

La autobiografía como liberación: el borrador inédito y desconocido de *Así es* de Victorina Durán (1899-1993)¹

The autobiography as liberation: the unpublished and unknown *Así es* by Victorina Durán (1899-1993)

EVA MORENO-LAGO^a

^a Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, España.
emoreno3@us.es

La novedad y pertinencia del presente estudio se fundamenta en el descubrimiento de los borradores o pretextos inéditos de la primera autobiografía de temática lésbica de nuestra literatura española, escrita por Victorina Durán y titulada *Así es*. Utilizando la genética textual y la ginocrítica se analizarán todas las variantes encontradas, incluyendo la única publicación del texto, realizada en 2018. El objetivo es interpretar las preferencias de la escritora, entender la evolución del texto y reconstruir el proceso de gestación del mismo, es decir, rastrear las fases de su composición. El resultado de este quehacer filológico proporciona un conocimiento detallado tanto de la obra como de las protagonistas reales que recorren sus páginas y que la autora intentó ocultar. Este descubrimiento abre nuevas posibilidades y preguntas en el estudio de la literatura lésbica y los estudios culturales relacionados con la Edad de Plata de la literatura española.

Palabras clave: literatura lésbica, archivo, genética textual, crítica literaria feminista, ginogenética.

The novelty and relevance of the present study are grounded in the discovery of unpublished drafts or unedited pretexts of the first lesbian-themed autobiography in our Spanish literature, written by Victorina Durán and titled *Así es* (This Is How It Is). Utilizing textual genetics and gynocriticism, all the identified variants will be analyzed, including the sole publication of the text, carried out in 2018. The objective is to interpret the writer's preferences, comprehend the text's evolution, and reconstruct the process of its inception, that is, to trace the phases of its composition. The outcome of this philological endeavor provides detailed knowledge of both the work and the actual protagonists who traverse its pages, protagonists the author attempted to conceal. This discovery opens new

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco del Proyecto de la Unión Europea Horizon 2020 MSCA-RISE Scheme (Marie Skłodowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange) titulado "TRANS.ARCH: Archivos en Transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Referencia H2020-872299). Asimismo, se ha contado con la financiación del VI PPIT-US de la Universidad de Sevilla puesto que la candidata ha obtenido un contrato de acceso al Sistema Español de Ciencia, Tecnología e Innovación para el desarrollo del programa propio e I+D+i.

possibilities and questions in the study of lesbian literature and cultural studies related to the Silver Age of Spanish literature.

Key words: lesbian literature, archive, textual genetics, feminist literary criticism, gynogenetics.

1. INTRODUCCIÓN

Así es se erige como una obra pionera de la literatura española por ser la primera autobiografía de temática lésbica. Escrita por una figura clave de la Edad de Plata, la escritora, escenógrafa y pintora Victorina Durán (Madrid, 1899-1993), permaneció inédita hasta hace unos años. Su publicación se realizó recientemente. En diciembre de 2018, Idoia Murga y Carmen Gaitán, propusieron al público este texto en la editorial Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. En el estudio introductorio de esta nueva edición resulta evidente el desconocimiento de los borradores, que se convierten en elemento clave para entender y analizar el proceso de escritura de su autora y para determinar con exactitud cuándo fueron redactados los diferentes fragmentos de la obra. Sin embargo, las editoras, algo intuían al afirmar que “*Así es* corresponde más bien a un conjunto de diferentes escritos, realizados en distintos momentos. [...] Tiempo más tarde, Victorina Durán quiso integrar estos relatos en un solo” (Gaitán y Murga 2018: 22). También mencionan el carácter fragmentario de la autobiografía en un artículo, recalando que Durán “redactó *Así es* utilizando como base pequeños textos que fue anotando a modo de diario a lo largo de su vida y otros de carácter novelado que compiló en un volumen mayor entre finales de los años setenta y primeros ochenta” (Gaitán y Murga 2019: 421). No obstante, no pudieron ahondar en más detalles porque carecían de los materiales preparatorios originales que aquí se analizan.

2. LA RECUPERACIÓN DE LOS BORRADORES INÉDITOS: METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Nuestra investigación ha localizado, en el archivo que preserva la memoria de esta enigmática artista, el Museo Nacional del Teatro de Almagro (a partir de ahora MNT), diferentes cuartillas y también hojas procedentes de diferentes cuadernos. Están escritos en distintas etapas de su vida y han sido almacenados por la propia escritora en una carpeta azul de cartón titulada “Borrador en orden”. El hallazgo de este material hace necesario el empleo de una metodología que permita analizar el proceso de su escritura teniendo en cuenta su experiencia como mujer. Por ese motivo, como horizonte metodológico este artículo se propone acercarse a la ginogenética, que es una fusión de dos disciplinas: la genética textual y la ginocrítica (Moreno-Lago 2022b). La genética textual recurre a los materiales preparatorios de la obra para mejorar la interpretación del texto (Tanganelli 2012), es decir, aquellos que el autor o autora guarda para sí. Acercarse a estos textos, pensados para

permanecer en la intimidad de la escritora, desde la ginocrítica (Showalter 1985) y los estudios de género (Segarra & Carabí 2000) será clave para comprender mejor tanto el proceso de escritura como los fragmentos eliminados o modificados y las interrelaciones de la vida de la escritora con el texto que escribe.

Se pretende recuperar la totalidad de la autobiografía *Así es* y su legado cultural mediante operaciones filológicas para conservar la autenticidad de la mencionada obra. Para ello se recurrirá a los testimonios pretextuales y se cotejarán con la única edición existente en la que se perciben ausencias de fragmentos y ciertos errores. Además de los borradores, en el archivo del MNT se encuentran diferentes versiones de la autobiografía definitiva. Entre ellas, en general, hay pocas diferencias, aunque en algunos pasajes se añaden o se eliminan algunas páginas (no se identifica en qué orden porque no es posible datar la fecha de cada versión al ser muy cercanas en el tiempo). Estas modificaciones permiten afirmar que estas copias son las fases finales de revisión y corrección de un texto que se estaba concibiendo para una futura y pronta publicación que nunca llegó. En la edición de 2018 se aprecia también la ausencia de algunas páginas. A esto hay que sumarle que algunos nombres de los títulos de los capítulos no coinciden con las diversas versiones que se encuentran en el archivo del MNT, probablemente debido a un trastrueque en el orden de los folios. Muchas de las versiones finales no están encuadernadas. Se encuentran escritas a máquina, numeradas a mano y guardadas en carpetas de cartón. Los títulos que diferencian cada episodio están escritos manualmente en una hoja blanca. Los rasgos de la tipografía de los títulos no coinciden con la letra de Victorina Durán, pero sí con la que aparece en la “portada” donde se incluye su firma. Esto hace pensar que alguien, seguramente algún familiar, la estuviera ayudando a pasar a limpio y ordenar este material, porque ya se encontraba en una avanzada edad (80 años) y tenía dañada la vista. Esta forma de conservar y trabajar los manuscritos dificultó la labor de edición de la publicación actual de *Así es* y podría explicar los diferentes errores, puesto que las editoras no contaron con las diferentes versiones existentes y los borradores para contrastar los textos, sino con una copia conservada por un familiar.

