además habrá formado parte del que se conoció como ‘círculo sáfico de Madrid’, encabezado por Victorina Durán y convertido en ficción autobiográfica por Rosa Chacel en la novela *Acrópolis* (véase Murga Castro y Gaitán Salinas, 2018: 42) y por Elena Fortún en *Oculto sendero* (véase Suárez Hernán, 2022: 31). Chacel tendrá en Brasil el destino de su exilio, pero resulta verdaderamente significativo el número de socias del Lyceum madrileño que se exilian en Argentina. Además de Victorina Durán, Margarita Xirgu y Elena Fortún, podemos mencionar a María de Maeztu, María Baeza, María Luisa Luzuriaga o Amalia Galarraga. En este sentido, muchas de las feministas que habían formado parte del Lyceum Club Femenino en Madrid acaban por incorporarse al Club Argentino de Mujeres, fundado en 1922 por las escritoras Mercedes Dantas Lacombe y Lola Pita Martínez. Con la última Victorina Durán llevará a cabo, en 1946, un ambicioso proyecto editorial como ilustradora (Moreno, 2018: 18).

La acogida porteña de todo un colectivo de refugiadas propicia la consolidación, allí, de una comunidad de mujeres artistas e intelectuales que se apoyan mutuamente en el traumático contexto del destierro. Pero también es cierto que la experiencia en el exilio proporcionará, a Victorina Durán y a todas sus compañeras generacionales, la posibilidad de entramar nuevas redes literarias, que dialogan no solamente con la creación argentina, sino también con el universo cosmopolita que se instala en Buenos Aires a mediados del siglo. En palabras de Victorina Durán (2018: 283), Buenos Aires era “el mundo entero”.

3. BUENOS AIRES ERA EL MUNDO ENTERO

Reflexionando, en sus memorias, sobre su franca adaptación a Buenos Aires, lo que le permitía sentirse cómoda y feliz, observaba Victorina Durán:

Buenos Aires no era solamente la capital de la República Argentina, era... ‘el mundo entero’. Aquí convivíamos seres pertenecientes a toda la humanidad. En España, durante mi vida anterior, sólo

había conocido españoles, familias normales, felices y tranquilas, sin perturbaciones de ninguna clase, arraigadas al suelo patrio, del que no se movían más que para ir a cortos veraneos. Aquí todo es diferente. Me encontré de repente con algo más vivo que los antiguos edificios y los grandes palacios y museos. Aquí estoy y convivo con el *elemento humano*. (2018: 283)

Queda claro que el campo de relaciones personales y profesionales de la autora se extiende, en las décadas porteñas, mucho más allá del círculo de exiliadas, y que su trayectoria artística y existencial se nutrirá también del diálogo con agentes locales y extranjeros procedentes de las más variadas geografías. Un aspecto interesante de las relaciones establecidas en el mundo porteño radica en la profundización de lazos con artistas de Argentina que Victorina ya conocía de Madrid, mucho antes de imaginar que las circunstancias políticas la llevarían a vivir a Sudamérica. Es este el caso de Jorge Larco, pintor que fue compañero de clase de Victorina en Madrid durante tres años en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Con Larco compartió Victorina el escenario en un montaje de fin de curso: el texto era *Rosas de Otoño*, de Jacinto Benavente. La amistad entre los dos se conservó hasta la muerte de Jorge Larco, en 1967, en la misma ciudad de Buenos Aires (Durán, 2018: 239).

