



VICTORINA DURÁN: POR UNA INSERCIÓN EN EL
«MOVIMIENTO DE DRAMATURGAS REPUBLICANAS»

*VICTORINA DURÁN: FOR AN INSERTION IN THE «REPUBLICAN
PLAYWRIGHTS MOVEMENT»*

Dra. Rocío González Naranjo

[\(rgonzalez@uco.fr\)](mailto:rgonzalez@uco.fr)

<https://orcid.org/0000-0001-5224-9092>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.03

ISSN 2444-3948

Resumen: Basándonos en las teorías sobre el concepto de generación —Julius Petersen, José Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Azorín, Pedro Salinas, Lorenzo Luzuriaga, Gerardo Diego, José Luis Cano, José Luis Aranguren— entre otros, y tras la nómina presentada en un anterior artículo (González Naranjo, 2016) para la propuesta de un movimiento de dramaturgas republicanas, esta investigación se propone, debido a la reciente edición de una antología de obras hasta la fecha inéditas de la escenógrafa vanguardista Victorina Durán, insertar esta última en la lista realizada. Para ello, utilizaremos las premisas que ya hicimos anteriormente con las otras dramaturgas para demostrar su caída en este movimiento emergente pero olvidado. Pero además, demostraremos la modernidad de Durán gracias a su dramaturgia de temática lésbica, algo completamente transgresor en una sociedad que no estaba aún preparada para ello.

Palabras Clave: Victorina Durán, dramaturgas republicanas, movimiento teatral, canon, generación del 26.

Abstract: If we take into account the theories about the concept of generation —Julius Petersen, José Ortega y Gasset, Guillermo de Torre, Azorín, Pedro Salinas, Lorenzo Luzuriaga, Gerardo Diego, José Luís Cano, José Luís Aranguren to tell few names— and after what was released in a previous issue (González, 2016) to the propose of a movement of republican playwrights females, the goal of this research, owing to the recent edition of Victorina Durán's anthology of inedit plays of vanguardist scenography, is to insert this last one into the list. Thus, we will apply the same premises that we already used previously with the other women playwrights to represent their validity in this emergent movement despite being forgotten. Nevertheless, we will constate Durán's modernity thanks to her dramaturgics of lesbian thematic, something ground-breaking for a society that is not prepared to that yet.

Key Words: Victorina Durán, Republican dramatist women, theatrical movement, canon, 26th generation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Victorina Durán: moderna, escenógrafa y dramaturga. 2.1. El Lyceum y el círculo sáfico. 2.2. Creación cultural y el TEA. 2.3. Teórica teatral y dramaturga. 3. Conclusión. 4. Obras citadas. 5. Notas.

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ROCÍO GONZÁLEZ NARANJO es autora de una tesis sobre teatro femenino de preguerra español y del periodo de la ocupación alemana en Francia. Profesora titular en la Université Catholique de l'Ouest-Bretagne Sud, dispensa cursos de lengua, literatura e historia española contemporánea. Colabora como editora literaria en Renacimiento ediciones y ha editado la novela autobiográfica *Otros vendrán*, de la escritora y activista Marina Ginestà. Ha traducido del francés *Jason*, una obra de temática mitológica de la autora francesa Elisabeth Porquerol (1945). Ha comenzado a editar la obra de Carlota O'Neill, con *Las Olvidadas (Anagnórisis)*, en Cuadernos del Vigía, una obra escrita por la autora en la cárcel y recuperada para su edición. Ha escrito numerosos artículos sobre lo que ella ha llamado «movimiento de dramaturgas republicanas» y sobre el asociacionismo femenino de la Edad de Plata.

I. INTRODUCCIÓN

En este artículo, pretendemos proponer una revisión del canon teatral del siglo XX en lo que respecta a las mujeres dramaturgas, concentrándonos en la escenógrafa Victorina Durán y en su inclusión en lo que denominamos «movimiento de dramaturgas republicanas» (González Naranjo, 2016). Afortunadamente, tenemos estudios importantes anteriores que han demostrado la necesidad de un cambio en el canon paliando la ausencia de la mujer como dramaturga. Como ejemplo, podemos citar la *Historia del teatro español*, coordinado por Javier Huerta Calvo (2003) con dos capítulos dedicados al teatro femenino, el de Fernando Doménech Rico, «El teatro escrito por mujeres del siglo XVII», y el de Felicidad González Santamera, «El teatro femenino» de la Edad de Plata, como es el caso de nuestro estudio. Otro ejemplo es la importante obra dirigida por Juan Antonio Hormigón (2000) o el segundo volumen del *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, coordinado por Manuel Aznar Soler y José Ramón López (2016).

El teatro —el arte más público de todos— ha sido, hasta hace poco, reservado a los hombres. De este modo, muchas mujeres que escribieron teatro en el siglo XX tuvieron que conformarse con pequeñas tiradas de sus obras en pequeñas ediciones. E incluso muchas se vieron privadas de poder publicar. Cuando lo hacían, parecía haber siempre un hombre influyente: este es el caso de la antología que publicó Cristóbal de Castro, *Teatro de Mujeres* (1934) en la que Pilar de Valderrama, Matilde Ras y Halma Angélico aparecían. Las escrituras femeninas en el teatro no eran relevantes por diferentes razones.

En primer lugar, el mundo teatral era un medio estricto y de difícil acceso (Mañueco, 2001: 976). Una vez que podían acceder, no todas podían ser representadas, lo cual provocaba el abandono de estas mujeres. Carmen Martín Gaité (1984) describe de este modo su experiencia en los años 60:

La expectativa del público influye mucho en el proceso que lleva a una obra teatral no estrenada a envejecer más rápidamente que una novela no publicada. Uno escribe mucho más condicionado por las modas, «por lo que se espera» en el caso del teatro, y es mucho mayor el riesgo de que la obra no sirva para nada en pocos años [...] En 1960 había escrito una obra en tres actos, *La hermana pequeña*, que, a pesar de que hice algunas

gestiones, a nadie interesó, circunstancia que me desanimó mucho a escribir otra. En general me dijeron que «era más lo que se decía que lo que pasaba». Pocos años después volvió a estar algo en auge el teatro discursivo, pero para entonces ya el tema de mi obra podía no ser actual y revisarla me daba pereza.

El hecho de considerar una obra discursiva (*théâtre dans un fauteuil* decía Alfred de Musset (1810-1857) el cual afirmaba que el objetivo principal de una obra era ser leída) fue uno de los argumentos para el rechazo de empresarios teatrales, como es el caso de Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit), que en 1929 publicó *La nicta de Fedra*, y consciente de su imposibilidad, la subtuló «Teatro irrepresentable». Sin embargo, algunas dramaturgas obtuvieron éxito, como es el caso de Pilar Millán Astray, con obras de temática frívola y que potenciaban la imagen estereotipada de la mujer (Nieva de la Paz, 1992, pág. 134).

Otro obstáculo era encontrar un empresario o director que quisiera llevar a las tablas la obra. Siguiendo a María Pilar Zozaya Aritzia (1994, pág. 152), y aunque esta se focalice en las dramaturgas inglesas, el problema resultaba similar en España, y es que el impedimento radicaba en el paso del texto dramático al texto teatral pues los eventuales empresarios o directores de escena eran hombres y no tenían la misma sensibilidad que las escritoras. De este modo, la situación de las dramaturgas en la España de los años 20 y 30 no era fácil. Así lo explica Shirley Mangini :

Quando una mujer lograba estrenar, en muchas ocasiones la crítica —condescendientes o galantes, pero raras veces seria o positiva— determinaba una corta vida para la obra en cartelera. En general, las dramaturgas de los años veinte —como tantas otras mujeres que destacaron en su época— desaparecieron de la historia literaria hasta las últimas dos décadas de este siglo. (2001, pág. 189)

Sin embargo, el teatro se convirtió, en los años 20 y 30 del siglo pasado, en la vía más importante para plantear tesis, cambiar los códigos sociales, agitar a las masas... pero también era el mayor entretenimiento del pueblo, en una época en la que el cine no era aún el séptimo arte. De este modo, muchas mujeres de aquella maravillosa generación del 26 o del Lyceum Club¹, se consagraron a las tablas por completo, mientras

que otras escribieron esporádicamente una o dos obras de teatro en su vida. Pues siempre volvían al teatro, ese arte que les permitía expresar sus deseos de cambio en aquella sociedad patriarcal.