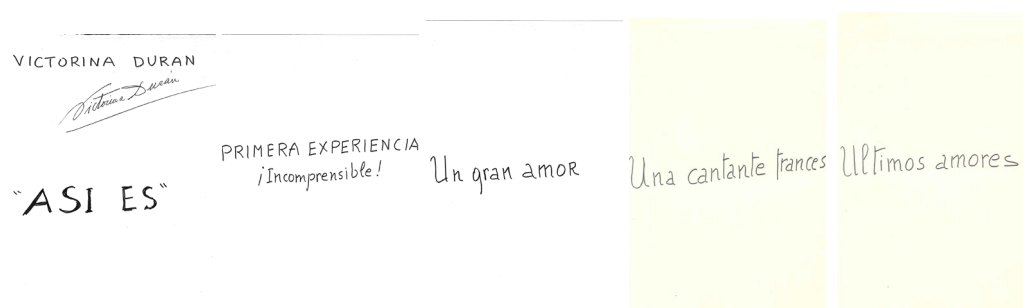


Figura 1. Portada y algunos títulos de la autobiografía (archivo del MNT).

El itinerario metodológico que plantea la genética textual también servirá de base para este estudio (Barrenechea 1994). La primera fase consistió en recopilar y escanear todos los documentos genéticos encontrados. Las hojas estaban sueltas así que esto ha impedido que se conservaran juntas pese a que, como se ha mencionado, la propia escritora intentó atesorarlas en una misma carpeta. En otras cajas del archivo han aparecido otras hojas del capítulo “un gran amor”. También se han hallado manuscritos pertenecientes a la última fase de su escritura y que servían de conexión a los diferentes capítulos. Así que se ha hecho necesario, primero, ordenar todos estos textos y, posteriormente, descifrar y transcribir tanto el borrador como los manuscritos. Después, se han contrastado las diferentes versiones con los borradores, lo que conlleva un trabajo paciente y puntilloso. Las copias conservadas de la última versión mecanoscrita de *Así es* proporcionan un texto inestable, que varía de una copia a otra. La ausencia del texto impreso, editado y publicado por una editorial o imprenta en vida de la autora contribuye a esta falta de delimitación de la obra. Por este motivo, incluso cabe preguntarse si Durán dio por finalizada *Así es*. Probablemente hubiera perfilado algunas cosas más si lo hubiese revisado para su publicación.

Una de las tareas realizadas ha sido la de rastrear e identificar las diversas variaciones de la autobiografía. Estas versiones se distinguen de los borradores porque son hojas dactilografiadas en formato A4 y enumeradas manualmente. Muchas de estas versiones son fotocopias, pero tienen correcciones a bolígrafo con la letra de Durán, lo que indica que la autora hacía duplicados del texto para releerlo y corregirlo. Faltan algunas páginas en algunas fotocopias. A diferencia de estos, los pretextos están manuscritos, presentan diferentes formatos, diferente tipografía y se observa una escritura con diferentes bolígrafos o plumas. Las únicas hojas dactilografiadas del borrador están en formato A5 y son las que corresponden a la novela que, posteriormente, constituye el capítulo titulado “un gran amor” (el más largo de la autobiografía). Realizando esta comparación entre las versiones de la autobiografía se pueden descubrir aquellas “copias imperfectas” o a las que le faltaba alguna página o fragmento. Al ensamblar todas las piezas se puede obtener la versión más completa del texto. Sin embargo, sigue siendo una desviación con relación a los fragmentos originales, considerados pre-textos o borradores.

Una vez identificados los textos pertenecientes al borrador, las diferentes versiones de la autobiografía y cotejados todos estos documentos con la edición publicada, se realizará un análisis centrado, por una parte, en el proceso de escritura de *Así es* y, por otra, en la identificación de la información nueva que aportan estos materiales preparatorios. Cuando aparecen versiones distintas de un texto resulta casi forzoso preguntarse por las razones que impulsaron a la autora a modificar y rehacer la obra e indagar en su *usus scribendi*.

3. EL USUS SCRIBENDI DE VICTORINA DURÁN

El proceso de gestación de *Así es* es complejo y largo, ya que comienza en la década de 1930 y finaliza en la de 1980. Nos encontramos, por lo tanto, ante un *mare magnum*

pretextual con un criterio de organización cronológico. Durán narra sus experiencias lésbicas de una forma lineal, desde su primera vez hasta sus últimos amores. Sin embargo, hay dos amores que se solapan en el tiempo y que constituyen los dos capítulos más interesantes y largos de la autobiografía: “un gran amor” y “una actriz”. El primer clima histórico lo marcan sus primeros amores, anteriores a la Guerra Civil. El arco temporal de este periodo es de 1921 a 1936. Sin embargo, la historia más larga y con más peso dentro de la autobiografía comienza en la II República y termina una vez instalada en Buenos Aires. Después, un segundo periodo coincide con su exilio en Argentina. Finalmente, se mencionan algunas experiencias de su última etapa vital que coincide con su regreso a España (1963-1993). En esta autobiografía el tiempo se presenta como un presente abierto al que la autora vuelve para explicar el final.

Se aprecia una minuciosa circunspección a estos momentos de su vida que realiza durante diferentes épocas. La primera vez que siente la necesidad de escribir sobre sus vivencias amorosas es en julio de 1934. En una libreta de cuadros narra la primera vez que estuvo con una mujer. Se conservan 10 páginas arrancadas de este cuaderno, escritas por ambas caras con una pluma negra. En la última página anotó la fecha, permitiendo datar con exactitud su escritura. En otra hoja de cuadros, arrancada de otro cuaderno y escrita con un bolígrafo azul y una letra más temblorosa, se encuentra el último fragmento de la historia. Está escrito en 1980, puesto que menciona un episodio ocurrido en 1979, y da cierre a esta primera vivencia. En esta misma libreta escribió todos los finales de los capítulos que tenía escritos y describió brevemente otras relaciones amorosas que tuvo durante su exilio en Buenos Aires y a su regreso a España.