Pero entre las colaboraciones de Victorina Durán con creadoras y creadores de Argentina merece la pena destacar la obra teatral *Era solo mío*, que en 1939 Durán escribe alalimón con Salvadora Medina Onrubia¹. Mucho tienen las dos autoras en común: Victorina termina en 1939 la obra, titulada *Al margen*, la cual ocupa un lugar pionero en el teatro lésbico español², al menos en lo que respecta a un “modo de ser-escribir lésbico” (Moreno, 2019: 31); Salvadora, por su parte, había publicado en 1926 el relato homoerótico *El quinto*, en la actualidad “considerado como uno de los primeros textos lésbicos de la literatura argentina” (Moreno, 2019: 38; Arnés, 2016: 76-79)³. *Era solo mío* es una obra, según señala Eva Moreno (2018: 33), de “coautoría encriptada”. Como a menudo observamos en los manuscritos teatrales de Durán, las autorías pueden expresarse bajo pseudónimos y, según la hipótesis de Moreno, la colaboración de Medina Onrubia habrá sido más bien indirecta (inspirando la trama, articulación

¹ La protagonista de *Era solo mío* es una mujer que sobresale por su excepcionalidad e inteligencia, Clotilde Arteaga, que vive “en una población cualquiera de Europa” (Durán, 2019: 120) y ha ganado un premio Nobel de Literatura. Así se describe a la protagonista: “Nada corriente, nada vulgar desde luego. Por eso me inquieta más. No es posible que con su vitalidad, su belleza, y su juventud, no tenga amor... no es posible... ahí está el misterio” (Durán, 2019: 131). A partir de ahí, la obra se desenvolverá con tintes explícitamente trágicos; a Clotilde le moverá un *pathos* que se asemeja a la lectura freudiana del mito de Edipo y, como una especie de Yocasta del siglo XX, expresará un amor obsesivo por su hijo, César, quien busca librarse del acoso maternal.

² En *Al margen*, la protagonista Elena, de “carácter excesivamente cultivado” (Durán, 2019: 61), es una mujer de posición acomodada, mediana edad y madre soltera que se enamora de Marcela, la mejor amiga de su hijo. De actitud y apariencia masculinizadas, Marcela así se define a sí misma: “yo soy siempre un verso suelto que puedo ir o puedo quedarme sin estropear ningún plan” (Durán, 2019: 86). El idilio amoroso de las dos, que se dejan ver en sus paseos por la villa, pronto desembocará en un absoluto rechazo social y familiar.

³ El cuento de Medina Onrubia (1926) parece anticiparse a la categoría contemporánea de autoficción, puesto que la narradora-protagonista, Salvadora, refleja el nombre de la autora y relata una experiencia lésbica vivida en el quinto piso de un edificio porteño.

narrativa y composición de los personajes), puesto que, desde un punto de vista formal y estilístico, todo apunta a que fue Durán quien cogió la pluma:

Los puntos suspensivos, la forma de organizar los cuadros y las escenas o el modo de describir los espacios en las acotaciones no son características comunes en las obras de teatro de la dramaturgia argentina. Las anotaciones a bolígrafo que se visualizan en el manuscrito coinciden con la grafía de nuestra autora. (Moreno, 2018: 38)

Hay que convenir en que el argumento de *Era solo mío* está inspirado en la vida de Salvadora Medina Onrubia —“Las vidas de las mujeres eran lo suficientemente impactantes como para inventarlas” (Moreno, 2018: 38)—. Se trata, sin duda, de una obra fundamental para entender la trayectoria literaria de Victorina Durán. Allí están los tintes trágicos y mitológicos, a modo ibseniano, tan característicos del realismo de Durán, que bucea en el tabú, en lo más oscuro de las relaciones familiares y nos enseña, sin piedad, la hipocresía del *theatrum mundi* plasmado en el salón burgués. Además, estamos ante una obra que, por su carga trágica, se empareja con el drama lésbico *Al margen* y acarrea un punto de inflexión en la dramaturgia de nuestra autora, que a partir de entonces escribirá comedias muchísimo más ligeras. No sería precipitado leer *Era solo mío* teniendo en cuenta su marco de confluencias en el contexto de la literatura dramática sudamericana del siglo XX, puesto que la singular e inquietante atmósfera de la pieza parece reverberar, sin ir más lejos, en la literatura de un Copi o un Nelson Rodrigues, autores del Cono Sur posteriores a Victorina Durán que han apostado por la representación disruptiva de las relaciones familiares y humanas.