Nos enfrentamos así a una historia de la literatura que ha olvidado a sus dramaturgas. Un canon creado por hombres —solo tenemos que recordar algunos de aquellos teóricos: Julius Petersen (1930), José Ortega y Gasset (1982), Guillermo de Torre (1969), Azorín (1913), Pedro Salinas (1948), Lorenzo Luzuriaga (1947), Gerardo Diego (1932, 1934), José Luis Cano (1958), José Luis Aranguren (1968)— y en el que estas mujeres no tuvieron cabida ni siquiera en los apéndices de aquellas llamadas generaciones (una excepción fue la antología de Gerardo Diego, en la que incluyó a Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre). Y sin embargo, el panorama literario femenino en la Edad de Plata muestra una gran producción teatral. Mateo Gambarte afirma lo siguiente en relación con la ausencia de mujeres y del teatro en las generaciones, sobre todo en lo que concierne a la del 27:

En algunas, [las mujeres] ni siquiera aparecen en los aledaños o apéndices más remotos. En lo que respecta a la del 27, suelen aparecer en los confines si uno se empeña bastante en buscarlas, y, aún así, a veces por galantería. [...] ¿Cuándo hemos oído hablar de los dramaturgos del 27? Pues, qué decir tiene preguntarse por dramaturgas [...] La floración de dramaturgas es un hecho tan demostrado como su silenciamiento. (1996, pág. 176-177)

De este modo, en 2016 propusimos un movimiento de «dramaturgas republicanas». Basándonos en las premisas para la creación de los movimientos artísticos y literarios, realizamos esta nómina: Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit, 1888-1952), María Teresa Borragán (1889-1961), Luisa Carnés (1905-1964), María Teresa León (1903-1988), María Martínez Sierra (1874-1974), Concha Méndez (1898-1986), Carlota O'Neill (1905-2000), Isabel Oyarzábal de Palencia (1878-1974), Pilar de Valderrama (1889-1979) y María Zambrano (1904-1991).

A estas mujeres les unen varias premisas para formar parte de un movimiento emergente literario, según los teóricos del concepto de generación, grupo o movimiento. Recordemos las características comentadas:

[...] lo primero que observamos es la edad de los componentes, esto es, que sean coetáneos, según el término empleado por Ortega para designar la dimensión temporal de los miembros. La segunda premisa necesaria, siguiendo a Ortega, es la dimensión espacial, es decir, tener un contacto vital. Julius Petersen afirma que debe haber una relación personal entre los miembros. Siguiendo a Ortega, debe haber además, una misma sensibilidad vital. Petersen habla de cierta homogeneidad de educación, es decir, compartir quizás el mismo medio social. Este mismo crítico añade dos requisitos fundamentales: que haya un acontecimiento generacional y la existencia de un guía, aunque Julián Marías no comparte esta última idea, ya que para él no determina la existencia de las mismas. Este guía generacional, siguiendo a Petersen, puede ser alguien ajeno a la generación. Por último, según Guillermo de Torre, estos individuos deben tener conciencia de que forman parte de una generación. (González Naranjo, 2016, págs. 110-111)

De este modo, no solamente se debe incluir a Durán en este movimiento por la dramaturgia empleada, sino también por todos los componentes sociológicos que exponemos a continuación. Primeramente, no todas eran dramaturgas, sino que compaginaron su labor teatral con otros géneros literarios y ensayísticos. En segundo lugar, eran mujeres interesadas por la cultura del «otro», a través de viajes subvencionados para estudios, viajes aventureros o desgraciadamente, exilio político. En tercer lugar, todas estuvieron vinculadas en la creación de asociaciones femeninas o bien formaron parte de ellas, lo cual demuestra la preocupación por los avances en los derechos de la mujer. En cuarto lugar, todas participaron también en actividades culturales, sociales e incluso políticas, formando parte así de la esfera pública. Para terminar, todas escribieron en la prensa, ya fuera antes, durante o después de la República. En cuanto a la dramaturgia utilizada, esta difiere. Hay autoras que prefirieron un tipo de drama rural mostrando un realismo exacerbado, y otras que utilizaron el simbolismo en sus obras. Casi todas ellas empezaron con textos moderados hasta llegar a un compromiso más político y feminista.

Pudimos demostrar la falta de interés en las antologías por incluir a un movimiento tan evidente como este. Pero aún queda seguir investigando y añadir otras mujeres. Dejamos pendientes algunas como *Magda Donato* (Carmen Nelken), Irene Falcón, Matilde Ras, Zenobia

Camprubí, Pilar Algora, Elena Arcediano, Carmen Baroja, *Angélica del Diablo* (María Palomeras Mallofré), María Luisa Algarra, Sara Insúa, Matilde Ribot, Trudy Graa... Y muchas otras, que pronto esperamos poder sumar en esta nómina.

2. VICTORINA DURÁN: MODERNA, ESCENÓGRAFA Y DRAMATURGA

Victorina Durán (1899-1993), la célebre escenógrafa, escribió también teatro. Se trata de una antología titulada *A teatro descubierto*, publicada por Torremozas con una cuidada edición de la investigadora Eva María Moreno Lago, especialista en la vida y obra de Durán, como lo demostró en su tesis consagrada a la escenógrafa (2018a). En esta antología, además de siete obras inéditas, podemos disfrutar de los dibujos de la propia autora, los cuales pertenecen a la preparación de obras como *Sueño de Carnaval*, *Baile infantil de gran espectáculo*, *La Pantalla de Herodoto* y *Cuarteto Natural*.

2.1. . El Lyceum Club y el círculo sáfico

Antes de adentrarnos en esta edición, vamos a demostrar que Durán tiene su espacio en el movimiento de dramaturgas republicanas. De este modo, en lo referente a su condición como «femme de lettres» —primera premisa—, es decir, de mujer preocupada por las artes y las letras, huelga decir que Victorina lo fue: además de ser escenógrafa, figurinista, pintora, ilustradora e incluso cartelista en la prensa, fue una dramaturga excepcional, como hemos comprobado en esta antología, y escribió además una autobiografía que se publicó en tres tomos². Hay que decir que vivió desde bien pequeña el mundo de la farándula, viendo a su madre actuar en el Teatro Real, pues esta era bailarina de dicho teatro. También realizó algunos pinitos en las tablas, siendo aún una niña. Lo explica Eva Moreno en la introducción de la antología:

La primera vez, con cinco o seis años, hizo de lazarillo de Sansón en el último acto de la ópera *Sansón y Dalila*, mientras su madre era la primera bailarina en la bacanal de ese mismo año. Dos años después, en

el Teatro de San Carlos en Sevilla actuó en *La Bohème*, en el acto de la feria, donde salían varios chicos pidiendo juguetes. (2019, pág. 13)

Podríamos decir que, más que «femme de lettres» fue, sobre todo, «femme artiste», pues además se le vinculó a la escuela surrealista de pintores del momento, con nombres tan importantes como Maruja Mallo, Salvador Dalí, Remedios Varo, etc.