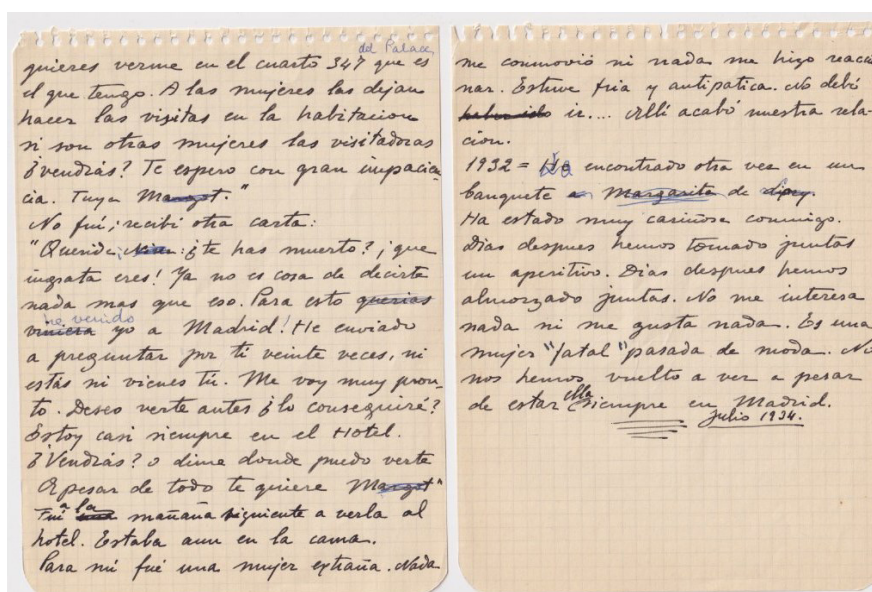


Figura 2. Hojas del capítulo “Primera experiencia ¡incomprensible!” donde se aprecia el nombre completo de la protagonista y la fecha de escritura (archivo del MNT).

Con una tipografía y una tinta similar a la de este capítulo se encuentran las hojas del episodio denominado “Una actriz” y que adquiere forma de diario. En hojas blancas, tamaño A5 comienza el relato de esta relación. Tras una pequeña introducción en la que presenta la compañía de la actriz (con datos falsos) anota en el margen superior: “páginas sueltas de mi diario”. A partir de aquí aparecen todas las fechas importantes para la narración de esta historia amorosa. Estos datos, que ayudan a situar temporalmente cada suceso con las representaciones teatrales, no están en la versión que reescribió para la autobiografía. De esta forma, evita que los lectores pudieran tener fechas exactas y crear vínculos con los estrenos de la actriz. Estas páginas que aparecen en el borrador no son de su diario, sino que ya ha realizado una primera transcripción a estas hojas. Además, se ha encontrado otro intento de transcripción del diario que dejó a medias porque se arrepintió de incluir tantos detalles. Estas hojas, permiten compararlas con “el borrador definitivo” y entender que estaba transcribiendo de su diario solo aquellos datos relacionados con esta relación y pasando un filtro que descartaba las fechas exactas y otras informaciones relevantes. Había eliminado el nombre de la actriz, pero no los datos de las obras, los estrenos y los nombres de otras personas que participan de la historia, por lo que es fácil, desde el borrador, adivinar que se trata de Margarita Xirgu. Desde que se conocen en octubre de 1931, como señala Durán, hasta los últimos acontecimientos relatados en septiembre de 1935, transcurren cuatro años en los que se detallan los altibajos de la relación, incluyendo los silencios y momentos de ausencia. En la versión de la autobiografía vuelve a eliminar muchos detalles. Cierra la historia un pequeño fragmento donde, una vez más, indica datos falsos para evitar una posible identificación.

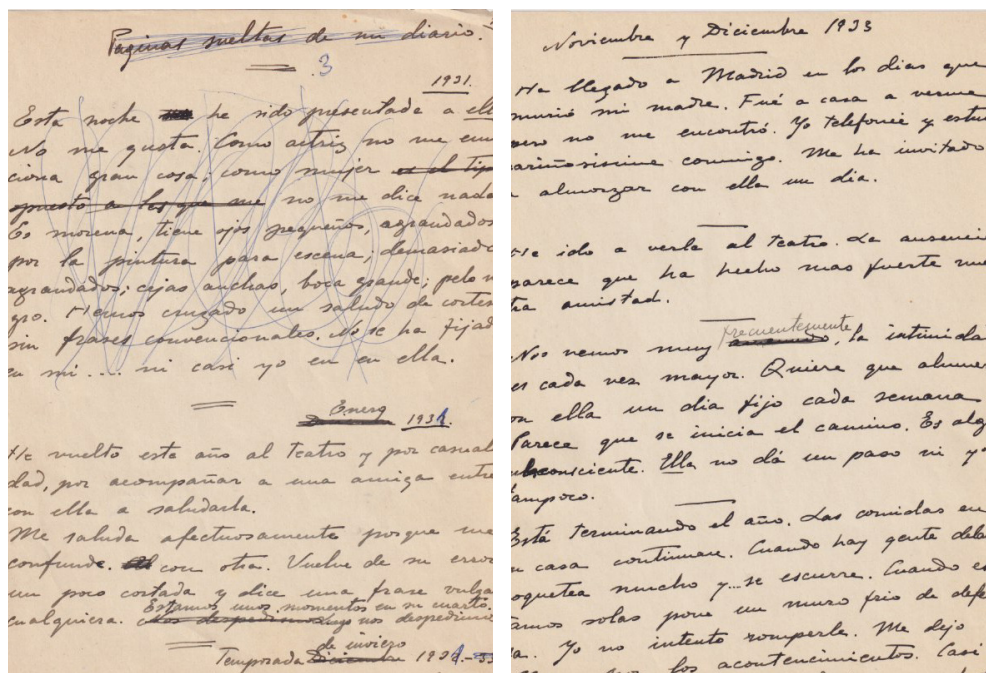


Figura 3. Hojas del capítulo “Una actriz” (archivo del MNT).

También a modo de diario, pero sin tantos detalles de lo que acontece día a día, se concibe el capítulo más importante de esta obra: “un gran amor”. En diferentes momentos se mencionan solo los meses (sin identificar el año) en los que suceden situaciones claves para que se entiendan, a nivel temporal, los avances que se producen en el terreno amoroso. La versión que nos ha llegado en la carpeta de los borradores está dactilografiada y tiene una estructura y una escritura que evidencian que no estaba concebida para formar parte de una autobiografía.