4. LITERATURA ECTÓPICA Y LUGARES DE ENUNCIACIÓN EN LOS ESCRITOS DE VICTORINA DURÁN

Según Tomás Albadalejo (2011: 143):

‘Literatura ectópica’ es una expresión que puede ser utilizada para denominar la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es la literatura que es producida fuera del lugar propio, fuera del espacio o territorio, en sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura. Es la literatura que está fuera del que sería su *topos* propio y se sitúa en otro *topos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *topos* primero, el habitual.

En estos términos, la dramaturgia de Victorina Durán posiblemente configure un teatro ectópico. En el caso de *Era solo mío* la toma de posesión de un nuevo territorio literario, situado en el espacio geográfico y simbólico del exilio, se reitera en el ejercicio de coautoría con Salvadora Medina Onrubia, ella sí situada en el *topos* que le correspondería. Obras futuras de Victorina Durán confirmarán su “inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen” (Albadalejo, 2011: 143). En *¡Raptada!*, drama policíaco inspirado en una noticia real de una niña secuestrada en Córdoba, Argentina,

en 1938, Durán adopta la prosodia, la sintaxis y el léxico argentinos (cuando menos el uso del ‘vos’ en la segunda persona del singular) para dotar de verosimilitud a sus personajes y acción dramática⁴.

Sin embargo, el punto de vista autoral de Victorina Durán se sitúa fuera de un lugar previsible no solamente por una cuestión toponímica, sino más bien por la complejidad interseccional de su ‘lugar de enunciación’. Según observa Djamila Ribeiro (2020: 79-80), al comentar la relevancia del planteamiento interseccional en los estudios feministas, las desigualdades que se deprenen de la matriz de dominación de los regímenes discursivos conllevan que una misma individualidad se encuentre, a menudo, en diferentes posiciones de poder o subalternidad. No se trata, en el caso de Durán, de un yo autoral que se define prioritariamente por su mirada exílica, sino que la experiencia del destierro reitera (o, cuando menos, concuerda con) un lugar que, a priori, se caracteriza como centrífugo o marginal. Durán escribe teatro, sin ninguna esperanza de publicarlo o escenificarlo, en un momento en el que los varones detienen el monopolio de los escenarios (recordemos el escándalo del pseudónimo de María Lejárraga⁵, para hacernos a la idea). A esto hay que añadir lo que supone su “modo de ser-escribir lésbico” (Moreno, 2018: 31) y su rechazo, como escritora y artista, a vincularse a ninguna corriente de vanguardia, entre las que estuvieron en boga hasta mediados del siglo XX. En definitiva, su lugar de enunciación —el de quien habla como mujer, lésbica, intelectual, burguesa, exiliada y estéticamente independiente— es heterogéneo y complejo, hasta tal punto que incluso la etiqueta de ‘escritora’ resulta ser insuficiente para definir su identidad o rol como creadora multidisciplinaria.

En este sentido, entender la singularidad de la expresión multifacética de Victorina Durán, bien como el lugar que ocupa en las redes artísticas de su tiempo, requiere percibir que la artista se posiciona, en el campo cultural, en un espacio fronterizo. Su afirmación y consolidación como artista implicará, por tanto, positivar el lugar de las subjetividades ‘al margen’ (no por casualidad, título de su primera obra de teatro), aquellas que tienen que “hacer un uso creativo del lugar de marginalidad que ocupan en la sociedad para desarrollar teorías y pensamientos que reflejen diferentes miradas y perspectivas” (Ribeiro, 2020: 60).