¿Era Durán «una mujer de mundo»? Pues esta es la segunda premisa para que forme parte de la nómina del movimiento de dramaturgas republicanas. Solía, desde 1924, vivir temporadas en París (Durán, 2018) y participó en La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 donde recibió dos medallas (Moreno Lago, 2019, pág. 14). Como otras republicanas, y gracias al contrato que le hizo Margarita Xirgu, partió de Madrid hacia Buenos Aires en junio de 1937. Una vez allí, ya no pudo volver, y estando en el exilio, los viajes fueron frenéticos para exponer sus obras pictóricas: Uruguay, Brasil, Chile, Alemania o Francia. La conclusión es evidente: sí fue una mujer de mundo.

Victorina participó en asociaciones femeninas —tercera premisa— como es el caso del *Lyceum Club Femenino* de Madrid, siendo socia fundadora en 1926, junto con otras grandes mujeres como María de Maeztu, Isabel Oyarzábal, Victoria Kent, Amalia Galárraga, Zenobia Camprubí, Helen Phillips —todas ellas del Consejo de administración⁵— pero también con co-fundadoras como Natividad González, *Magda Donato*, Carmen Juan, Josefina Blanco, Mabel Rick, Aurora Lanzarote, Encarnación Aragoneses (*Elena Fortún*), Trudy Graa, Carmen Gallardo, María Martos de Baeza, Pura Maortúa de Ucelay, Carmen Díaz de Mendoza (Condesa de San Luis), María Rodrigo y su hermana Mercedes Rodrigo, Aurora Riaño, la doctora Aleixandre, Rosario Lacy, Nieves Barrio, Ascensión Madariaga, las señoritas Quiroga, etc.

Además, Vicente Carretón (2005) nos habló de la creación, por parte de la escenógrafa, del *Círculo Sáfico* de Madrid, creado al mismo tiempo que el *Lyceum* hasta 1936 (Carretón, 2005, pág. 20) donde había mujeres asiduas como María de Maeztu, Rosa Chacel —la cual lo recreó, en 1984, en su novela *Acrópolis*— Consuelo Berges, Victoria Kent o Margarita Xirgu. Parece ser que el lugar de reunión era en casa de Gabriela Mistral, a partir de 1935, instalando su «consulado particular de libre elección» (Carretón, 2005, pág. 20). Así, no sólo se interesó por asociarse con mujeres y luchar por la igualdad de sexos, sino que, además,

consideró necesario un círculo lésbico en el que tuvieran cabida las apartadas del Lyceum o aquellas interesadas por otro tipo de reivindicaciones como la sexualidad, a pesar del rechazo de la sociedad. Victorina lo hacía abiertamente⁴. La autora vivió también su homosexualidad libremente en la ciudad de las luces, París, con los círculos sáficos que se establecieron allí con mujeres como Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Janet Flanner, Sylvia Beach o Natalie Clifford-Barney (Moreno Lago, 2018c, pág. 181)⁵.

Hemos de recordar que, incluso entre las socias del Lyceum, el lesbianismo causaba espanto. Tal es el caso de Carmen Baroja que, en *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, al hablar de las mujeres más politizadas del Lyceum según ella, afirma:

Victorina Durán y su amiga Matilde Calvo Rodero, 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. (1998, pág. 106)

Baroja comenta la politización de Victorina con la llegada de la Segunda República de manera despectiva, aunque no hemos encontrado documentos que confirmen ese compromiso político, si no es por su pertenencia a la *Agrupación Femenina Republicana*. También tenemos la otra cara de esta moneda, ya que Federica Montseny, al poco de crearse el Lyceum Club, publicó una crítica bastante ruda sobre el mismo en *La Revista Blanca*, titulado «La mujer, problema del hombre» (Montseny, 1926, pág. 424), en la que se nota la animadversión de la joven Montseny hacia estas mujeres «burguesas» y propone, entre otras cosas, lo siguiente:

Estas mujeres, la mayoría mujeres de mundo, que han viajado y vivido, unidas para fundar en Madrid el *Lyceum* que me ocupa, quizá saben el terreno que pisan. Quizá no hay en ellas tampoco audacia ni franqueza suficientes para fundar un Club bisexual, un Club libre, un Club que brinde un momento de expansión cordial, de verdadera y bella camaradería de sexos.

Sea como fuere, en el Lyceum, Durán conoció a la actriz Margarita Xirgu, para la que trabajó después, y a Cipriano Rivas Chérif, demostrando así que este club fue una red de redes excepcional para todas

las asociadas. Poco después de su fundación, Victorina y Matilde realizaron una exposición de arte decorativo (*La Voz*, 06-12-1926). En el seno de dicha asociación, Durán participó en muchas actividades. Así, tenemos constancia de ello en una fotografía del seis de junio de 1930, asistiendo a la exposición del pintor Manuel León Astruc sobre retratos femeninos (Figura I).



Figura I. A la izquierda del pintor Manuel León Astruc, Victorina Durán.

Nuevo Mundo, 06-06-1930

A partir de 1931, comenzó, como para muchas mujeres de esta época, un momento glorioso, sus actividades tanto profesionales como de ocio así lo demuestran:

Los años que precedieron a la Guerra Civil, tuve una vida estupenda. Por la mañana, un día sí, y otro no, daba mi clase en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Yo era titular y secretaria de esta Escuela [...] Después de comer, también tres veces en semana, daba clase de Indumentaria en el Conservatorio. Comía con Margarita Xirgu los tres días que no tenía clase, paseo con ella, trabajar en el Estudio, y luego ir al LYCEUM. Después de cenar, Teatro Español y, por último,

tertulia de café, hasta las dos o las tres de la madrugada [...] (Moreno Lago, 2018b, pág. 364)

A partir de 1931, se ocupó de la presidencia de la sección del club dedicada a las Artes Plásticas e Industriales, y como tal, organizó numerosas exposiciones, como la de pintura y escultura del 11 de febrero de ese mismo año de varios artistas: Climent Planes, Mateos, Rodríguez Luna, Pérez Rubio... (*La Libertad*, 08-02-1931); el I Salón de dibujantes, el 18 de marzo (*La Época*, 17-02-1931); una exposición de Francisco Santacruz, el 13 de abril (*El Heraldó de Madrid*, 11-04-1931); una exposición de pintura de Suárez Couto, organizada a su vez por *Lar Gallego*, el 1 de junio (*El Imparcial*, 31-05-1931); el 21 de octubre del mismo año, una exposición de pinturas de Mario A. Multedo Villareal (*El Heraldó de Madrid*, 20-10-1931); el 10 de noviembre una exposición de cuadros de María J. Mulledo (*El Sol*, 03-11-1931); el 16 del mismo mes una exposición de dibujos de Roberto González Blanco (*El Sol*, 15-11-1931); el 2 de diciembre una exposición de paisajes de José María Sancha (*La Voz*, 01-12-1931); una exposición de cuadros al óleo del pintor suizo Tundul (*El Sol*, 10-12-1931)... Como se puede ver, una actividad frenética en dicha sección que demuestra la pasión del arte de nuestra autora. Y, como dijimos anteriormente, un punto de encuentro importante (Figura II).



Figura II. Fotografía del salón de té, por *Ahora*, 06-02-1931. En ella podemos distinguir claramente a Victorina Durán a la derecha, sentada frente a Isabel Oyarzábal, y en la mesa a la izquierda, distinguimos a Magda Donato.

Pero también siguió realizando sus propias exposiciones, como es el caso el 18 de octubre de 1933, esta vez de sus figurines teatrales, en los salones del Lyceum Club (*La Voz*, 16-10-1933). No sabemos a ciencia cierta hasta cuándo estuvo al cargo de la sección de Artes Plásticas, pero entre 1931 y 1933, está presente en varias fotografías de exposiciones y certámenes, lo cual nos hace pensar en que por entonces seguía en el cargo. Además de su pertenencia al Lyceum, Victorina formó parte de la *Agrupación Femenina Republicana*, creada en el mes de junio de 1931⁶. Fue la secretaria, compartiendo la junta con mujeres que también venían del Lyceum. Así, la presidenta era la pedagoga María Luisa Navarro de Luzuriaga, la vicepresidenta era Carmen Gallardo, la vicesecretaria, Rosario Lacy, como tesorera Elena Fortún (que aparece con su nombre de casada: Encarnación Gorbea), de vicetesorera Adelina Gurrea, y como vocales estaban Isabel J. De la Espada, Trudy Graa (con el nombre de casada: Trudi de Araquistáin), María Luisa Uranga de Lluesma y Elena Ortiz Alonso (Figura III).