Son 247 páginas en hojas en blanco, de tamaño A5, que tienen como protagonista a Raquel y está narrada en tercera persona. Todas las páginas tienen tachado el nombre de este personaje y, en bolígrafo azul y con la misma letra que sus escritos de 1980, el pronombre “yo” para sustituir la ficción por la realidad. Todos los pronombres en tercera persona también están tachados para pasar a la primera. Sin embargo, en muchos momentos se le olvida realizar el cambio y cuando reescribe este capítulo para su autobiografía aparecen frases que permanecen en tercera persona. Estos borradores evidencian un cambio arquitectónico en la obra, que primero se concibe como una novela, para pasar después a ser el capítulo de una autobiografía. Desgraciadamente, como son hojas sueltas, no se han conservado todas, muchas se han perdido y se han encontrado en otras cajas del archivo del MNT.

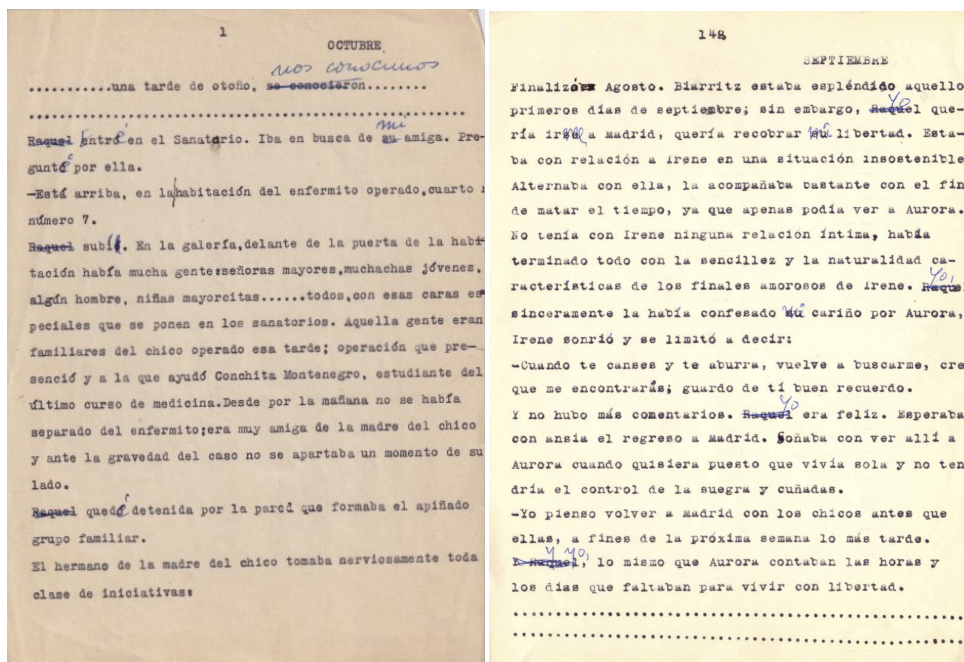


Figura 4. Hojas del capítulo “Una actriz” (archivo del MNT).

Siguiendo la estructura de todos los capítulos, en 1980 escribe una pequeña introducción y un cierre que otorgan uniformidad a la autobiografía. Hay dos fechas importantes que no se detallan en las versiones finales. En los renglones introductorios aclara que todos los personajes que recorren esas páginas son reales, solo cambia el nombre y matiza “han formado parte de mi vida desde 1932 al 1936”. Sin embargo, en las versiones definitivas ella escribió “desde 1930” para evitar detalles que permitieran rastrear la relación. Además, en el final de la parte novelada puso la fecha, febrero de 1936, dato que también oculta en la autobiografía. Sin embargo, aunque esta nota parezca datar la fecha de escritura de la novela hay un dato lingüístico que hace pensar que estas páginas se escribieron durante su exilio. En una frase se refiere al vehículo como “el auto” y no “el coche”, lo que indica una interferencia lingüística con el habla argentina: “Cuando arrancó el auto vi por la ventanilla de detrás la cabeza de Aurora... mirándome también”. Probablemente, esta historia la empezó a escribir antes del estallido de la Guerra Civil, al igual que los capítulos dos y cuatro, pero terminó de escribirla durante su exilio.

Esta novela autobiográfica de temática lésbica recuerda el estilo de *Oculto Sendero* (2016) y *El Pensionado de Santa Casilda* (2022), ambas escritas por Elena Fortún en la década de los 40, y publicadas recientemente, que también estaba exiliada en Buenos Aires y pertenecía al mismo círculo intelectual que Victorina Durán. Además, compartían muchas

amistades, casi todas mujeres lesbianas, con las que se reunían los sábados (Moreno-Lago 2022a). No es una casualidad que las fechas de escritura de estas tres novelas autobiográficas, que comparten una temática tan inusual, coincidan. Este borrador ayuda a identificar la percepción del contexto histórico y también a reconocer posibles referentes extratextuales. Tras esta reflexión, febrero de 1936 puede entenderse como el momento en el que las protagonistas, tras superar los obstáculos sociales y familiares, iniciaron una relación más estable, que marca el final de la novela. Esta fecha, se ajusta a la relación real entre Durán y Vernacci, como se verá más adelante.

La secuencia real de la autobiografía no coincide con la edición de 2018. Tres capítulos tienen un nombre diferente al que les dio su autora. En el segundo, titulado “Primera experiencia ¡incomprensible!”, hay una confusión y se le otorga la denominación del tercer capítulo: “Un gran amor”. De esta forma, el tercero adquiere como título las primeras palabras con las que inicia la historia. Esto mismo pasa con el séptimo capítulo, que la autora titula “Últimos amores”. En el quinto capítulo faltan varias páginas. El primer párrafo pertenece al capítulo “otra actriz”, pero el resto de la historia corresponde a “una cantante francesa”. De esta forma, el capítulo “otra actriz” queda desierto, sin su historia. Para esclarecer las diferencias y, también, visualizar las fechas de escritura se elabora el siguiente cuadro:

Cuadro 1. Etapas de escritura de *Así es* y contraste de capítulos con su edición publicada

Años de escritura	Capítulos	
	Autobiografía	Edición 2018
1980	Prólogo	Prólogo
1934 / 1980	Primera experiencia ¡incomprensible!	Un gran amor
1936 – 1940 - 1980	Un gran amor	Una tarde de otoño nos conocimos
1935 - 1980	Una actriz	Una actriz
1980	Otra actriz	Otra actriz (contenido del siguiente capítulo)
1980	Una cantante francesa	-
1980	Últimos amores	Cada país tiene sus costumbres
1980	Final	Final

El conjunto embrionario de la autobiografía ayuda a revelar la intencionalidad autorial, aunque Durán ya lo anuncia en el prólogo, que es lo último que escribe. Lo redacta tras ordenar, clasificar y reescribir todos los textos que fue concibiendo en diferentes épocas de su vida. La evocación del ayer la lleva a reflexionar e indagar sobre el presente y decide “hacer un poco de cualquier cosa en beneficio de alguien”², es decir, escribir la primera autobiografía lesbica para que sirva como modelo y referencia a todas las lesbianas que se han sentido incomprendidas. Aclara que hay “varias novelas vividas”, de ahí los capítulos y la fragmentación de la narración, pero que volcará en esas páginas “historias y gritos de mujeres” cuyos nombres ocultará.

