

ENTRE EL EXILIO Y LA MEMORIA: VICTORINA DURÁN, UNA ARTISTA ESPAÑOLA LESBIANA DEL SIGLO XX

BETWEEN EXILE AND MEMORY: VICTORINA DURÁN, A 20TH CENTURY SPANISH LESBIAN ARTIST

CRISTINA MUÑOZ DEL ÁGUILA*
cristinamunozdelaguila@gmail.com

El presente artículo tiene como objetivo compilar los diversos aspectos de la vida y la obra de Victorina Durán (Madrid, 1899 - Madrid, 1993), artista española cuya producción artística ha permanecido en el olvido hasta hace poco. A lo largo de las siguientes páginas, se analizará, desde una perspectiva feminista interseccional, tanto su trayectoria vital como artística, marcadas por el exilio a Buenos Aires tras la Guerra Civil Española y su posterior regreso a España. Se prestará especial atención a su homosexualidad, la cual nunca ocultó, así como a las estrategias de supervivencia que adoptó para mantener su práctica artística en contextos adversos. El artículo concluye reivindicando la importancia de recuperar la memoria de artistas como Victorina Durán, cuya obra y experiencias ofrecen una valiosa contribución a la comprensión del arte español del siglo XX y a la recopilación de testimonios de artistas LGTBQ+.

Palabras clave: Victorina Durán; artista española; exilio; lesbianismo.

This article aims to compile the various aspects of the life and work of Victorina Durán (Madrid, 1899 - Madrid, 1993), a Spanish artist whose artistic production remained largely overlooked until recently. Throughout the following pages, we will analyze, from an intersectional feminist perspective, both her personal and artistic trajectories, marked by her exile to Buenos Aires following the Spanish Civil War and her subsequent return to Spain. We will pay particular attention to her unapologetic homosexuality and the survival strategies she employed to maintain her artistic practice in adverse contexts. The article concludes by advocating for the importance of recovering the memory of artists like Victorina Durán, whose work and experiences offer a valuable contribution to our understanding of 20th-century Spanish art and the compilation of testimonies of LGTBQ+ artists.

Keywords: Victorina Durán; Spanish artist; exile; lesbianism.

Data de receção: 12-06-2024
Data de aceitação: 12-08-2024
DOI: 10.21814/2i.5816

* Doctoranda en Estudios Avanzados en Humanidades: Historia del Arte, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, Málaga, España. ORCID: 0009-0005-9734-0259

Esto que escribí es todo VERDAD. Verdad lo que fue mío y verdad lo de las demás mujeres. Cariño, ternura, placer, dolor, risas y llanto..., pero siempre AMOR. He querido dar la relación verídica de hechos y, para quien desconoce cómo es este amor, que sepa que ASÍ ES. Estamos en el año 1980 y no he dejado de amar. Antes de terminar quiero escribir como final el epitafio que quede en mi recuerdo: "NO SÉ SI HABRÉ DEJADO DE AMAR POR HABER MUERTO, O SI HABRÉ MUERTO POR HABER DEJADO DE AMAR".
— Victorina Durán

1. Introducción

Desde hace ya algunos años, la historiografía feminista del arte ha dedicado tiempo y esfuerzos a rescatar del olvido a numerosas artistas que fueron invisibilizadas por su género, también ha ocurrido esto con la perspectiva queer y la decolonial, dando a conocer así a artistas disidentes, consiguiendo brindar referentes y diversidad al panorama artístico. En España, además hemos tenido que enfrentarnos al borrado del Franquismo, cuyos efectos seguimos sufriendo en la actualidad. Este condenó a artistas por su género, su orientación sexual, su clase, su raza, su ideología, etc. Llegando a fusilar a uno de nuestros mayores exponentes literarios: Federico García Lorca, y obligando a exiliarse a la mayoría de artistas que no comulgaran con sus convicciones para no acabar como eterno el poeta granaíno... Considero fundamental prestar especial atención a estas figuras, no solo porque tienen mucho que decir sobre el arte del siglo XX, sino porque son ejemplos de voces disidentes y críticas, que atacaron a un régimen que trató de expulsarles por todos los medios. En este sentido se vuelve especialmente importante la aplicación de la perspectiva interseccional, ya que debemos mantener una actitud crítica para poder identificar las diversas formas que adquieren las diferentes opresiones para no reproducirlas, y para que nuestros análisis sobre estos artistas sean lo más completos posibles. Para formar parte de la Historia del Arte (con mayúsculas) siempre han importado el género, la raza, la sexualidad, la clase, etc.

Este artículo pretende, a través de una síntesis crítica de los diversos estudios realizados por otras investigadoras¹ que buscaron rescatar a Victorina Durán del olvido, integrar los diferentes aspectos de la vida y la obra de una de las figuras más interesantes y complejas de la España del siglo XX. A través de esta metodología, este texto busca mostrar las diferentes facetas de su vida, que ya han sido estudiadas por separado, como esferas interconectadas para ayudarnos a comprender la profundidad de la vida y la obra de Victorina Durán Cebrián. En este sentido, le debemos mucho a las investigadoras Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro, así como a la Residencia de Estudiantes de Madrid, por haber estudiado y ayudado a recuperar la figura de Victorina Durán a través de la edición crítica y publicación de sus memorias en 2018 en tres tomos: "En *Sucedió* Durán se legitima como artista; en *El Rastro* reivindica su origen madrileño; y en *Así es* defiende la homosexualidad como algo natural" (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019b, p. 347). Así mismo, ambas han estudiado diversos aspectos de la vida de la autora, como su relación con las artes escénicas y las llamadas artes decorativas, así como su identidad madrileña. Esto las habría llevado también a comisariar una exposición titulada *Al Bies. Las artistas y el diseño en la Vanguardia Española*, en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, inaugurada el 20 de noviembre de 2023 y clausurada el 31 de