5. VICTORINA DURÁN EN LAS REDES TRANSEXÍLICAS

Como hemos visto, Victorina Durán celebra “el elemento humano” de su experiencia en el exilio, entendiendo como positiva la posibilidad de convivir, en Buenos

⁴ El motivo periodístico sin duda ha interesado a Victorina Durán por tratarse de un suceso que, una vez más, puso en evidencia la violencia de la sociedad contra la mujer. En la obra, la autora indagará en la hipocresía de la institución familiar, señalando en el cuadro tercero la presunta complicidad o negligencia de los familiares ante la violación de la niña: “¡Si los padres cobraron cien mangos!” (Durán, 2019: 184). En el cuadro siguiente, pondrá sobre la mesa temas tan relevantes para el feminismo como es el caso de la interrupción del embarazo: “Y de eso y de abortos mueren muchas todos los días” (Durán, 2019: 186).

⁵ Es abundante la bibliografía sobre el caso María Lejárraga: utilizando como pseudónimo el nombre del marido, Gregorio Martínez Sierra, vino a perder cualquier derecho de autoría tras la muerte de él. Una síntesis eficaz sobre el asunto se halla en el trabajo de Rocío Pilar Salinas Díaz (2014).

Aires, con “seres pertenecientes a toda la humanidad” (Durán, 2018: 283). Uno de los aspectos de su conciencia discursiva que cobran fuerza en su etapa argentina radica en su actitud “antiamericana y orientalista” (2018: 292). Los años en Buenos Aires y los viajes a Bolivia y Uruguay en 1943 regalan a Durán la posibilidad de profundizar en el conocimiento de las tradiciones artísticas autóctonas de Hispanoamérica y, a consecuencia de ello, posicionarse rotundamente en contra del imperialismo cultural ejercido por Estados Unidos en el Cono Sur. Según recuerda la autora, “detestaba todo lo que Norteamérica nos invadía de modernidad y maquinaria” (Durán, 2018a: 292).

Dicho posicionamiento influirá directamente sobre las redes transexílicas⁶ de las que Victorina Durán forma parte en la cosmopolita Buenos Aires de la mitad del siglo XX. Cuatro bailarines de lejana procedencia radicados en Buenos Aires propician a Victorina Durán exitosas colaboraciones escénicas que, además, acarrearán entrañables lazos de amistad. Estos nombres son: Whu Mei Ling, nacida en Pekín y especializada en danzas y músicas tradicionales chinas; Arroy, bailarín mejicano conocedor de los bailes rituales aztecas y mayas; la indiana Maya Devi, heredera del lenguaje corporal hindú y budista; y, finalmente, Aline Gorka, bailarina rusa que indagaba en la relación entre el baile y la mística.

Especialmente fructífero es el trabajo que Durán desarrolla con Whu Mei Ling. Con ella Victorina crea un recital de música y danza basado en cuentos y leyendas de China. Para Mei Ling, subirse a un escenario era sin duda un ritual sagrado, pero al mismo tiempo un acto de rebeldía y subversión, puesto que en aquel entonces en China no se permitía a una mujer trabajar sobre un escenario (Durán, 2018a: 300). Durante los ensayos, el mejicano Arroy se incorporó al equipo para auxiliar a Mei Ling en la preparación de los movimientos. La función era acompañada de piano y percusión (ejecutada por el músico japonés Kon Shi) y se estrenó el 27 de octubre de 1942 en el Teatro Odeón de Buenos Aires. El éxito del recital –“el precio de las localidades fue alto” y “el debut fue a teatro lleno” (Durán, 2018a: 294)– acarreó una invitación para actuar en el Teatro Principal de La Paz, Bolivia, viaje que se concretaría en marzo de 1943, el mismo año en el que el espectáculo se pudo ver también en Montevideo, la capital uruguaya. Para la gira, Victorina invitará a la pianista de origen francés Cocó Santamarina. Como antes hemos mencionado, los viajes por Sudamérica calan profundamente en la experiencia vital y artística de Durán, lo que queda patente, por poner tan solo un ejemplo destacable, en el relato de la invitación del alcalde de La Paz para que el equipo del recital conociera el lago Titicaca:

Nos cobró mucho afecto y simpatía. Yo quería conocer el lago Titicaca y nos puso un gran auto de ocho asientos para que fuésemos. [...] Fue un viaje precioso. Atravesamos campos desiertos y pensábamos que si el coche estropeaba ya nos podíamos encomendar a Dios y morir. No pasó

⁶ El término ‘transexílico’, así como su variante ‘interexílico’, lo propuso Eugenia Helena Houvenaghel en el marco del congreso *La creación de un espacio propio: redes de intelectuales europeos exiliados en América Latina (1933-1989)*, celebrado el 7 y el 14 de junio de 2024 en las universidades de Utrecht y Siena. Los neologismos tratan de recalcar las especificidades de la aplicación de las reconocidas categorías de intertextualidad y transtextualidad –propuestas por Julia Kristeva y Gérard Genette, respectivamente– en las autorías gestadas en un contexto de exilio.

nada y llegamos al 'Lago Sagrado de los Incas', donde mojé mis manos con verdadera emoción. (Durán, 2018a: 302)

Aunque el exilio y las redes transexílicas profundizan el interés y el conocimiento de Victorina Durán sobre culturas y expresiones artísticas ajenas a su *topos* natal, cumple recordar que su interés etnográfico retrocede, cuando menos, a su etapa de formación en España. Ya allí la artista disfrutaba, con curiosidad y aprecio, de obras, técnicas y objetos tradicionales que la llevaban, cada fin de semana, a explorar los puestos del rastro madrileño, al cual dedica todo un tomo de su autobiografía. No fue por casualidad que sus premios en la década de los veinte recayeron precisamente sobre sus experimentos con la técnica javanesa del batik. Sin embargo, su aproximación a tradiciones artísticas no europeas no está exenta de contradicciones que, en alguna medida, acarrearán no desdeñables matices en su dinámico lugar de enunciación.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN: LAS DINÁMICAS DEL LUGAR DE ENUNCIACIÓN Y EL ANHELO DE REGRESO

En el último capítulo de *Lugar de enunciación*, Djamila Ribeiro aclara que “una de las equivocaciones más recurrentes [con las] que nos encontramos es la confusión entre lugar de enunciación y representatividad” (Ribeiro, 2020: 113). En este sentido, el lugar social no tiene por qué determinar una conciencia discursiva, y en ocasiones las dinámicas interseccionales hacen con que un mismo individuo se coloque como opresor u oprimido, dependiendo del punto de vista. La sin duda auténtica empatía de Victorina Durán con respecto a las culturas amerindias, que cobra fuerza en los años del exilio, no la exime de una mirada etnocéntrica sobre esas mismas matrices culturales. En reiterados pasajes de su autobiografía, las expresiones artísticas no europeas (ya sean asiáticas, africanas o amerindias) caben en una misma y universalizante etiqueta de ‘orientalismo’: “Todo lo oriental me atrajo desde muy chica” (2018: 162), confiesa en su autobiografía.

Como hemos venido reiterando, no caben, en el complejo lugar de enunciación de Durán, simplificaciones maniqueístas. De ahí que su orientalismo genérico, ya desde la etapa madrileña, le haya servido para marcar posiciones frente a las vanguardias europeas: su arte se identificará mucho más con las estéticas finiseculares del siglo XIX (de acento marcadamente orientalista) que con los ‘ismos’ de las primeras décadas del siglo XX. Se trata, en definitiva, de un orientalismo, o más bien de un paladar etnográfico, que demarca un territorio estético y afirma un lugar de independencia discursiva con respecto a ninguna moda o tendencia generacional.

Por otra parte, el relato del viaje de nuestra autora por los pueblos bolivianos no está libre de términos como ‘civilizado’ para referirse a poblaciones colonizadas por España, a diferencia de otras que, en el mismo territorio, “habían matado al cura y todos habían comido un trocito de su cuerpo” (Durán, 2018a: 303). También se explora por sendas páginas la admiración profesada por el fray Bernardino Gómez –fundador del argentino Museo Inca Huasi–, personaje al cual le enorgullece su ascendencia europea, al ser hijo de madre y padre españoles: “la sangre española que circula por mis venas

conserva gran cariño a España, por su historia y por lo hecho al fundar las veinte repúblicas que la honran y la veneran como a la madre patria” (citado por Durán, 2018a: 285).