Figura III. Primera asamblea de *Agrupación Femenina Republicana*, en la que aparece Durán con otras mujeres en la mesa de la presidencia, *Ahora*, 19-07-1931.

Como podemos ver, a partir del Lyceum Club, la vida profesional, cultural y social de la escenógrafa cambió para siempre. Así pasó con otras asociadas. Shirley Mangini lo confirma con los casos de Concha

Méndez o de María Teresa León (Manginy, 2001, pág. 79). Pero también para Elena Fortún, incitada por sus compañeras para escribir sus aventuras de *Celia*⁷, sobre todo por María Lejárraga, quien la puso en contacto con Torcuato Luca de Tena, propietario del diario *ABC* y de *Blanco y Negro*, como nos explica Marisol Dorao en la biografía que realizó de la escritora (1999); o la creación de *Anfístora* por Pura Maortúa de Ucelay junto a Federico García Lorca, y así con muchas otras socias, mostrando el importante centro de solidaridad y sociabilidad que se creó en este club⁸. Con respecto a esto, Pilar Nieva de la Paz (2006, pág. 200) dice:

Pilar de Valderrama [...] explica en sus memorias que se asoció al Lyceum Club Femenino [...] para encontrar una compañía motivadora que alentara el solitario camino poético de sus inicios, a comienzos de los años 20. Fue especialmente relevante para su entrada en el mercado editorial la amistad que estableció en el Lyceum con Carmen Baroja, quien facilitó la publicación de sus primeros libros de poemas en la editorial de su marido, Caro Raggio [...].

2.2. Creación cultural y el TEA

Si nos hemos parado tanto en esta asociación y en su sociabilidad, es porque tiene relación directa con la participación en actividades culturales así como en la creación y colaboración en proyectos culturales —la cuarta premisa para la formación de un movimiento— De este modo, como en el caso de las otras dramaturgas republicanas que mencionamos en el inicio de este artículo, Victorina también participó activamente en proyectos culturales. Gracias a las relaciones que entabló en el Lyceum Club, creó en 1934, junto a Cipriano Rivas Chérif, el *Teatro Escuela de Arte* (TEA) de Madrid. Y allí, en los salones del Lyceum, realizaron varias actividades, como la organización de una fiesta humorística que tuvo lugar el 9 de marzo de 1934 (*La Libertad*, 09-03-1934); o en diciembre de ese mismo año, con la realización de una serie de lecturas dramatizadas: el drama en un acto de Eugene O’Neill, traducido por Ricardo Baeza —*Antes del desayuno*— e interpretado por Amparo Reyes, y la tonadilla general de Jacinto Valledor, concertada por Enrique Casal, *La decantada vida y muerte del general Malbourough*⁹. El objetivo de la TEA

era la renovación total del teatro. Desde la temática, pasando por la escenografía menos realista hasta el papel del director¹⁰. Al mismo tiempo, Durán realizó los vestuarios y decorados para las compañías de Margarita Xirgu, Federico García Lorca e Irene López de Heredia.

En este momento, y antes de continuar con la inserción de Durán, nos gustaría hacer un inciso para comprender la situación del teatro en España y valorar mejor la acción del TEA. Observamos dos tendencias que cohabitaban: por un lado, existía un arte dramático que perpetuaba una tradición comercial, a imagen de los vodeviles franceses; y por otra parte, un teatro que aspiraba a renovar esta situación a través de la escenografía y de la temática.

El teatro estaba en crisis. La causa de esta decadencia no es muy evidente, pero todos los autores y críticos teatrales coinciden en pensar que esto se debía a un sentimiento de inferioridad debido a aquella España de la Restauración. El estado dictatorial de Primo de Rivera contribuyó a la invisibilidad del teatro como educador del pueblo. Según Pedro Henríquez Ureña, la *Renovación Teatral* no existió en nuestro país. Esta renovación se dio durante los treinta primeros años del siglo XX en Europa y en los EEUU, particularmente en lo que concierne al decorado y a la puesta en escena (2004, pág. 65). Nombres como Piscator, Antoine Vitez, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Adolphe Appia, Meyerhold, Bertolt Brecht, Stanislaw Ignacy Witkiewicz, etc., revolucionaban la escena mientras que España quedaba dominada por el realismo y el naturalismo.

Sin embargo, podemos evocar excepciones considerables durante los años veinte, como la de Ramón María Del Valle-Inclán, creador de los «esperpentos». Sus obras pueden considerarse como una forma de vanguardia (Fuentes, 1980, pág. 125). Este último, no comprendido por los empresarios del teatro, decidió crear un grupo experimental, «El Cántaro Roto», una compañía libre de las normas comerciales de la época. Otros grupos experimentales emergieron, como «El Mirlo Blanco», creado por Carmen Monné y Carmen Baroja; el «El Caracol», compañía creada por Cipriano Rivas Chérif; «Fantasio», concebido por Pilar de Valderrama y su marido, el escenógrafo Rafael Martínez de Romarate... Tampoco podemos olvidar el «Teatro de Arte» que María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra dirigieron de 1917 a 1925 en el teatro Eslava...

Pero con la llegada de la Segunda República, la nueva política cultural concebía la educación como una vía esencial para el desarrollo del país. De este modo, el teatro se convirtió en uno de los sectores más subvencionados del estado y en el arte más practicado por los autores que no eran considerados como dramaturgos. Fue el caso de Rafael Dieste, director de escena de la compañía «Teatro de Guiñol». Lo mismo ocurrió con Alejandro Casona y el grupo «Teatro del Pueblo». Fueron iniciativas sostenidas por el gobierno, bajo el nombre de «Misiones Pedagógicas». También se encontraban los grupos universitarios que se organizaron para llevar el teatro a la España rural: es el caso de «La Barraca», bajo la dirección de Federico García Lorca, y del grupo «El Búho», creado por Max Aub en Valencia.

Otros grupos consideraban que esta política cultural era insuficiente para renovar la escena española. Es aquí donde encontramos las influencias del teatro europeo de la época (como el teatro político de Piscator, por dar un ejemplo). De este modo, está la compañía «Nosotros», dirigida por César Falcón pero posiblemente creada por su mujer, Irene Lewy Rodríguez. En esta tendencia teatral, las dramaturgas y mujeres de teatro fueron numerosas: María Teresa León, Carlota O'Neill, Irene Falcón, etc. Subrayemos también el caso de la troupe «Anfístora», creada por Pura Maortúa Ucelay y Federico García Lorca, en 1933. De este modo, podemos ver que el *Teatro Escuela de Arte* tenía sus precedentes. Todos los autores aspiraban a desarrollar un nuevo teatro con el que se mostrara la renovación técnica y temática. Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals o Santiago Ontañón fueron escenógrafos preocupados por ello. Pero Sigfredo Bürman fue sin duda, el artista que contribuyó más en esta dinámica, con el descubrimiento de pinturas a volumen para el decorado, confiriendo así más profundidad a la escena. Victorina Durán también estaba entre estos escenógrafos, solo que la historia del teatro no la nombra y, sin embargo, contribuyó enormemente en este cambio teatral. Según Eva Moreno (2018b, pág. 364):

El poco interés que causaba la escenografía en la prensa, se refleja en la falta de especificación del nombre de la persona que la realizaba y, sobre todo, de los figurines. Fue la época de máximo esplendor de su carrera profesional [la Segunda República].