¹ Todas ellas serán mencionadas y referenciadas a lo largo de este artículo, pudiendo encontrar al final de este la bibliografía pertinente.

marzo de 2024, que contaba con mucho material artístico de Durán y de su archivo personal de fotografías. Otra investigadora fundamental para la elaboración de este artículo es Eva María Moreno Lago, que dedicó su tesis doctoral, titulada *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia* y algunos artículos a Durán, centrándose en la creación teatral y en aspectos más técnicos, así como en las obras literarias escritas por esta, indagando en la dimensión lésbica de su primera obra escrita, *Al Margen*. Si bien todas estas investigadoras han aplicado la perspectiva feminista y han realizado unos trabajos invaluable de una excelente calidad, me parece fundamental aunar perspectivas para poder tener una visión completa de una artista que, además de serlo también fue docente, figurinista, escenógrafa y un largo etcétera; y que, si bien fue mujer, también fue lesbiana, con todas las contradicciones que esto conllevaba en su época.

Considero que esta manera de proceder puede ayudarnos a comprender a esta autora tan compleja y fascinante revelando nuevas dimensiones y conexiones que podrían desencadenar en nuevos trabajos e investigaciones sobre ella. Por otro lado, creo que es importante mencionar que el orden que sigue este texto es cronológico, ya que empezaremos hablando sobre la infancia y juventud de Victorina, mencionando cómo pudo vivir su homosexualidad antes de la Guerra Civil; abordaremos su experiencia de exilio en Buenos Aires durante más de veinte años, así como sus diferentes trabajos; hablaremos sobre su vuelta a España y las dificultades a las que tuvo que enfrentarse; y por último, trataremos el tema de su identidad lesbiana. El porqué de este orden se debe a que, si bien nos referiremos a este aspecto en el primer punto del texto, no sería hasta su vejez cuando Victorina Durán escribió sus memorias, dedicando un tomo entero a hablar sobre sus relaciones con otras mujeres. También, porque fue después de su muerte cuando se encontró su primera obra escrita, la ya mencionada *Al Margen*, con marcada temática lésbica. Por último, indagaremos en las posibles razones que habrían podido llevar a Durán a no hablar de su sexualidad en su producción artística y a no querer firmar su ópera prima literaria hasta su vejez.

2. Antes de la Guerra Civil. Formación, docencia y trabajo como artista



Fig. 1 José Miguel A. García, *Victorina Durán* (1954)

Victorina Durán fue una artista total, ya que a lo largo de su vida se dedicó a la pintura, a la dirección teatral, a la docencia, al periodismo, al diseño, a la escenografía, al figurinismo y a la crítica de arte entre otras cosas. Nació en Madrid el 12 de noviembre de 1899 y murió en la capital española el 10 de diciembre de 1993, después de una vida marcada por el mundo del arte y la cultura, su exilio a Buenos Aires tras la Guerra Civil Española y su regreso para pasar su vejez en la ciudad que le vio nacer. Es importante remarcar que “ella, junto a sus compañeras, conquistó espacios que estaban reservados exclusivamente al sexo masculino y abrió a las mujeres de su tiempo caminos de libertad que se encontraban obstaculizados” (Moreno Lago, 2018b, p. 33). Era hija de Genoveva Cebrián Fernández, que fue durante un tiempo bailarina del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid y de José Durán Lerchundi, que era militar y abonado del ya

mencionado Teatro Real de Madrid. De Victorina se dice que creció entre escenarios y bambalinas, ya que además era nieta de Encarnación Fernández, que había sido bailarina del cuerpo coreográfico del Teatro Principal de Valencia, siendo esta, además, tía de la célebre bailarina Antonia Mercé y Luque, más conocida como La Argentina.

Desde su niñez, acudió con sus padres a diversos espectáculos y teatros, sintiendo un gran interés por el mundo escénico. Comenzó sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid con nueve años. Durante aquella época la sede de este se encontraba en la segunda planta del Teatro Real de Madrid. Desde el curso 1908/1909 hasta el curso 1911/1912 estudió enseñanza no oficial, de manera que se examinó de materias como Solfeo y Piano, pero no acudía a clases. Esto se debe a que hasta septiembre de 1911 el Real Conservatorio no impuso a su alumnado una enseñanza artística completa. Quienes se encargaron de la formación de Victorina Durán durante estos años fueron Genoveva, su madre y Luisa Soto, una profesora². Obtuvo el título de Enseñanza Elemental de Piano en el curso 1913/1914. Tras la obtención de este decidió matricularse en Declamación a la vez que cursaba la Enseñanza Superior de Piano. Finalizó sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación en 1916.

Victorina deseaba ser actriz, pero su familia paterna decidió que dedicarse al teatro no era lo adecuado para ella por no ser “ni católico, ni bien visto” (Durán, 2018a, p. 80). Tras esta decepción decidió estudiar Bellas Artes en la Academia de San Fernando de Madrid durante curso 1917/1918. De 1918 a 1920 compaginó sus estudios artísticos con su trabajo como profesora de Dibujo en la Escuela Normal de Maestras de Madrid. Más tarde, en 1926, continuó su carrera como docente en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Antes, en 1925 le fue concedida una beca por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas para realizar una estancia de dos meses de duración en París para aprender “procedimientos técnicos relativos a la decoración del hogar susceptibles de ser realizados por mujeres” (Murga Castro, 2015, p. 100). Durante estos meses en París, Durán “fue premiada con una medalla de plata en la Exposición Internacional de Artes Decorativas por sus batiks³ *La cacería* y *Salomé*, junto a otras producciones” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 403). Posteriormente comenzó su actividad docente durante el curso 1932/1933 en la Residencia de Señoritas, la primera institución dedicada a fomentar las enseñanzas universitarias para las mujeres en España creada en 1915, siendo esta dirigida por la pedagoga y humanista vasca María de Maeztu.