4. INTERPRETACIÓN DE LOS BORRADORES: NOMBRES Y HUELLAS

Uno de los puntos más controvertidos y, simultáneamente, más interesante de esta autobiografía es el catálogo onomástico que presenta, a veces, de difícil identificación. El material preparatorio descubierto permite, por una parte, identificar con claridad algunos nombres y, por otro, analizar los mecanismos utilizados para ocultar las huellas que permitiesen reconocer a algunas personas. Esta obra funciona como una especie de documento hológrafo que ofrece un catálogo de amores sáficos. Su intención no es mostrar los nombres concretos o las experiencias particulares de Durán, sino proporcionar una diversidad de las tipologías amorosas que ella ha experimentado a lo largo de su dilatada vida y que cree que pueden servir como muestrario para otras personas. Se reconoce desde el amor más fugaz y pasional, hasta el más profundo y entregado, pasando por aquel que nunca se consuma, el controlador, el engañadizo, el egoísta, etc. Sin embargo, identificar las diferentes personas que recorren esta autobiografía permitirá conocer en profundidad el ambiente intelectual y cultural, tanto madrileño como argentino, y solo es posible gracias a los borradores donde no se han eliminado los datos identitarios.

Durán, en su conciencia de ser diferente, se plantea desde muy temprana edad la necesidad de resolver su orientación afectiva, algo que queda de manifiesto en las páginas halladas del borrador, puesto que permiten identificar la fecha de sus primeros escritos. Sin embargo, se debate en una ardua labor de confesión que es, a la vez, un ejercicio de sanación y reparación. Estas páginas muestran también el sufrimiento de la lesbiana por sentir amor hacia su propio sexo y las injusticias sufridas por una sociedad que no estaba preparada para ver, respetar y aceptar la diversidad sexual. Pese a querer mostrar el despotismo de la sociedad, se siente incierta porque no hay referentes de autobiografías lésbicas y no sabe cómo afrontar la escritura. Esta incertidumbre se percibe en las versiones finales, en las que oculta muchos nombres y exhibe otros como Irene López Heredia, Federico García Lorca o Manuel Abril y, también, utiliza la primera y la tercera persona en los mismos párrafos,

² En este trabajo se citarán fragmentos pertenecientes a los borradores. Al no tener un orden y unas referencias reales, puesto que muchas son hojas sueltas, no se podrá realizar la citación con las referencias oportunas.

incluso en frases muy seguidas: “Vic³ llegó. La muchacha la previno de la visita. Entré en el estudio serena, impasible”.

Durán no se conforma con la ordenación del material, sino que decide retocar algunos fragmentos, cambiar de género literario la única novela que había escrito y, además, decide ampliar algunos capítulos. Las interpolaciones, como se ha mencionado, son de dos tipos: introductorias y conclusivas. Como Tanganelli señala, gracias a los borradores, se perciben también “los arrepentimientos” de la autora (2012: 74). Los pasajes eliminados están relacionados con la identidad de las personas que se relacionan con el lesbianismo, ya sea porque han tenido una relación con Durán o porque son amistades que también son homosexuales o personas simpatizantes, es decir, algunas amigas a las que confesó su orientación sexual y frecuentaron espacios más liberales.

En los diferentes capítulos de la autobiografía se atisba un itinerario sentimental vetado de equívocos y ambigüedades, un camino en el que fue aprendiendo lo que quería en el amor y cómo sortear los obstáculos sociales. Durán presenta, además, una corporalidad diáfana que la acerca a su identidad. La imagen que ella proyecta de sí misma la fue elaborando durante años, sufriendo una evolución asociada a sus propias experiencias sáficas. La transformación se hace evidente tanto en las fotos que se conservan de ella como en los textos autobiográficos. A nivel físico fue adquiriendo un aspecto cada vez más andrógino, cambio que se evidencia en la década de los años 20. En cuanto a lo psíquico, decidió abandonar los espacios femeninos que su familia le había impuesto, como estudiar para ser maestra de dibujo, y dedicarse a otras profesiones que, aunque eran consideradas masculinas por la sociedad, le producían mayor satisfacción. Poco a poco, fue descubriendo sus verdaderos gustos y pasiones e incorporándolas en su vida, pese a que la presión social le indicara otros caminos y tareas.

El proceso de escritura de esta autobiografía fue complejo puesto que la lesbiana como figura ya había sido definida y delimitada por diferentes voces masculinas desde la medicina, la literatura y el arte. Por lo tanto, Durán se topa con una doble dificultad: narrarse como mujer y como lesbiana. Se le añade una tercera complejidad, la de hacerlo al unísono con otras experiencias femeninas que comparten la disidencia sexual, pero muestran la amplia diversidad del “ser lesbianas”.

El primer capítulo es un prólogo en el que justifica la escritura de la autobiografía. En el segundo, que narra su primera experiencia, presenta pequeños cambios con respecto a las versiones finales. Mientras que en estas solo aparecen las iniciales de su amante, “M. de L.”, en los borradores incorpora el nombre completo y también, algunos apelativos cariñosos que se dirigían una a la otra en su correspondencia. Margarita de Lihory, baronesa de Alcalalí, pertenecía a una de las familias más importantes de Valencia. Tuvo un matrimonio de conveniencia y varios hijos, pero cuando Durán la conoció había tomado la decisión de abandonar esa vida y dedicarse a la pintura puesto que: “Yo no estaba dispuesta a servirle de coneja, que me hiciera un hijo cada año y por añadidura me contagiara alguna

³ Vic o Víctor era el diminutivo cariñoso que utilizaban las personas de confianza para referirse a ella.

enfermedad” (Polo 2010: 98). Pese a sentirse atraída por ella, Durán no se atrevería, en esta etapa de su vida, a establecer ningún tipo de acercamiento. Puede que ni pensara en la posibilidad de mantener relaciones afectivas con ella. No hay que olvidar que la sociedad heteronormativa rechazaba, primero, que las mujeres sintieran deseo sexual y, segundo, que este fuese hacia alguien de su mismo sexo. Además, en las ampliaciones que realiza en 1980, aclara que en este momento mantenía una relación heterosexual, que abandonó tras esta experiencia.