2.3. Teórica teatral y dramaturga

La quinta premisa que propusimos para la creación de un movimiento de dramaturgas republicanas era la participación de estas en la prensa española y del exilio, premisa que también se cumple con la escenógrafa. Así, entre 1935 y 1937, Durán escribió una sección en el periódico *La Voz*, llamada «Escenografía y vestuario», donde publicaba cuestiones sobre el tema, teorizando así sobre su forma de ver el teatro. Gracias al trabajo de Teresa García-Abad (1998) se ha podido recopilar el pensamiento teatral de la escenógrafa, que tiene relación directa con la última premisa de este movimiento de dramaturgas republicanas. Victorina se encontraba en una de las vertientes más vanguardistas en lo que a escenografía se refiere, si observamos las conclusiones de García-Abad, citado por Carretón (2005, pág. 17):

La superación del realismo decimonónico hasta llegar a una estética estilizada y sintética; la preeminencia del color sobre la línea, augurada por los vanguardistas desde el impresionismo en una valoración del sentimiento sobre el pensamiento; una intuición moderna sobre la adaptación de las obras históricas, que desvelan su esencia más profunda cuando escapan a los límites de la reconstrucción arqueológica; la trascendencia de los géneros menores por la dependencia de su éxito a la recepción plástica; la importancia de las tentativas foráneas de Diaghilev, Craig, Exter, Otti-Gera, Piscator, Sheiving y de los argentinos López Naguil, Mirabelli y Larco; el teatro proletario y político como expresión del pulso social y —finalmente— el impacto decisivo del cine en la evolución de todos estos factores.

Además de ser una gran artista de su época, Durán fue una dramaturga excepcional que además, no solo mostró el deseo de cambios en los códigos sociales para las mujeres, sino que fue más allá y transgredió esos códigos sociales a través de la escritura, como ya lo había hecho con su vida misma, pues sabemos que no escondía su homosexualidad. Pero no solo transgredió por la temática lésbica, sino también por escribir obras denunciando otro tipo de problemáticas asociadas a la mujer, incluso la violación. La antología *A teatro descubierto* contiene siete obras inéditas: *Al margen*, *Era solo mío*, *¡Raptada!*, *Una novela rosa*, *Una aventura extraordinaria*, *0015 Detective madrileña* y *La pitonisa*. En todas, podemos

observar un tipo de personaje que se repite: la de la mujer moderna y fuerte, completamente diferente a lo que representaba un Benavente o una Pilar Millán Astray. En este movimiento de dramaturgas, cada una de ellas adhería a un teatro diferente (González Naranjo, 2016a, pág. 114):

La diversidad de temáticas y de formas de dramaturgias hacen que sean consideradas en grupos distintos: desde el modernismo de María Martínez Sierra, pasando por el teatro de agitación de Luisa Carnés y María Teresa León, siguiendo con los dramas rurales de María Teresa Borragán y Halma Angélico, o con el simbolismo del teatro infantil de Concha Méndez.

A pesar pues de estas diferencias, les unía la denuncia social de la situación de la mujer en diferentes situaciones (madres solteras, mujeres «descarriadas», modernas...). Con Durán, insistimos en el hecho de que, en casi todas sus obras (exceptuando *¡Raptada!* y *La pitonisa*) se presenta a una mujer diferente, nueva, que presenta la «mujer moderna», el cambio que se está produciendo en la sociedad patriarcal del momento y la defensa de nuevos códigos sociales para ella: tenemos a Elena —protagonista de *Al Margen*—, Clotilde —de *Era solo mío*—, Aurora —de *Una novela rosa*—, Rosina —de *Una aventura extraordinaria*— o a 0013 —de *0013 Detective Madrileña*—. Por su novedosa temática nos vamos a concentrar en dos obras: *Al Margen* y *Era solo mío*.

En estas dos obras, tanto Elena como Clotilde —las protagonistas de *Al Margen* y *Era solo mío* respectivamente— son mujeres que saben lo que quieren y que no se rigen por ninguna norma impuesta por la sociedad, al contrario, son ellas las que deciden, a pesar del rechazo que suscitan. Ya en la presentación de cada una de ellas, se denota la característica de esa nueva mujer. Así, Elena «Es una mujer sensible, *de espíritu muy fino* a pesar del modo como ha desarrollado su vida. Su gesto y su actitud han de corresponder siempre a un *carácter excesivamente cultivado*» (Durán, 2019, pág. 61) mientras que Clotilde Arteaga es «una mujer joven elegantísima, *intelectual* y un tanto extravagante» (Durán, 2019, pág. 121)¹¹. Dos mujeres intelectuales ante todo que toman las riendas de sus vidas, sin importarles lo que su entorno piense de ellas. Dos mujeres que han criado solas a sus hijos, por diferentes motivos, como veremos a continuación.

Elena, la protagonista de *Al margen*, tras el abandono de su marido y al tener que criar sola a su hijo, va teniendo relaciones con diferentes hombres a lo largo de su vida, acabando por no creer en el amor. La obra comienza con su rechazo contundente a su pretendiente Enrique. A pesar de que no se nombre en ningún momento la palabra en sí, vive una relación lésbica con la mejor amiga de su hijo —Marcela— lo cual no es aceptado por su entorno que lo encuentra anormal. Aunque su hijo Miguel parece comprender al principio a su madre, acaba cediendo a las presiones de su esposa y suegra —Isabel y Doña Lucrecia—, pertenecientes a un mundo burgués e hipócrita, completamente diferente al de Elena y Marcela. Este amor no es posible, y el fin es verdaderamente trágico: Elena cede ante su hijo y proyecta casarse con Enrique, eterno pretendiente; y Marcela comprende que está «al margen» de toda sociedad, tomando el coche de manera precipitada presintiendo el lector —que no espectador— que se va a estrellar.

Al margen es una obra realmente interesante por su modernidad y su propuesta temática, fiel a lo que en sus memorias explica la propia autora acerca de las mujeres «anormales»(Durán, 2018, pág. 36):

He vivido con ellas el angustioso drama de verse aisladas, incomprendidas y, lo que es aún peor, despreciadas por multitud de seres ‘normales’, muchos de ellos, la mayoría, gente abyecta que solo ha sabido escupir a su cara una sola palabra, palabra que parece es el escudo con el cual los demás pueden resguardar todas las inmoralidades, todas las porquerías, todas las bajas pasiones: ‘ANORMALIDAD’.

Como el resto de sus obras inéditas, no pudo ser representada. No tiene una fecha exacta de escritura, pero gracias al Registro Nacional de la Propiedad Intelectual de Buenos Aires sabemos que tuvo entrada el 26 de enero de 1939¹² con el pseudónimo de «Geneviève C. Brian». Tuvo una primera versión donde sí firmaba con su verdadero nombre y que llevaba por título *Marcha atrás* (Durán, 2019, pág. 28). Se trata de una «comedia en dos actos divididos en cuatro cuadros» (Durán, 2019, pág. 57), situada en una «época actual», en la que los actos suceden en el interior de una casa *al margen* de la ciudad. Es interesante subrayar el hecho de que suceda en el interior de una casa, espacio interior reservado a la mujer, como se puede mostrar en numerosas piezas de la misma época. Pensamos en especial en tragedias rurales de la dramaturga Halma

Angélico (como es *La nicta de Fedra* – 1929); o las de Federico García Lorca (*La casa de Bernarda Alba* – 1936). Este espacio será siempre el mismo, pero el espacio latente —aquel al que no tenemos acceso durante la representación pero que son nombrados por los personajes— (Bobes Naves, 1997, págs. 387-432) se va expandiendo a medida que la trama se va desarrollando¹⁵. Ya en la primera didascalía es indispensable para la autora la existencia de una ventana: «Una habitación lujosa de una casa de campo, situada cerca de una población cualquiera. Ha de tener un ventanal desde el cual se ve el campo con lejanía.» (Durán, 2019, pág. 61). Es interesante ver cómo, al principio, y gracias a los diálogos entre Miguel y Marcela, podemos saber lo que se encuentra más allá de la ventana: el mar, casas-hoteles de grandes familias... (Durán, 2019, pág. 68). En el segundo cuadro, «Junto al ventanal está sentada Elena» (Durán, 2019, pág. 73) esperando que baje Marcela. En el cuadro primero del acto segundo, Elena y Marcela ya no están en escena y, mientras Isabel y Miguel las esperan, la doncella baja las persianas del ventanal. La vida de Elena ha cambiado, así como su espacio: sale con Marcela. Es decir, a través del cambio que se produce en los espacios escénicos pero también latentes, comprobamos el cambio que se está produciendo en Elena. Deja de ser una mujer confinada en su casa para vivir una relación lésbica públicamente, transgrediendo así los cánones impuestos a las mujeres, que sean de la alta o media sociedad.