También debemos destacar que Durán formó parte del Círculo Sáfico de Madrid. De este “formaron parte un selecto grupo de artistas, intelectuales y actrices españolas hasta el final de la guerra civil” (Sanfeliu, 2008, p. 52). Igualmente, también perteneció a la Agrupación Femenina Republicana, que había sido creada en 1931 por la abogada y escritora madrileña Clara Campoamor. “Fue la secretaria, compartiendo la junta con mujeres que también venían del Lyceum” (González Naranjo, 2020, p. 76). Asimismo, fue una de las fundadoras del mencionado Lyceum Club Femenino de Madrid en 1926. Este fue una celebrada asociación femenina, dirigida también por la ya mencionada María de Maeztu, y posteriormente por la escritora, actriz y diplomática malagueña Isabel Oyarzábal, que estuvo en funcionamiento hasta 1939, cuando fue sustituida por el Círculo Cultural Medina de Madrid⁴. El Lyceum Club, considerado como “la primera asociación feminista del país” (Hurtado Díaz, 1999) fue creado tomando como ejemplo a The International Lyceum Club for Women Artists and Writers de Londres, que había sido

² Esto lo menciona Durán en el primer tomo de sus memorias, *Sucedió*, en la página 63.

³ Técnica javanesa para teñir telas, característica por el aspecto craquelado que se consigue.

⁴ Estos centros fueron llamados así en referencia al pueblo donde se encontraba la sede de la Sección Femenina (rama femenina del partido de la Falange Española y de las JONS, posteriormente llamado FET y de las JONS), la localidad vallisoletana Medina del Campo.

fundado por la dramaturga y artista británica Constance Smedley en 1903. En España durante esa época:

(...) es evidente que las mujeres habían empezado a participar en la vida pública; algunas estudiaban, otras salieron a trabajar en tiendas y fábricas, unas pocas tenían profesiones como maestras, enfermeras, y una minoría ya había alcanzado un nivel cultural aún más alto. O sea, los cambios eran dramáticos para el patriarcado. (Mangini, 2001, p. 129)

Precisamente porque el Lyceum Club Femenino de Madrid supuso un lugar paradigmático en la España de principios del siglo XX, también recibió cantidad de críticas por parte de algunos intelectuales de la época: “fueran cuales fueran las variantes, se trataba de un ataque (...) a la mujer moderna, mujeres que buscaban alcanzar la realización personal más allá de la vida doméstica y de dependencia de un hombre” (Fariña Busto, 2019, p. 82). Durante aquellos años, un grupo de hombres con cierto poder se dedicó a cuestionar y a atacar públicamente los diversos movimientos y asociaciones feministas que buscaban la igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres. Uno de ellos fue el médico, científico y escritor madrileño Gregorio Marañón. Este “aprovechó para comprobar la inferioridad biológica de la mujer. Las diferencias biológicas, según Marañón, son los factores determinantes para que la mujer siga en su estado de lánguida domesticidad.” (Mangini, 2001, p. 130). Llegó a afirmar que: “La mujer está hecha para el ahorro de energía, para concentrarla en sí, no para dispersarla en su entorno.” (Marañón, 1920, p. 10). Otro de los hombres más célebres que se sumaron a estas críticas y ataques fue el famoso filósofo y ensayista, también madrileño, José Ortega y Gasset, que era uno de los intelectuales con más influencia de la época. En algunos escritos de este encontramos diversos argumentos que, según él, probaban la inferioridad de las mujeres basándose en un esencialismo evidente: “No existe ningún otro ser que posea esta doble contradicción: ser humano y serlo menos que el varón. En esa dualidad estriba la sin par delicia que es para el hombre masculino la mujer.” (Ortega y Gasset, 1961, pp. 168).

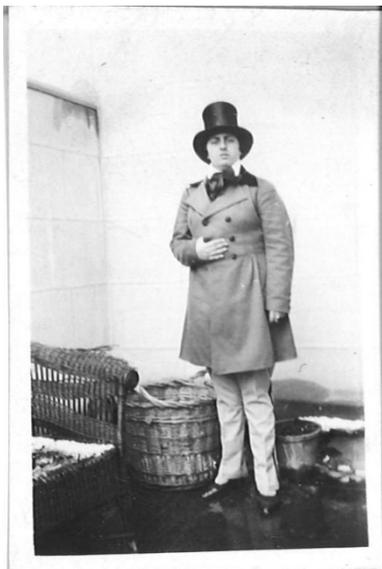


Fig. 2 Victorina Durán disfrazada de hombre romántico (1930)