Los intensos meses que vivió cerca de Margarita le sirvieron para recapacitar sobre lo que ella quería, así que abandonó los estudios de maestra, que cursaba en Valencia, en casa de Gregorio Muñoz, nombre que también elimina en las versiones finales. La baronesa de Alcalá fue imprescindible en su vida, pues gracias a ella cambió su forma de pensar y decidió que, a partir de entonces, buscaría su propia felicidad, tal y como narra en sus memorias: “Aquello se acabó. Mi vida había cambiado. Me juré no pisar más una Escuela Normal. El mundo era otro. [...] Cuento todo esto porque esta mujer extraordinaria cambió el rumbo de mi vida” (Durán 2018: 213). Esta búsqueda de sí misma implicó dejar a su pareja y aceptar sus preferencias sexuales. El reconocimiento de su orientación es consecuencia directa de su primera experiencia.

La historia del capítulo “un gran amor” está concebida como una novela autobiográfica y, aunque cronológicamente parece que sigue su diario, tal y como hará en el próximo capítulo, hay más ficción que en el resto de los relatos y también una estructura narrativa que incluye introducción, desarrollo y desenlace con varios puntos de giros que aumentan la intriga y la tensión en la historia y mantienen la atención del lector. Las protagonistas son Raquel, el alter ego de Victorina Durán, y Aurora Guzmán, personaje que se identifica con María del Carmen Vernacci. Era la esposa de Miguel Durán Terry, sobrino de Victorina, más conocido en el mundo deportivo como Pololo. Aunque nació en Asturias, se mudó a Madrid para estudiar ingeniero de minas, donde conoció a María del Carmen. Cuando finalizó su formación regresó a su región natal para trabajar en la Fábrica de Explosivos que dirigía su padre. Se casaron en Madrid en diciembre de 1926 y tuvieron cuatro hijos. El 10 de octubre de 1934, falleció después de recibir varios disparos en la revolución de Asturias.

La historia novelada comienza en 1931 y superpone escenas que sucedieron en la realidad, pero más dilatadas en el tiempo. Esto es, por un lado, una estrategia para conseguir la atención del lector y, por otro, una forma de evitar las fechas reales. Como la novela ya tenía muchos elementos de ficción no se encuentran muchos cambios entre el borrador y las versiones finales. Además de las fechas que ofrece, también hay datos sutiles que permiten identificar a la protagonista. La historia comienza en octubre de 1931, cuando su único hijo (las demás eran niñas) se enferma. En ese momento tenía solo tres hijos y cuando falleció su marido, cuatro. Sin embargo, Durán continúa el relato con el mismo número de hijos. Los ojos juegan un papel muy importante en el personaje de Aurora Guzmán. En la autobiografía los tiene verde, pero las fotografías que se conservan de María del Carmen están en Blanco y Negro. No obstante, en una entrevista con Santiago, uno de sus nietos,

afirmó que los tenía azules y que llamaban mucho la atención, siendo uno de sus atractivos⁴. Otro dato que la identifica es el tenis. Antes de estar casada, Durán indica que “jugaba al tenis todos los días”. Por una noticia en la prensa se puede verificar que participó en un campeonato de damas de Tennis del Real Madrid que duró cuatro días, llegando a la final y obteniendo el segundo premio (Sin firmar 1926, 8 de abril).

Después, dedica un fragmento a la presentación del personaje de Aurora. Da a entender que su marido muere en noviembre de 1931. Sin embargo, hay dos datos interesantes que llevan a la fecha real de los acontecimientos. La primera es que menciona que vivió “siete años de matrimonio”. Hay que recordar que se casaron en diciembre de 1926 y que, en octubre de 1934 aún no habían cumplido los ocho años de casados. También indica que, en ese momento, “Tenía veinticinco años y tres hijos”. El único dato que trastoca, como se ha mencionado, es la cantidad de descendientes. Estas estrategias para desorientar al lector dejan, como se aprecia, huellas reales. Sin embargo, a partir de entonces, alterna escenas que vivió en París y su vuelta a Madrid. Probablemente, estas vivencias parisinas ocurrieron entre 1931 y 1932 y las narra como si fueran paralelas en el tiempo, no solo para evitar identificar a María del Carmen Vernacci, sino también para que se aprecie el enorme contraste entre los dos mundos, que será el principal obstáculo de la relación que entablaron y la trama principal de este capítulo novelado.

Los cambios que hay del borrador a la versión final de la autobiografía no son muchos. Matiza algunos detalles relacionados con las intenciones amorosas o pasionales de las mujeres protagonistas: algunas palabras o, a lo sumo, una frase. Sin embargo, hay dos fragmentos un poco más largos. Estos párrafos tienen una leve tachadura en diagonal. El más interesante es un fragmento que manifiesta un fuerte conflicto identitario en el que, incluso, llega a preguntarse “¿Por qué no habría nacido hombre?”. Se trata de un extenso texto reflexivo que se inicia identificando el “ser masculino que llevaba dentro” y la anulación de su feminidad. Sentía satisfacción al conquistar a una mujer atractiva con una gran experiencia con los hombres y que, pese a poder estar con cualquiera de ellos, la eligiera a ella. Por este motivo, tuvo la necesidad de aumentar sus rasgos viriles y fue a la peluquería a cortarse más el pelo:

Se miró al espejo. Verdaderamente parecía un chico, un chico un poco malvado. Se tuvo rabia, tenía una expresión que no era la suya, ¿es que se había sugestionado y vivía por completo su nuevo papel? ¿es que aquella era su verdadera personalidad, escondida hasta entonces?

En estos renglones no se reconoce y se pregunta varias veces sobre su personalidad y sus gustos reales. Al examinarse admite que ocultó esa parte “masculinizada” pero, a la vez, la recuerda ya en su infancia estando presente puesto que “tuvo desde los diez años que educarse como un varón: estudiar, trabajar y luchar cuerpo a cuerpo con la vida. Fue

⁴ Entrevista mantenida con Santiago Camauer Durán el 3 de diciembre de 2022.

exageradamente independiente”. También advierte que tuvo muchos amigos a los que veía como “camaradas”, pero con los que no sintió nunca atracción e, incluso, consiguieron que se mimetizara con ellos, perdiendo su feminidad. En este sentido, la imagen de Durán fomentó el estereotipo de la mujer lesbiana que se ha visto “como una mujer que pretende atribuirse características o comportamientos de los hombres” (Simonis 2009: 110).