En cuanto a la visibilidad de la lesbiana, Durán no profundiza mucho, no se dice claramente, dejando así que el actor pueda ser activo en cuanto al personaje de Marcela. Cuando ésta anuncia su visita por teléfono, Elena se extraña de que su nuera Isabel no tenga celos de una chica que es la mejor amiga de su hijo. Él responde que Marcela «es un ser que está al margen del amor» (Durán, 2019, pág. 65). De este modo, ya se presiente la «anormalidad» de Marcela al no ser reconocida como una mujer, sino como un *ser*, un ente, y que además, no siente amor. Esta presentación andrógina y abstracta demuestra, sin decirlo en ningún momento, la homosexualidad del personaje. Pero no creemos que esta denominación sea despectiva sino más bien deliberada por la autora, ya que, en nuestra opinión, quiere demostrar que el amor está por encima del sexo biológico de la persona. De este modo, Elena expresa a su hijo cómo se siente desde que conoce a Marcela: «Por primera vez en mi vida tengo a mi lado un *ser* con el que estoy perfectamente compenetrada [...]» (Durán, 2019, pág. 95). El final trágico deja un sabor amargo a la

lectora o lector, dejando comprender que este tipo de amor no tiene cabida en la «buena» sociedad. Como afirma Moreno (Durán, 2019, pág. 27), la escenógrafa es pionera en dramaturgia lésbica en España. En el prólogo de *Así es* (Durán, 2018, pág. 33), la autora cuenta el impacto que le produjo la lectura de la novela *El pozo de la soledad* (1928), de Radclyffe Hall, una de las integrantes de la *Rive gauche* que la autora conoció en sus visitas a la capital gala. Esta lectura la animó a escribir *Al margen*, pero no podemos olvidar que la co-autora de la siguiente obra que vamos a presentar —Salvadora Medina Onrubia— escribió un relato lésbico titulado *El quinto*, en 1926, y considerado, a día de hoy, el primer relato homosexual de la literatura argentina (Durán, 2019, pág. 38).

La siguiente obra, *Era solo mío*, parece tener la misma fecha de escritura —1939— constando de un prólogo con dos escenas, y tres actos. Tanto en esta obra como en *Al margen*, la autora se permite realizar un prólogo —cosa poco habitual en el género dramático¹⁴— en el que presenta, sin acotaciones, la situación de la escritura. La obra está firmada por Raquel Gallardo y Joaquín Inchausti, y entre paréntesis las verdaderas escritoras: Victorina Durán y José Onrubia, éste último podría tratarse de Salvadora Medina Onrubia (Moreno Lago, 2019, págs. 37-38), y la obra podría basarse en la historia de la propia Salvadora (Moreno Lago, 2019, págs. 35-37). La acción se sitúa en una «época actual» y «en una población cualquiera de Europa», pero el prólogo nos pone en antecedentes, al ocurrir en 1918.

Clotilde —protagonista de *Era solo mío*— decide ser madre soltera renunciando a una vida de familia convencional, pues quiere que ese hijo sea «sólo de ella». Para ello, paga a un hombre para tener relaciones con ella, y así poder educar a su hijo sola, para moldearlo a su modo. Es una historia que nos ha recordado bastante a la malograda Hildegart Rodríguez, asesinada a manos de su madre, Aurora Rodríguez Carballeira, por no ser finalmente la «obra de arte» que ella esperaba¹⁵. Para Clotilde Arteaga, su hijo no es como el resto de los hombres, lo ha educado para que no lo sea. Encontramos un paralelismo con la obra anterior, *Al margen*, cuando Elena se siente defraudada porque su hijo muestra las mismas inquietudes que el resto de la sociedad ante su relación lésbica (Durán, 2018, pág. 96). Volviendo a Clotilde, ésta es una literata de gran importancia que esconde este secreto a todas las personas que se reúnen en su casa, personas intelectuales, lo cual nos hace pensar en una especie de salón literario. Clotilde acaba dándose cuenta de que

«su obra» no ha funcionado, pues su hijo César ha decidido casarse con Anita, una chica completamente opuesta a lo que ella esperaba para él: «No es la compañera ideal ni muchísimo menos. Tú necesitas una mujer de más temple, más inteligente, más culta que esa pobre niña» (Durán, 2019, pág. 140). Al mismo tiempo, el padre biológico —el Rojo— se presenta veinte años después reclamando dinero, y César, que ha podido observar el encuentro, comienza a poner en duda la versión de su madre —que su padre murió en la guerra en 1918—. Queda bastante claro el desenlace trágico de la obra. Clotilde comete un crimen, envenenando a su rival —la prometida de su hijo—, cuando leemos estas palabras que la protagonista le dice al doctor Bastell, única persona que conoce la verdad de los orígenes de César:

¿no comprendes mi amor por lo que he creado yo sola? ¿No ves que día a día lo he formado para mí? ¿No ves que es el hombre perfecto que yo quería? ¿Y es el hombre en todo su esplendor? (Excitándose.) Es su alma y su cuerpo lo que amo [...] No puede dejarme para irse con otra mujer a quien ha conocido ayer, no puedo comprenderlo... ni admitirlo. (Durán, 2019, pág. 151)

Lo que no queda claro es el motivo del suicidio de César, aunque no le sobren: se entera de que su madre ha envenenado a su futura esposa pero además, por boca del inspector Burman cuando va a detener a su madre, conoce sus orígenes y la historia de su concepción. De este modo, podemos comprobar que la obra, como muchas en las que se exponen a estas mujeres modernas, adelantadas y contrarias a la sociedad patriarcal imperante, terminan de manera trágica para las protagonistas. A diferencia de *Al margen*, en esta obra los espacios escénicos se multiplican: en el prólogo nos encontramos en la pobre casa de «La Chata», una echadora de cartas que hace de mediadora con el Rojo, el padre biológico de César. Para mostrar el estatus social de Clotilde, la autora escribe una didascalia en la que se muestra bien el contraste entre el espacio y la protagonista (Durán, 2019, pág. 121): «Una modesta habitación en casa de la ‘Chata’, vieja echadora de cartas. En escena ante una mesa la ‘Chata’ y Clotilde Arteaga, mujer joven elegantísima, intelectual y un tanto extravagante». En ese medio comienza «la obra» de Clotilde, es decir, su hijo. En el primer acto, una selecta compañía se encuentra en casa de Clotilde. Son los propios personajes los que nos dan, a partir de

sus estatus sociales, la posible decoración de la casa de Clotilde (Durán, 2019, pág. 129). De este modo se encuentran una condesa, un médico, una escritora inglesa...; en el segundo acto estamos en una taberna de «mala muerte» donde se produce el crimen y donde debía haber sido el encuentro entre el Rojo y Clotilde (éste último la chantajea). El ambiente es completamente distinto: pululan prostitutas, marineros e incluso un «invertido» (Durán, 2019, pág. 145). Esta multiplicidad de espacios parece querer demostrar la vida en sociedad de la protagonista que, al contrario que Elena, tiene una vida social al ser una persona importante del mundo cultural.