Al respecto, también resulta pertinente mencionar que “desde el principio, el criterio para ser miembro del Lyceum era puramente cuestión de formación, no de ideología política” (Mangini, 2001, p. 132), por lo que también había algunas mujeres dentro de la asociación con actitudes clasistas, misóginas y homófobas. Uno de los ejemplos más llamativos de una de estas mujeres que criticaron a algunas de sus compañeras sería el de la etnóloga y escritora pamplonesa Carmen Baroja, que también había sido una de las fundadoras del Lyceum Club de Madrid que hablaba de Durán y de su amiga la artista madrileña Matilde Calvo Rodero en estos términos: “(...) las dos gordas y grandes, Victorina con un complejo feo de masculinidad, que a mí me producía, no eso precisamente, sino toda su persona, una enorme antipatía” (Baroja, 1988, p. 106). Pese a que en principio no importaban las creencias religiosas, la clase, la orientación sexual, si se estaba o no casada, era una realidad que “solo las mujeres de clase media y alta tenían

la formación necesaria para ser admitidas” (Mangini, 2001, p. 132), por lo que era imposible para las mujeres de clases más bajas poder acceder al Lyceum. No obstante,

algunas como Victorina Durán, que nunca ocultó su lesbianismo, encontraron en esta asociación un lugar donde crear redes con otras mujeres.

Por último, con respecto a la época de Victorina Durán como docente, debemos mencionar que fue la primera catedrática de Indumentaria en España en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, título que obtuvo en 1929. Este puesto, sin duda alguna, “vino a reforzar su profundo conocimiento de unos temas que posteriormente también aplicó al ámbito museístico.” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019b, p. 328). Durante los años treinta dedicó numerosas conferencias, clases y publicaciones a cuestiones relacionadas con la indumentaria, la moda y los trajes populares. En 1931 fue nombrada miembro del patronato del Museo Nacional del Traje Regional e Histórico de Madrid, este junto con el Museo de Arte Popular y el Museo de Artes Decorativas, ambos también de Madrid, formaban parte del Museo del Pueblo Español durante aquellos años.

Su carrera como artista y vinculada a la escena, que era tan importante para ella como su trabajo como docente, también fue muy prolífica. Estuvo trabajando como “escenógrafa y figurinista tanto en el marco de los espectáculos del Conservatorio como en los del Teatro Escuela de Arte, conocido como la TEA. Desde 1934 fue la responsable de la mayoría de los trajes y de algunos decorados de obras” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 405). Con respecto a su producción artística, si bien es cierto que no estaba muy interesada en las tendencias más vanguardistas, como las derivadas del cubismo, que sí convencieron a otras pioneras como la pintora santanderina María Blanchard, sí que estuvo muy vinculada a las llamadas “artes decorativas”. Durante los primeros años del siglo XX, antes de la Guerra Civil Española:

(...) Durán mostraría sus obras en el terreno decorativo en numerosas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el Concurso Nacional de Pintura, el Ateneo de Madrid, el Lyceum Club Femenino, la Exposición Internacional de Arte de Monza y la Exposición de la Asociación de Profesionales de las Artes Decorativas en la sede de la Sociedad de Amigos del Arte. (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 403)

Tras el Golpe de Estado del 18 de julio de 1936 dio comienzo la Guerra Civil Española y muchas personalidades del mundo de la cultura recurrieron al exilio como una manera de sobrevivir. En el caso de Victorina Durán, esta se encontraba en su mejor momento profesional, el cual se vio interrumpido. Consiguió salir de España gracias a la ayuda de su amiga la directora y actriz catalana Margarita Xirgu, y finalmente se exilió a Buenos Aires en 1937. Xirgu le ofreció un contrato de trabajo, así que “el 6 de julio la Dirección General de Bellas Artes la autorizó a viajar a la capital argentina con el objetivo de realizar una labor cultural artística” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, pp. 406-407) junto a ella. Su exilio duró más de veinte años, durante los cuales continuó trabajando de manera interdisciplinar.

3. Exilio en Buenos Aires

A lo largo de su extenso exilio, Victorina Durán logró compaginar su faceta escenográfica con su labor como periodista y conferenciante, y posteriormente compatibilizó todo esto con su contratación por parte del Teatro Colón de Buenos Aires. Lo cierto es que bastantes compañías españolas se trasladaron a Sudamérica durante aquellos años, por lo que la mayoría de personas que tuvieron que exiliarse, según la propia Durán, lograron salir adelante “con velocidad vertiginosa” (Durán, 2018a, p. 159). Cuando esta llegó, comenzó a trabajar con Margarita Xirgu, que la había contratado para realizar el vestuario de la

adaptación a la gran pantalla de la obra del ya mencionado Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*. Este había sido fusilado por el régimen franquista un año antes, el 18 de agosto de 1936. Hasta su estreno, Durán estuvo trabajando en paralelo en otros proyectos. En octubre de 1937 escribió un artículo sobre vestuario para el periódico *La Nación* y también el 4 de noviembre de ese mismo año empezó a dar una serie de conferencias en la *Radio El Mundo* sobre indumentaria. Durante ese tiempo Xirgu estuvo de gira por Sudamérica con su compañía estrenando las mismas obras que ya habían sido presentadas en Madrid, muchas de ellas con vestuario creado por Victorina, por lo que la película tardó un poco más en producirse. Finalmente, fue estrenada el 16 de noviembre de 1938 en el cine Monumental de Buenos Aires, suponiendo esta un homenaje al amigo asesinado, teniendo una evidente carga política y un simbolismo dramático, ya que además “al otro lado del océano la guerra seguía su terrible curso” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 409).