Lo único que reconoce que tiene como femenino es su “sentimentalismo, enfermizo a veces” que “le estorbaba mucho” para ligar con más frialdad y desinterés, es decir, sin apegos. El amor exclusivamente carnal y más superficial no la satisfacía y la hacía sentir mal. En este sentido, reconoce en ella la influencia del amor romántico e idealizado que la sociedad inculcó en las mujeres. Se había socializado como mujer, asistiendo a un colegio de monjas y educándose con esos patrones, por ese motivo, tiene la necesidad de encontrar un amor así: “Tenía formada una idea perfecta del amor y esa idea nunca la había concretado en persona alguna”. Esta preocupación relacionada con su identidad la escribe en el borrador, pero, posteriormente, se arrepiente de ponerlo en su autobiografía porque es un aspecto muy íntimo y, seguramente, muy doloroso.

El capítulo que más diferencias ofrece la edición de 2018 con los borradores es el cuarto, “una actriz”. La fama a nivel mundial de Margarita Xirgu la hizo reescribir muchas veces este apartado para evitar describir algún dato o información con el que se la pudiera identificar. Por eso mismo, hay dos versiones de borradores, uno incompleto, con unas cuantas páginas. Estas pocas hojas tienen la primera mecanoscrita. Parece seguir la novela anterior puesto que recurre a Raquel, la misma protagonista que funciona como alter ego de la autora. También emplea la tercera persona del singular, que en la autobiografía sustituye por la primera: “por todas partes hacía varios días había unos grandes cartelones azules y blancos que repetían persiguiendo a Raquel como una obsesión: “ADELINA MARK” “Debut de la Compañía Argentina””. Más adelante, repite el nombre de la protagonista y lo acompaña de su apellido: “Raquel Gallardo quería vivir bien, la bohemia le gustaba para el espíritu, pero no para la vida material”. Sin embargo, el resto de las páginas están manuscritas, siendo el mismo papel y la misma tinta que el borrador que se conserva completo. En este segundo intento de borrador cambia la nacionalidad de la compañía: “DEBUT DE LA COMPAÑIA ITALIANA”, puesto que Argentina podría identificarse más fácilmente con la actriz. A lo largo de su vida Margarita Xirgu realizó varias giras por América y vivió en Argentina y después en Uruguay durante su exilio. Además, Durán se estableció en Buenos Aires precisamente por un contrato que le había ofrecido Xirgu, como narra en su autobiografía *Sucedió*. Pese a tener elementos ficcionalizados, el fuerte acento extranjero, que Durán menciona en varias ocasiones, era una realidad. En una entrevista Margarita Xirgu reconoce que cuando empezó a trabajar en teatro solo hablaba catalán y que tuvo que aprender el español muy rápido:

- ¿Y cuando Da Rosa la contrató sabía usted el castellano?...
- Ni una palabra. Yo siempre hablé el catalán y mi teatro fue catalán. El castellano lo aprendí en poco tiempo, en menos de un año; pero figúrese usted ¡con qué

miedo trabajaría las primeras veces!... ¡Horroroso!... (El Caballero Audaz 1913, 24 de mayo: 9).

Estas primeras páginas las escribe como introducción a la historia y no pertenecen al diario. En las hojas que se encuentran en la carpeta escribió también el nombre ficticio que le da a la amiga que las presentó: Clotilde del Río. Sin embargo, lo tacha en todas las ocasiones para sustituirlo por “un amiga”. En estos cambios se percibe la incertidumbre que le causaban todos los datos ficticios que inventaba para que no se reconocieran las personas reales. Sin embargo, en su otra autobiografía, *Sucedió*, afirma que las presentó Carmen de Mesa. Durán confunde estas fechas iniciales, probablemente porque no estaba segura de ofrecer estos datos. Por eso, hay varias tachaduras. Duda entre 1932 y 1931. En el primer intento de borrador narra el mismo suceso y anota que fue el 10 de enero de 1932 y da más detalles vividos con la actriz en estos primeros encuentros. En el borrador completo resume lo que pasa durante muchos días y lo cuenta todo seguido, haciendo que el lector pierda el sentido temporal de los acontecimientos. Además, hay otra confusión que deja ver el proceso de construcción de este capítulo. En las páginas inconclusas del borrador, desde el encuentro de enero de 1932 hasta que la vuelve a ver pasa un mes. Sin embargo, en el borrador completo indica que “No había vuelto a verla desde la temporada pasada” y que se encuentran en la “temporada de invierno 1932-1933”.

Para poder saber cuál es el dato real se acude a las representaciones. Durán menciona los nervios de la actriz por la fecha próxima de un estreno cerca de los días 18, 19 y 20 de abril. Durante todo el mes de abril de 1932 Margarita Xirgu sigue con su cartelera habitual y no estrena ninguna obra de teatro. En 1933, durante esos días, estaban representando *La noche del sábado* de Benavente y tampoco realizó ningún estreno. Sin embargo, se constituyó la Agrupación Artística Enrique Borrás, en la que fue nombrada presidenta honoraria. Varios periódicos manifiestan la gran cantidad de personas que asistieron: “El acto inaugural, al que asistió el titular del nuevo centro, se vio muy concurrido” (Sin firmar 1933, 19 de abril). Además, días más adelante, el 30 de abril, Durán indica que “La temporada ha terminado. Se van a Sevilla”. Es en 1933 cuando marcharon a Andalucía: el 6 de mayo debutaron en el Cine Góngora de Córdoba, el 11 en el Coliseo España de Sevilla y el 19 en el Gran Teatro Falla de Cádiz⁵.

De esta forma, se puede afirmar que la amistad entre ambas se afianzó en el año 1933 y que empezaron a mantener una intimidad más profunda durante 1934 y 1935. En enero de 1934 le contó su experiencia con la baronesa de Alcalalí, confesándole su orientación sexual. Ni la fecha, ni este detalle aparecen en la versión de la autobiografía. Desde entonces, surge un flirteo entre ambas que no llega a consumarse. Sin embargo, suceden varias escenas de celos con otras mujeres cuyos nombres o iniciales ofrece solo en

⁵ Estos datos se pueden seguir rastreando la prensa local de Andalucía: Sin firmar. 1933, 4 de mayo. Campaña de Arte. Margarita Xirgu y Enrique Borrás. *La voz: diario gráfico de información*, p. 10. / Sin firmar. 1933, 7 de mayo. “Cartelera teatral”. *El liberal*, p. 6 / Crispín. 1933. 17 de mayo. “Borrás en Cádiz”. *El noticiero Gaditano: diario de información y de intervención política*, p. 2.