Ambas obras presentan características comunes con la representación que las dramaturgas daban de sus personajes. Entre las características temáticas de la producción literaria de nuestras dramaturgas, dos tipos de personalidad femenina completamente opuestas se muestran. Por un lado, encontramos la mujer moderna y, por otro, la imagen de una mujer tradicional (Nieva de Paz, 1992, pág. 431). Y aunque hay algunas autoras que dejan vislumbrar una imagen negativa de las mujeres modernas¹⁶, no es el caso aquí de Victorina, que da a estas mujeres una fuerza importante permitiendo al lector y al futuro espectador (eso esperamos) de comprenderlas. Elena de *Al Margen*, es completamente antagonista de Isabel y Doña Lucrecia —la esposa y la suegra de Miguel, su hijo—, tanto que Durán llega casi a la caricatura con estos dos personajes. En este diálogo con frases cortas y rotundas, podemos ver la dicotomía entre Doña Lucrecia y Elena, cuando la primera le pregunta por su amante, Marcela:

DOÑA LUCRECIA: ¿Es joven?

ELENA: Es joven.

DOÑA LUCRECIA: ¿Tiene buenas relaciones?

ELENA: (Riendo.) Creo que sí, me tiene a mí.

DOÑA LUCRECIA: ¿Va con frecuencia a la Iglesia?

ELENA: Los domingos a Misa.

DOÑA LUCRECIA: ¿Tiene buenas costumbres?

ELENA: Muy buenas. Detesta a la gente y detesta las intromisiones.

DOÑA LUCRECIA: (DOÑA LUCRECIA frunce el gesto. Pausa.) ¿Se viste bien?

ELENA: No sé. No se viste.

DOÑA LUCRECIA: (Con un respingo.) ¿Que no se viste?

ELENA: Quiero decir que no es esclava de la moda. Siempre va igual.

DOÑA LUCRECIA: ¿Es soltera?

ELENA: Sí.

DOÑA LUCRECIA: ¿Tiene novio?

ELENA: No.

DOÑA LUCRECIA: Claro, lo comprendo. ¿Le gusta hacer labores?

ELENA: (Riendo.) No creo que sepa manejar una aguja.

DOÑA LUCRECIA: Entonces leerá.

ELENA: Pues sí. Lee, lee bastante.

DOÑA LUCRECIA: (Insidiosa.) ¿Libros prohibidos?

ELENA: ¡Ya no hay libros prohibidos!

DOÑA LUCRECIA: Pues yo tengo mi lista negra.

(Durán, 2019, pág. 82)

Pero Durán va, como dijimos, más allá: no es tan solo el antagonismo con otra mujer de la pieza, sino que se encuentra sola, como Marcela, ante toda su familia y entorno que no acepta el amor entre dos mujeres. Realmente es una obra con una temática completamente nueva y atrevida, si tenemos en cuenta que la escribió en los primeros años de exilio, hacia 1939 (Moreno Lago, 2019, pág. 82). La relación que llegó a establecer Victorina con algunas mujeres de la *Rive Gauche* de París, así como la lectura de la novela lésbica *El pozo de la soledad*, de Radclyffe Hall, y su propia experiencia, son las fuentes de las que bebió para escribir esta obra (Moreno Lago, 2019, pág. 181), como hemos explicado anteriormente. Es interesante recordar una obra de otra coetánea de Durán, también presente en este movimiento, Halma Angélico (María Francisca Clar Margarit), titulada *Al margen de la ciudad* y publicada en 1934¹⁷. En esta obra también encontramos a mujeres antagonicas en un espacio fuera de la realidad, con el objetivo también de cambiar los códigos sociales con las mujeres y también un sentimiento de incomprensión hacia las ellas que rompen moldes. Sucede también una incomprensión enorme hacia Clotilde, la protagonista de *Era solo mío*. También es total: no tiene aliadas ni aliados, si no es el Doctor Bastell que está al corriente de cómo se germinó el nacimiento de César, su hijo.

3. CONCLUSIÓN

A raíz de nuestro primer enfoque acerca de un movimiento emergente de dramaturgas republicanas, hemos querido analizar el caso de Victorina Durán. Podemos afirmar que, como en los otros casos demostrados, la escenógrafa debe situarse como referente. *Femme artiste* que participó en asociaciones femeninas como el *Lyceum Club* Femenino de Madrid o la *Agrupación Femenina Republicana* e incluso creando algunas de ellas, como es el caso del *Círculo Sáfico*. Su actividad cultural y profesional teatral se demuestra no solo en las compañías de Margarita Xirgu o de Irene López Heredia, sino que además se impuso como una escenógrafa vanguardista con Rivas Chérif en el *Teatro Escuela de Arte*. Su participación en la prensa tenía como objetivo teorizar sobre su arte a través de una columna en *La Voz*. Como la nómina que realizamos en 2016, Durán viajó antes y después de la guerra civil española, interesándose por otras culturas, como una verdadera mujer de mundo. En cuanto a su dramaturgia, ésta puede situarse bien en la vertiente vanguardista e incluso yendo más allá, al insertar un nuevo tema como es el amor homosexual. En sus obras se exponen mujeres fuertes, modernas, incomprendidas, pero también las consecuencias de ser una mujer moderna en un mundo que aún no estaba preparado para ellas. Sin duda alguna, Victorina Durán merece estar en este movimiento de dramaturgas republicanas y así lo hemos demostrado.

4. OBRAS CITADAS

- Angélico, Halma (1934). *Al margen de la ciudad*. En Cristóbal de Castro, *Teatro de mujeres* (págs. 17-86). Madrid: Aguilar.
- Aranguren, José Luis (1968). Características del pensamiento de la generación del 36, *Symposium*, XXII, 112-117.
- Arrabal, Fernando (1987). *La virgen roja*. Barcelona: Seix Barral.
- Azorín (10, 13, 15 y 18 de febrero de 1913). *La generación de 1898*. ABC.
- Baroja y Nessi, Carmen (1998). *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona: Tusquets.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Los espacios dramáticos. Semiología de la obra dramática* (págs. 387-432). Madrid: Editorial Arco/Libros.

- Burgos (de) Carmen, Utrera, Federico y Gómez de la Serna, Ramón (1998). *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Madrid: Hijos de Muley-Rubio.
- Cal Martínez, Rosa (1991). *A mí no me doblega nadie: Aurora Rodríguez, su vida y su obra (Hildegart)*. La Coruña: Ediciós do Castro.
- Cano, José Luis (1958). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: Editorial Gredos.
- Carretón Cano, Vicente (2005). Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenografía del 27. *El maquinista de la generación*, 9, 4-20.
- Diego, Gerardo (1968). *Poesía española contemporánea (1915-1931)*, publicada en 1932 y ampliada en el año 34. Madrid: Taurus.
- Domingo, Carmen (2008). *Mi querida hija Hildegart*. Barcelona: Destino.
- Durán, Victorina (2018). *Así es. Mi vida 5*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Durán, Victorina (2019). *A teatro descubierto*. Madrid: Torremozas.
- Fuentes, Víctor (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Gambarte Mateo, Eduardo (1996). El concepto de Generación Literaria. Madrid: Editorial Síntesis.
- García-Abad, Teresa (1998). Victorina Durán: intuiciones para un espacio escénico. En Díez Taboada, Juan María y García Antón Cecilia (coords.), *Estudios de Literatura Española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada* (págs. 512-518). Madrid: CSIC.
- González Naranjo, Rocío (2016a). Las dramaturgas republicanas: propuesta para un movimiento literario ausente de las antologías. En Fisbach Erich y Rabaté Philippe (eds). *Les générations dans le monde ibérique, HispanismeS*, 8, 110-128.
- González Naranjo, Rocío (2016B). Un movimiento artístico no reconocido: las dramaturgas republicanas de la Edad de Plata española. En Ríos Guardiola M.G., Hernández González B., Esteban Bernabé E. (ed.). *Mujeres de letras: pioneras en el Arte, el Ensayismo y la Educación, IX Congreso Internacional AUDEM* (págs. 676-687). Región de Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- Guzmán, Eduardo de (1972). *Aurora de sangre: vida y muerte de Hildegart*. Madrid: ed. Gregorio del Toro.