Antes de este estreno, Victoria Durán trabajó con otros directores como con el poeta y dramaturgo barcelonés Eduardo Marquina, para quien realizó bocetos de decorados y el vestuario de la obra *Una noche en Venecia*, que fue estrenada el 18 de marzo de 1938 en el Teatro Ateneo. En ese mismo año fue cuando llegó el anteriormente mencionado contrato para trabajar en el Teatro Colón. Comenzó trabajando como ayudante segunda de vestuario del escenógrafo y vestuarista porteño Emilio Basaldúa; iría poco a poco ascendiendo durante los más de 15 años que finalmente trabajaría allí. La siguiente obra para la que realizaría el vestuario sería *Angélica* del dramaturgo turinés Leo Ferrero, para la compañía de Margarita Xirgu nuevamente. La obra fue estrenada el 1 de septiembre también de 1938.

En 1939 el actor madrileño Pedro López Lagar decidió separarse de la compañía de Xirgu y crear la suya propia, así que durante esta temporada Victorina Durán trabajó para ambas paralelamente. En ese mismo año se creó la Compañía Española de Comedias y ella formó parte de los nombres que integraron este proyecto. El 10 de marzo estrenaron *Un hombre y su vida* en el Teatro Maravillas. El 8 de abril *Deseo*, del dramaturgo belga-francés Paul Demasy. El 2 de junio *Galicia Madre*, del escritor gallego Xavier Bóveda. El 7 de julio *La casa infiel*, del dramaturgo madrileño Francisco Ramos de Castro. Un tiempo después, Pedro Lagar se desvinculó también de este grupo y comenzó a trabajar con la compañía de la directora y actriz valenciana Helena Cortesina. Durán también colaboró con ella realizando los diseños de vestuario y escenografía de montajes como *El hombre de la noche*, del ya mencionado Paul Demasy el 21 de julio. Según los programas de mano que se conservan de esta compañía en el archivo histórico de Argentores “podemos saber que Victorina Durán realizó el diseño de la escenografía y del vestuario de todos estos montajes citados” (Moreno Lago, 2018b, p. 50).

Con respecto a su participación en obras de la compañía de su amiga Margarita Xirgu debemos destacar que el 11 de marzo participó en el estreno de *Madame Capet* en el Teatro Odeón. También esta compañía estrenó otras obras en esa temporada para las que muy probablemente Durán realizó los vestuarios, como: *Hamlet* del célebre dramaturgo y poeta inglés William Shakespeare el 20 de abril, *Intermezzo* del dramaturgo francés Jean Giraudoux el 17 de mayo, *Asmodeo* del escritor también francés François Mauriac el 2 de junio. Por último, en esta misma temporada trabajó para la compañía de Ofelia Cortesina y Eduardo Casado, que realizaron un montaje de la obra infantil de escritora argentina Alfonsina Storni titulada *¡Blanco... Negro... Blanco!*; esta se estrenó en el Teatro Apolo el 2 de mayo de 1939, recibiendo muy buenas críticas. Durante el año 1940 Victorina Durán trabajó para varias compañías nacionales argentinas. Colaboró diseñando los vestuarios con los estrenos de: *Rueda de Fuego* en el Teatro Nacional de

Comedias⁵ el 16 de agosto, *Francillon* con la Compañía Argentina de Comedias⁶ el 19 de septiembre.

A lo largo de los años siguientes participó en otros proyectos como: la película *La novia de los forasteros* del director santafesino Antonio Ber Ciani estrenada en 1942, el espectáculo de danzas orientales que montó y dirigió con la bailarina china Mei-ling-whu y que estuvo de gira por toda Sudamérica durante 1943, el diseño de vestuario para el espectáculo *Filigrana la Cantaora* que estrenó la Gran Compañía Española de Comedias el 13 de abril de 1943. Durante esta época continuó con su trabajo en el Teatro Colón de Buenos Aires, a la vez que realizaba exposiciones de algunas de sus pinturas y figurines. Paralelamente siguió impartiendo conferencias y elaboró algunas ilustraciones editoriales. De estos dibujos destacan los que realizó para escritores y escritoras bonaerenses entre 1944 y 1946, como: *La tercera versión*⁷ de Sylvina Bullrich Palenque, *El arte del ballet en el Teatro Colón*⁸ de Julio F. Riobó y Carlos Cucullu, y *La pantalla de Heródoto*⁹ de Lola Pita Martínez. También en 1946 realizó el diseño de vestuario para una obra de teatro, *Vidalía*, que fue estrenada en el Teatro Colón el 23 de noviembre.

En 1951 Durán volvió a París para realizar una exposición titulada *Les monotypes de Victorina Duran* en la Galería Silvagni, cuyo propietario era el escenógrafo romano Giulio Cesare Silvagni. Para esta ocasión “llevó una selección de sus monocopias o monotypes, una técnica de grabado consistente en una impresión única, de la que la crítica destacó su color y ritmo” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 413). En 1952 fue contratada en el Museo Municipal de Arte Hispano Americano “Isaac Fernández Blanco”¹⁰, y allí precisamente conocería a la escritora porteña Susana de Aquino, con quien creó *La Cuarta Carabela* “Agrupación Hispánica de las Siete Artes”, una asociación cultural integrada por diversas personas que se dedicaban a varias disciplinas artísticas, fundamentalmente: teatro, danza, música, cine, escultura, pintura y literatura. Realizaron funciones, exposiciones, conferencias y recitales “de temas exclusivamente hispánicos, focalizando su trabajo, especialmente, en la fusión hispano-americana” (Moreno, 2017, p. 2). Entre las actividades que llevaron a cabo destacamos las siguientes: en 1952 la semana del “Octubre Hispánico” en colaboración con la Embajada de España, en 1953 escenificaron la obra *Tam Tam* en el Instituto de Arte Moderno (IAM) y en 1954 montaron un espectáculo titulado *Danzas sobre poesías de Federico García Lorca*. También en 1954, Durán realizó por su cuenta el vestuario y la escenografía para *Un hombre de Mundo* del escritor porteño del siglo XIX Ventura de la Vega, que se representó en el ya mencionado Instituto de Arte Moderno (IAM).