También sintomática de una mirada colonialista es la fundación, junto con Susana de Aquino, de la Agrupación La Cuarta Carabela, en 1952. Pensada para dar visibilidad a la creación artística de exiliadas españolas en Argentina, La Cuarta Carabela se comprometerá con las conmemoraciones del día de la hispanidad en 1956 y 1957, así como celebrará el 466 aniversario de la Toma de Granada en 1958. Por supuesto que la visión y actitud colonialistas de la agrupación no ensombrece el interés de muchas de las actividades que han llevado a cabo. Para hacernos a la idea, La Cuarta Carabela escenificará obras de Susana de Aquino (en 1957) y Salvador Dalí (en 1958), publicará poemarios ilustrados (en 1952) y, lo más osado, realizará al menos tres películas cinematográficas estéticamente arriesgadas (ya en 1954). Su cercanía pragmática a la ideología del régimen hay que entenderla, asimismo, en el contexto del firme propósito de Victorina Durán de regresar a la tierra natal. De este propósito nos habla el hecho de que, a lo largo de más de dos décadas, mantuvo su casa en Madrid, aunque sin apenas poner allí los pies. Los años de La Cuarta Carabela coincidirán con el comienzo, en 1951, de una serie de viajes de tanteo a España, en las que Victorina buscó averiguar la situación del país y preparar el terreno para su futuro retorno, que finalmente se concreta en 1963.

Señalemos, además, que la reaproximación a la España de Franco no liberó a Durán de enfrentarse, en su regreso, a un expediente de depuración. Aunque sepamos que la burocracia franquista solía imponer dicho expediente muy concretamente a las ciudadanas y ciudadanos que ejercieron el magisterio durante la Segunda República (lo que fue precisamente el caso de Victorina Durán), no deja de ser espeluznante el tenor de al menos uno de los informes añadidos a su proceso. Una nota sin firma conservada en el “Expediente de depuración de Victorina Durán Cebrián (5) I.29 CAJA 38628 TOP. 33/49”, y fechada a 4 de marzo de 1965, así ajuicia a nuestra autora:

No creo que valga la pena perder mucho tiempo buscando antecedentes, que seguramente no existirán, de esta señora, roja cien por cien, íntima de Azaña, de la Xirgu, escapada con ésta al extranjero, [...] que lo pasó muy bien en Buenos Aires, y que ahora [...] surge de nuevo, al conjuro de los 25 años de paz, preguntando inocente cuál es su situación. [...] La pretensión de esta señora, harto conocida en tiempos de la República, y nunca por nada bueno, me parece de una osadía y de un atrevimiento absurdos. (citado por Murga Castro y Gaitán Salinas, 2018: 95-96)

Pese a esta apreciación severísima, el dictamen final del expediente fue favorable a Durán y, a consecuencia de ello, la autora pudo percibir una pensión como profesora jubilada. Hay que reconocer que el citado informe, plagado de injurias, da en el clavo en al menos una afirmación: Victorina “lo pasó muy bien en Buenos Aires”, no cabe duda. Y precisamente por ello su condición de exiliada se incorpora, hasta el final de su vida, en 1993, a su lugar de enunciación: el regreso a la España que tanto añoró en los años porteños implicará, desde su retorno, una constante añoranza de la Buenos Aires del

exilio. A Argentina regresará en diferentes ocasiones: en Buenos Aires, expondrá sus obras en 1977 en la galería Orleans y en 1979 en la galería Velázquez.