- Henríquez Ureña, Pedro (1920). La renovación del teatro. España, 265, 11-13. Extraído de Rebollo Calzada, Mar. (2004). *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1950* (165-172). Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Hormigón, Juan Antonio (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)*. IV Catálogo General e Índices. Madrid: ADE.
- Huerta Calvo, Javier (dr.) (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Editorial Gredos.
- Luzuriaga, Lorenzo (1947). Realidad. En Fernández López, Justo. *La Generación del 14*. En <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Generaci%C3%B3n%20del%2014/La%20Generaci%C3%B3n%20del%2014.htm>
- Manginy, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid : las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*. Barcelona: Península,.
- Mañueco, Ángela (2001). *La mujer en el teatro español de la II República*. Madrid: tesis de la Universidad Complutense.
- Marina, José Antonio, y Rodríguez de Castro, María Teresa (2009). *La conspiración de las lectoras*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (1984). *Por qué no estrenan las mujeres en España*, Estreno, 2, 13-25.
- Montseny, Federica (15-12-1926). La mujer: problema del hombre. *La Revista Blanca*, 424.
- Moreno Lago, Eva María (2018a). *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*. Sevilla: tesis Universidad de Sevilla.
- Moreno Lago, Eva María (2018b). Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la Segunda República. En Monlleó Peris, Rosa, Badenes-Gasset, Inmaculada y Alcón Sornichero, Eva (edición). *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República* (págs., 353-367). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Moreno Lago, Eva María (2018c). Dramaturgia inédita, dramaturgia lesbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán. En Romano Martín, Yolanda y Velázquez García, Sara (edición). *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* (págs., 177-191). Ediciones Universidad de Salamanca,
- Moreno Lago, Eva María (2019). Introducción. En Victorina Durán. *A teatro descubierto* (págs. 9-56). Madrid: Ediciones Torremozas,.

- Nieva de la Paz, Pilar (1992). Las autoras teatrales frente al público y la crítica (1918-1936). *AIH ACTAS IRVINE*, Vol. II, 129-139.
- Nieva de la Paz, Pilar (1992). Tradición y vanguardia en las autoras de preguerra: Pilar Millán y Halma Angélico. En Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, Francisca. *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)* (págs. 429-438). Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabapress.
- Nieva de la Paz, Pilar (2006). Las autobiografías, diarios y memorias de la Generación del 27: trayectoria literaria e inserción profesional. En Etienvre, Françoise. *Regards sur les espagnoles créatrices XVIIIe-Xxe siècle* (págs. 195-211). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Ortega y Gasset, José (1982). *En torno a Galileo*. Madrid: Alianza.
- Petersen, Julius (1930). *Las generaciones literarias. Filosofía de la ciencia literaria* (págs. 135-194), México: Fondo de Cultura Económica.
- Salinas, Pedro (1970). *Literatura Española Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Torre, Guillermo de (1969). *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos.
- Wells, Amy (2008). *Gender and geography: a geocritical approach to left bank women's writing: 1903-1941*. Limoges: tesis doctoral Universidad de Limoges.
- Zozaya Aritzia, María Pilar (1994). Dramaturgas inglesas contemporáneas: Top girls de Caryl Churchill. En Carabi, Àngels y Segarra Montaner, Marta (eds.). *Mujeres y literatura* (151-163). Barcelona: Editores, Promociones y Publicaciones Universitarias.

5. NOTAS AL FINAL

- ¹ Varios son los investigadores que comienzan a utilizar este término, como en la tesis inédita de la doctora Eva María Moreno Lago, *Victorina Durán, escritora y artista del teatro de vanguardia*, en el capítulo llamado «Las mujeres del 26: hacia la reconceptualización de una generación propia», (2018a, págs. 75-92); es también el caso de la escritora Laura Freixas: «Para ellas la fecha importante es la fundación, en 1926, del Lyceum Club Femenino, un club de pensadoras, creadoras o simplemente mujeres interesadas por la cultura que organizaban conferencias, debates, etc. Por eso yo hablo de 'Generación del 26'» (Moreno Lago, 2018a, pág. 83).
- ² *Mi vida 1: Succedió; Mi vida 2: El Rastro. Vida de lo inanimado; Mi vida 3: Así es.*
- ³ Sobre el Lyceum Club, hay artículos y estudios importantes: (Aguilera Sastre, 2011); (Fagoaga, 2002); (González Naranjo, 2015); (Hurtado, 1999); (Mangini, 2006); (Marina y Rodríguez de Castro, 2009).
- ⁴ «Victorina Durán declaraba abiertamente su lesbianismo. Ella y su amante, Matilde Calvo Rodero, ambas artistas, expusieron sus obras en el Lyceum. Victorina fue escenógrafa, trabajó para la compañía de Margarita Xirgu, a la que también se relacionó con el 'círculo sáfico', como a Victoria Kent, sin que haya podido verificar la exactitud de esta afirmación.» (Marina y Rodríguez de Castro, 2009, pág. 52).
- ⁵ Para conocer mejor este círculo lésbico, es imprescindible la tesis realizada por Amy D. Wells (2008).
- ⁶ En *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Carmen de Burgos, Federico Utrera y Ramón Gómez de la Serna, Hijos de Muley-Rubio, se hace alusión a la representación por la *Agrupación Femenina Republicana* de Victorina Durán en un homenaje a Clara Campoamor (1998, pág. 452).
- ⁷ Evocado en el prólogo de *Celia: lo que dice*, por Carmen Martín Gaité (2014).
- ⁸ Para ampliar acerca de los proyectos que se produjeron a partir del Lyceum Club, véase González Naranjo (2015).
- ⁹ Exactamente el día once de diciembre. El evento fue publicado en *La Libertad* del nueve de diciembre.
- ¹⁰ Sobre la labor escenográfica de Victorina Durán, puede leerse Moreno Lago, Eva (2018b).
- ¹¹ La cursiva es nuestra.
- ¹² Sobre las diferentes versiones que la autora realizó así como las dudas de firmar con su nombre, remitimos a la introducción de *A teatro descubierto*, de Eva Moreno Lago (2019).

- ¹³ Según Bobes Naves, hay dos tipos de espacios escénicos: los latentes y los patentes. Los espacios latentes son contiguos a los espacios de la escena, es decir, que el público los imagina a través de lo que ve. Estos son más extensos que los espacios patentes, y dan una flexibilidad a los espacios ausentes. Se desarrollan en una habitación contigua pero también se vislumbran gracias a la presencia de una ventana en la escena. Del mismo modo, el movimiento de los personajes y sus diálogos son informadores de estos espacios. El espacio patente es el que vemos, es el decorado físico.
- ¹⁴ En *La tumba de Antígona* (1967), de María Zambrano, encontramos también un prólogo, pero es una obra de teatro que podríamos denominar más bien «híbrida».
- ¹⁵ Para más información sobre Hildegart Rodríguez, pueden leer algunas obras de divulgación así como científicas: Eduardo de Guzmán (1972). Fernando Arrabal (1987), Carmen Domingo (2008) y Rosa Cal Martínez (1991).
- ¹⁶ Como la creadora de sainetes Pilar Millán Astray.
- ¹⁷ Las otras autoras son Pilar de Valderrama con *El tercer mundo*, y Matilde Ras con *Amo y Taller de Pierrot*.