No fue hasta 1955 cuando Victorina Durán sería invitada para participar en la III Bienal Hispanoamericana, que tuvo lugar en Barcelona. Esta iniciativa había sido impulsada desde su primera edición en 1951, por las “instituciones franquistas en el marco de su política cultural de la Hispanidad” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 416), por lo que hubo artistas que no quisieron participar en estas bienales; no obstante, Victorina tenía deseos de volver a exponer en España y de regresar en algún momento a su Madrid natal. Presentó dos obras de temática religiosa: *Virgen del Buenayre* y *San Francisco Blanco y Negro*, ambas “en la línea de la influencia colonial española en Argentina” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 416). En este sentido, vemos una

⁵ Actual Teatro Cervantes de Buenos Aires.

⁶ Dirigida entonces por la actriz porteña Paulina Singerman.

⁷ Emecé Editores, Buenos Aires, 1944.

⁸ Corletta & Castro, 1945.

⁹ Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1946.

¹⁰ Llamado así en honor al artista porteño Isaac Fernández Blanco. Su hijo, con quien compartía nombre, donó la casa familiar que actualmente es una de las dos sedes del museo, con una valiosa colección de antigüedades y algunas pinturas de su padre.

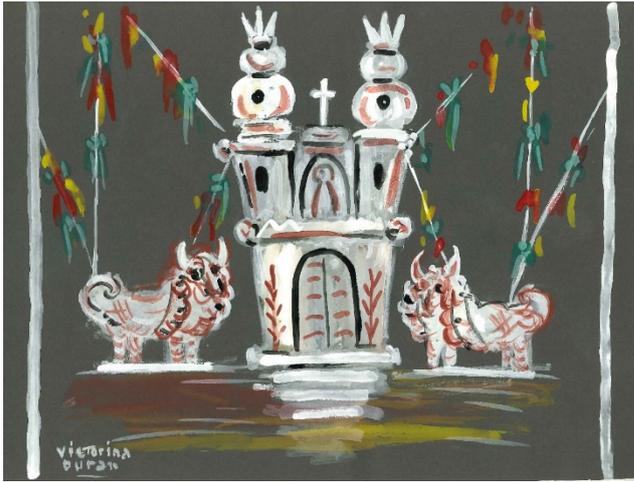


Fig. 3 Victorina Durán, *Teatro de Indias* (escenografía) (1963)

ese año. En septiembre de 1959, realizaría el diseño de la plástica escénica del espectáculo *Album de Couplets*, que se estrenaría en el Teatro de Versalles de Buenos Aires. Volviendo a su trabajo en La Cuarta Carabela, en 1958, participaron con dos obras en la I Temporada de Teatro Hispánico Contemporáneo, *Antes de las 9: amor* y *El Globo*. En 1958 y 1963 estrenaron dos obras en los jardines del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano: *Mis Sueños* del artista catalán Salvador Dalí y *El Teatro de Indias*, proyecto que nació en 1962 “reivindicando el arte y la cultura pre y post colombina” (Moreno, 2017, p. 2). La obra no solo fue dirigida por Victorina, sino que también realizó para ella el vestuario y la escenografía. Sería gracias a las representaciones que lograron hacer de esta obra en varias ciudades españolas durante una gira que duró desde finales de 1963 a 1964, que la artista consiguió volver definitivamente a su Madrid natal, donde permaneció hasta su fallecimiento el 10 de diciembre de 1993.



Fig. 4 Victorina Durán, *Teatro de Indias* (figurines) (1963)

4. Vuelta a Madrid y últimos trabajos

Un año después de que Victorina Durán regresara a Madrid, con sesenta y cuatro años, solicitó que se le concediera un puesto de trabajo que tuviera en cuenta su experiencia y, sobre todo, su anterior trabajo como catedrática. Aunque “se abrió un expediente de depuración del que (...) la artista salió airosa y pudo barajar diferentes opciones profesionales (...) ninguna de ellas llegó a término, y en 1967 se le concedió la jubilación” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 419). No obstante, durante aquellos años se vio involucrada en diversos montajes escénicos, trabajando para el Teatro Español. En octubre de 1964, se representó *Don Juan Tenorio*, que el director y actor madrileño Luis

¹¹ Seudónimo de Aurora Norma Gacia Berroeta de Núñez Acuña.

Escobar repusieron con vestuario del famoso artista catalán Salvador Dalí, cuya ayudante de vestuario fue Victorina. En diciembre de 1964, realizó el diseño de vestuario para la obra *Los milagros del jornal*, sainete del comediógrafo alicantino Carlos Arniches, bajo la dirección del madrileño Miguel Narros. También en este año “diseñó la decoración efímera de la Semana del Libro Argentino” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019a, p. 419). En marzo de 1965, fue la encargada de elaborar el vestuario para *El Alcalde de Zalamea* del célebre escritor y dramaturgo madrileño del siglo XVII Calderón de la Barca, bajo la dirección del escritor y director albaceteño Huberto Pérez de la Ossa. Sería también en 1965 cuando “asume el puesto de conservadora y adaptadora del vestuario en el Teatro Español de Madrid, participando en sus montajes durante los años sucesivos” (Moreno Lago, 2018b, p. 53).