En buena medida, la añoranza de los lugares y personas que conformaron el mapa afectivo de Victorina Durán en las décadas como exiliada marcan la redacción de sus memorias, tarea llevada a cabo sobremanera a partir de 1980, aunque solo publicada póstumamente, en 2018. *Mi vida* es un libro que se reparte en tres tomos que rechazan la organización temporal (como si fuera la vida una línea cartesiana donde a cada causa le corresponde un efecto) en pro de una organicidad fiel a los mecanismos ficcionales de la memoria. El primer tomo, titulado *Sucedio*, desgana sobre todo su trayectoria profesional, fundamental para comprender las tendencias estéticas que conformaron las artes españolas en los años veinte y treinta, así como el trauma y los intercambios culturales que marcaron la creación hispánica en el contexto del exilio republicano. El segundo tomo, quizás el más poético de los tres, se ocupa del aspecto que mejor define la acción, la creadora y la existencial, de Durán, el afecto profesado a la materia: en *El rastro. Vida de lo inanimado*, la autora bucea en los aspectos sugerentes y evocadores de los diversos objetos que a ella le sirvieron de motor de creación (y, por doquier, de disparadores de la memoria), acabando por caracterizar el sentido de lo visual como elemento definidor de su mirada artística y personal. Es evidente que los dos primeros tomos encuentran una ilación afectiva directa con el tercero y último, titulado *Así es*. Se trata del más íntimo y a la vez polifónico de los tres volúmenes, una vez que en él sobresale el deseo como el elemento que amalgama los diferentes sectores de la existencia. Allí, Durán habla abiertamente de su afectividad lésbica y, sobre todo, de su compromiso con existir, personal y artísticamente, desde este lugar de enunciación, el lugar de una mujer que ha amado a otras mujeres.

Aunque los tres tomos de *Mi vida* se escriban o recopilen prioritariamente en su España natal, la experiencia del destierro condiciona lo narrado, perfila un lugar de enunciación polifónico y hace con que lo ectópico emerja en la autobiografía de nuestra autora como huella dactilar de una insoslayable creadora, capaz de convertir cualquier territorio en un lugar imprevisible.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO, Tomás (2011): “Sobre la literatura ectópica”, en Adrian Bieniec; Szilvia Leng; Sandrine Okou; Natalia Shchyhlebka (eds.): *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden: Thelem, pp. 141-153.
- ARNÉS, Laura A. (2016): *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, Buenos Aires: Madreselva.
- DURÁN, Victorina (2019): *A teatro descubierto*, Madrid: Torremozas.
- DURÁN, Victorina (2018a): *Sucedio (Mi vida I)*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
- DURÁN, Victorina (2018b): *El rastro. Vida de lo inanimado (Mi vida II)*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
- DURÁN, Victorina (2018c): *Así es (Mi vida III)*, Madrid: Residencia de Estudiantes.
- GAITÁN SALINAS, Carmen (2017): *Latinoamérica, refugio de las artistas españolas del exilio de 1939*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense.
- LLORENS, Vicente (2006): *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.
- MEDINA ONRUBIA, Salvadora (1926): *El vaso intacto y otros cuentos*, Buenos Aires: Gleizer.
- MORENO, Eva (2018): “Alguna tiene que hablar o gritar si es que puede”, historia de una dramaturgia inédita”, in Victorina Durán: *A teatro descubierto*, Madrid: Torremozas, pp. 9-56.
- MURGA CASTRO, Idoia; Carmen GAITÁN SALINAS (2018): “Introducción”, en Victorina Durán: *Sucedio (Mi vida I)*, Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 11-108.
- RIBEIRO, Djamila (2020): *Lugar de enunciación*, Madrid: Ambulantes.
- SALINAS DÍAZ, Rocío Pilar (2014): “Silencio y censura sobre María Lejárraga”, en Barbara Greco; Laura Pache Carballo (eds.): *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 309-320.
- SUÁREZ HERNÁN, Carolina (2022): “El sendero literario de Elena Fortún”, en Yasmina Romero Morales; Paula Cabrera Castro (eds.): *Amor impossibilis: textos y pretextos de escritoras españolas*, Madrid: Alfar, pp. 25-40.