Durante 1967 colaboró con la actriz y cantante madrileña Nati Mistral en dos espectáculos: *Yo vengo de España*, que se estrenó en mayo, y *Madrid Galante*,



Fig. 5 Victorina Durán, *El mundo de García Lorca* (1967)

que fue presentado en septiembre, ambos en el Teatro Eslava. También dedicaría los años tras su vuelta a Madrid a pintar, participando en varias exposiciones. Expuso su obra en diversos espacios como: la Galería Quixote de Madrid en 1967 y 1972, la Galería Orleáns de Buenos Aires en 1977, la Galería Orta de Valencia en 1979, la Galería Velázquez de Buenos Aires en 1979 y 1985, y la Asociación de

Amistad Hispano-Árabe de Madrid en 1984. En 1980 decidió escribir sus memorias.

5. Identidad lesbiana y memorias

A pesar de que la propia Victorina Durán no utiliza el término “lesbianismo” u otros derivados de este en sus memorias, sí que emplea los conceptos de homosexualidad femenina o de “amiga-amante” (Durán, 2018c, p. 39). Para ella la homosexualidad femenina era algo “natural” (Durán, 2018c, p. 37) y la vivió como tal. Además, desde 1920 aproximadamente, se pudo observar cómo Durán adoptó “una imagen femenina más austera en cuanto a maquillaje, peinado y vestido, para finalmente decidirse por una vestimenta andrógina o masculinizada que se hacía cada vez más notoria” (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2019b, p. 329), incluso pudiendo relacionarla con la del “dandy” (Durán, 2010, p. 58). Asimismo, resulta necesario mencionar la primera obra escrita por Victorina. Esta ha sido encontrada hace poco en el Museo Nacional del Teatro de Almagro¹² y analizada por la anteriormente mencionada investigadora Eva María Lago Moreno, cuyo

¹² Todas las imágenes que aparecen en este artículo pertenecen a los fondos del Museo Nacional del Teatro de Almagro y son de su propiedad.

título es *Al Margen*. Este texto tiene una temática lésbica, y “no se atrevió, hasta el final de su vida a firmarlo con su propio nombre” (Moreno Lago, 2018a, p. 183). Una de las influencias de Durán en este sentido sería la novela *El pozo de soledad*, publicado en 1928 por la autora británica Radclyffe Hall. Ella misma afirmaría que con esta había encontrado su finalidad: “me la dio la lectura de una novela escrita por una mujer. La leí en Madrid en el primer año de la Guerra Civil, bajo el tronar de los obuses” (Durán, 2018c, p. 1). La producción dramática de Durán estaría integrada por:

Una novela rosa (No apta para mayores), Una aventura extraordinaria, Al margen, Raptada, La Pitonisa (pequeña farsa un tanto endemoniada), Marcha atrás y Era solo mío, cuya autoría comparte con José Onrubia. Por lo tanto, su antología dramática consta de siete obras, y se puede afirmar que su escritura no fue algo esporádico, sino una inquietud y una necesidad artística que quiso cultivar consciente y reiteradamente. (Moreno Lago, 2018a, p. 178)

Si bien encontramos en Durán “un anhelo por desafiar el sistema heteronormativo establecido en el que el significado del cuerpo femenino reside en la reproducción y no en el placer sexual” (Gaitán Salinas, 2021, p. 49), no podemos pasar por alto que Victorina Durán era una mujer de una época muy concreta. Por esto encontramos en sus memorias algunas contradicciones que pueden indicarnos que esta pasó por las “dificultades que supone aceptarse y ser aceptada por una sociedad heteropatriarcal que excluye otras opciones sexuales” (Gaitán Salinas, 2021, p. 50). En este sentido podríamos hablar de ellas como “un testimonio de la consideración de la homosexualidad en la España de la modernidad” (Gaitán Salinas, 2021, p. 50). La artista a su vez comparaba esta situación con la de la ciudad de París, donde pasó a lo largo de su vida algunas temporadas:

(Allí) mis amigos, estudiantes y artistas, vivían su vida plenamente, sin prejuicios ni tapujos. Homosexuales casi todos, no escondían sus modos de ser; no tenían por qué; estaban admitidos “así” en todos los círculos sociales y artísticos. Se vivía y se hablaba de ello como cosa natural. Me sorprendí un poco de esto a mi llegada, pero a los dos días estaba habituada a ello. (Durán, 2018c, p. 62)

No obstante, aunque esta era la opinión de Victorina, otras autoras señalan que “no es que París tuviera una actitud culturalmente más liberada que Inglaterra o Estados Unidos respecto a las mujeres, sencillamente dejaba en paz a los foráneos” (Weiss, 2014, p. 29). Volviendo sobre sus memorias, en *Así es. Mi vida 3*, Durán habla de algunas mujeres con las que tuvo relaciones y dedica un capítulo a su “gran amor, Aurora Guzmán, quien procedía de una familia conservadora y de una relación heterosexual con hijos” (Gaitán Salinas, 2021, p. 51). Al principio, Aurora no reaccionó bien a su orientación sexual; pero tras un proceso de aceptación “la repulsión de los primeros momentos se convirtió en compasión, luego en naturalidad y, por último, en admiración” (Durán, 2018c, p. 93). Al narrar esta historia de amor atravesada por la complejidad de un proceso de aceptación, este tomo de sus memorias se convierte en una evidente crítica al patriarcado imperante, así como a la religión cristiana, que en la España de la época imponía una moral misógina y castigadora. Estas suponen una importante herencia de las artistas que nos precedieron y un ejemplo de cómo la Historia del Arte más normativa pretende invisibilizar cualquier atisbo de diversidad. En ellas, la propia Victorina Durán remarca que se sentía en deuda con sus antecesoras. Sus motivos para escribirlas parecen diversos:

(...) Escribió para no olvidar, para que su condición no quedara oculta. Escribió en un momento que (...) no podía ser más propicio. El contexto de concienciación homosexual y las acciones a favor de los derechos homosexuales, y específicamente lesbianos, generados en España a finales de los años setenta, propició un ambiente idóneo para la decisión de Durán de redactar estas memorias amorosas, de las cuales ya había tomado nota en algunas hojas tiempo atrás en forma de diarios. (Gaitán Salinas, 2021, p. 52)



Fig. 6 Fotografía de Victorina Durán, de mayor, en el estudio de su casa (s.f.)

El testimonio que estas suponen muestra las actitudes homófobas de la sociedad española de su época que podrían haberla llevado a cierta represión, ya que la homosexualidad fue un delito durante gran parte de su vida y un tabú durante el resto. Precisamente por esto no debe extrañarnos que Durán no hablara de su orientación sexual en su producción artística, ya que como hemos mencionado, tampoco quiso firmar su obra literaria *Al Margen*, con marcada temática lésbica hasta su vejez. Resulta relevante preguntarse si esta manera de proceder, que puede reconocerse también en otros artistas del mismo contexto, sobre todo de principios del siglo XX, no esconde en realidad cierta ceguera ante algunas posibles referencias sutiles en sus obras que hoy en día no hemos localizado, pero que, sin duda, supondrían un valioso aporte para nuestros estudios. No obstante, esta resistencia a abordar su lesbianismo en su obra plástica pudo deberse a diversos factores entre los que quisiera

destacar el ya citado referente a la represión legal y social, al que se sumarían otros como una posible autocensura para protegerse tanto a ella como a sus familiares de una posible discriminación social y laboral, pero también a las otras mujeres implicadas. Asimismo, pudo deberse a una evidente falta de referentes, ya que durante aquella época no abundaban las mujeres lesbianas artistas que hablaran abiertamente de su orientación sexual en su trabajo, y menos aún en España. Por estas razones debemos considerar las memorias de Victorina Durán como una contribución muy importante para recuperar y reconstruir colectivamente los archivos y testimonios de las personas pertenecientes a los diversos colectivos LGTBIQ+ tanto en la Península Ibérica como en Latinoamérica, ya que en ellas narra sus relaciones lésbicas tanto en España como en Buenos Aires, siendo un referente clave que debemos ayudar a visibilizar.

REFERENCIAS

- Baroja, C. (1988). *Recuerdo de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- Durán, G. (2010). *Dandyismo y contragénero*. Murcia: CENDEAC.
- Durán, V. (2018a). *Sucedió. Mi vida 1*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Durán, V. (2018b). *El Rastro. Vida de lo inanimado. Mi vida 2*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Durán, V. (2018c). *Así es. Mi vida 3*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Fagoaga, C. (1985). *La voz y el voto de las mujeres. El sufragio en España 1877-1931*. Barcelona: Icaria.
- Fariña Busto, M. J. (2019). El beso deseado de tu boca. Nombres y voces para una genealogía lesbiana (España y Portugal, primeras décadas del siglo XX). *Estudios feministas*

lesbianos y queer, 79–96.

<https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/61064/4564456551431>

Gaitán Salinas, C. y Murga Castro, I. (2019a). Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas. *Arenal. Revista de historia de las mujeres: exilio de las mujeres*. 399–425.

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/9173/9495>

Gaitán Salinas, C. y Murga Castro, I. (2019b). Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madrileñismo en Argentina. En *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica* (pp. 325–349). Madrid: Relógio Ediciones Doce Calles.

Gaitán Salinas, C. (2021). Defender lo “natural”. Identidad(es) lesbica(s) en Así es de Victorina Durán. *Wroclaw University of Science and Technology*, 45–54.

https://digital.csic.es/bitstream/10261/260079/1/Gaitan%20Salinas_Defender%20lo%20natural.pdf

González Naranjo, R. (2020). Victorina Durán: por una inserción en el “Movimiento de Dramaturgias Republicanas”. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*. 65–93.

<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/389/597>

Hurtado Díaz, A. (1999). El Lyceum Club Femenino. Madrid (1926-1939). *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, II Época (36), 607–630.

Mangini, S. (2006). El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil. *Asparkia*, 125–140. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/496/413>

Marañón, G. (1920). *Biología y Feminismo*. Madrid: Imprenta del Sucesor de Enrique Teodoro.

Moreno, E. (2017). Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán. *Escena Uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*. 1–15.

<https://escenauno.org/wp-content/uploads/2017/07/Expresiones-del-espi%CC%81ritu-indi%CC%81gena-en-la-escenografi%CC%81a-y-vestuario-de-Victorina-Dura%CC%81n.pdf>

Moreno Lago, E. M. (2018a). Dramaturgia inédita, dramaturgia lesbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán. En: *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* (pp. 177–91). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Moreno Lago, E. M. (2018b). Transitar dos mundos: inventario teatral de Victorina Durán. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*. 31–59.

<https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/235/314>

Murga Castro, I. (2015). Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas. En: *Mujeres en Vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario* (pp. 87–127). Madrid: Residencia de Estudiantes.

Ortega y Gasset, J. (1961). *El hombre y la gente. Obras Completas. Vol. VII*. Madrid: Alianza.

Sanfeliu, L. (2008). Escrito en el cuerpo. Sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual. *Arenal*. 31–57.

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/3006/3094>

Weiss, A. (2014). *París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*. Madrid: Egales.