el borrador. La primera es Pilar Muñoz, la dama joven de la compañía de la Xirgu, que coincide con Durán en una fiesta de carnaval (febrero de 1934) en la casa de la Condesa de la Puebla de Montalbán, donde había un ambiente que aceptaba la homosexualidad. Esa noche hablaron durante largo rato de la orientación sexual de la actriz y le confesó que con ella también había flirteado en varias ocasiones. Durán advierte en el borrador que “La gente comienza a sospechar que estamos demasiado amigas⁶”. Los detalles de esta confusión los elimina en la autobiografía. Luego acompaña a Pilar Muñoz a su casa y tanto su “amiga”, es decir, la pareja, como Margarita Xirgu creen que ha pasado algo entre ellas y se manifiestan los celos. Durante varios meses parece que Xirgu coquetea con ambas, ya que en septiembre Durán narra que:

Pilar me está contando que estuvo invitada por ELLA varios días. Dice que estuvo muy cariñosa con ella y que uno de ellos le preguntó “dime, ¿yo te gusto?”. Pilar contestó que si le gustase no tendría problema. Me sigue contando que ELLA habla constantemente de las relaciones homosexuales, dice que tiene obsesión por este asunto. Ella se acerca. Yo tengo que irme y digo que me voy a la peluquería. ELLA me da fríamente la mano y dice despidiéndome rotunamente “hasta octubre”. Me voy irritada. Salgo. Por la calle pienso que ELLA debe estar enamorada de esta chica y los celos le provocan esta actitud hostil conmigo. Debe haberle molestado que yo escribiese a Pilar.⁷

Este cortejo, entre el juego y la seducción, se aprecia también en el trabajo que las tres compartían. El 26 de abril de 1935 estrenan *Otra vez el diablo*, de Alejandro Casona. Margarita Xirgu decidió interpretar el papel de galán y a Pilar Muñoz le dio el papel de su enamorada. Victorina Durán se encargó de realizar el diseño de vestuario. Se aprecia la tensión erótica de este trío amoroso no solo en el borrador de la autobiografía sino también en una fotografía que apareció en la prensa, donde Xirgu conquista a Pilar Muñoz y, a la vez, en un raro testimonio que se refleja en la prensa. El periodista destaca los rasgos masculinos tanto de Durán como de la Xirgu, como si se trataran de dos seres “anormales”:

Victorina Durán – abrigo de paño hasta los tobillos, camisa masculina, corbata gris – repasa los trajes. Hay unos bandoleros – rosas, grises, verdes – que son una maravilla. Al lado de ellos, la Xirgu se ajusta sus ropajes varoniles. Hace pensar – desde lejos – en aquella Greta pálida, sin curvas, casi como un muchachote, de “La Reina Cristina” (Salado, 1935, 26 de abril: 4).

⁶ Las palabras en mayúsculas y subrayadas de los fragmentos citados de los borradores se reproducen respetando el original.

⁷ Las palabras en cursiva indican que no estaban en la versión de la autobiografía pero que aparecen en el borrador. Durán utiliza la técnica del subrayado y la mayúscula para jugar con los doble sentidos y también para remarcar la actitud de Xirgu.

Luego entrevista al dramaturgo porque le extraña el ambiente que está percibiendo y ese cambio de roles. Quizás no entendió por qué no se opuso el autor a esta propuesta y por eso preguntó extrañado a Alejandro Casona “¿Por qué Margarita es un hombre?”. La respuesta fue clara: “lo ha querido ella” y defendió su capacidad para interpretar cualquier papel. Esto demuestra la lucha que mantuvo la actriz, entre la atracción que le provocaron algunas mujeres y la obsesión por cuidar su reputación. El punto culmen de esta relación sucede el 11 de diciembre de 1934, fecha que sabemos por los borradores, y en la que sucede el esperado beso: “Estamos solas en el cuartito de vestir. ¡¡No sé cómo!! ¡¡Por fin!! Se juntan nuestras bocas”. Durante algunos meses, hubo escenas de desnudos, besos en la boca, en el cuello y en la cara, pero nunca llegó a consumarse por el rechazo de la actriz. En este mes de diciembre estaban preparando el estreno de *Yerma*, otro dato que evita dar en la autobiografía y que aparece en el borrador. Incluso describe su nerviosismo el día del estreno, 29 de diciembre, por culpa de “un pequeño incidente político” por el que “Teme que el público esté contra ella”. Una vez más, se descubre cómo elimina datos claves de la trayectoria artística de Xirgu que podrían identificarla con facilidad.



Figura 5. Escena de *Otra vez el diablo*. A la izquierda, Margarita Xirgu en el papel de Galán, a la derecha, Pilar Muñoz (fotografía publicada en el periódico *Ahora*, el 27 de abril de 1935).

Otro nombre que aparece en estos meses es el de una escritora, H. A., que quiere entrevistar a Xirgu. Durán confiesa a la actriz que esta periodista ha manifestado cierta debilidad por ella. Al día siguiente, 18 de noviembre de 1934, relata la actitud de Xirgu: “La encuentro muy excitada, muy nerviosa. Me cuenta fue a visitarla la escritora, H. A. La encontró guapísima. La recibió con la preocupación de que “algo hay” entre H. A. y yo (con un poco de razón)”. Probablemente, se trate de la escritora y periodista Halma Angélico, que firmaba sus crónicas teatrales y otros artículos como H. A. y, por su cercanía con el teatro cubrió algunas noticias en este ámbito. Sin embargo, la entrevista no se ha encontrado, probablemente porque no se publicó. Xirgu declaró que, aunque las preguntas fueron muy diplomáticas, “ELLA se exaltó y la despidió violentamente”, sin entender bien qué la impulsó a ello. Este constante juego entre deseo y rechazo acaba por desesperarla. La actriz le repite varias veces que “lo mejor es no llegar nunca a todo”. Por ese motivo, Durán, desilusionada buscó una “nueva aventura con H. A.” el día de fin de año. Esta frase tampoco aparece en la versión final de la autobiografía y ofrece un dato muy interesante sobre el ambiente intelectual.

Halma Angélico, como muchas otras contemporáneas, presenta un carácter ambiguo, a veces de rasgos muy conservador y, otras, muy moderno. Sin embargo, no es la única vez que se rodea con mujeres abiertamente lesbianas. En noviembre de 1930, Ana María Martínez Sagi dedica un poema “para la culta escritora Halma Angélico, con admiración y cariño”, que se publicó en la revista *Mujeres Españolas*. Todos estos datos, pueden ofrecer un nuevo nombre a la lista de mujeres intelectuales que estuvieron abiertas a experiencias amorosas disidentes, sin afirmar completamente que sea ella la escritora a la que se refiere Durán por falta de más datos que lo verifiquen, pero con la que se encuentran muchas coincidencias.

A partir del 15 de febrero de 1935, empieza a ir a casa de Xirgu con María del Carmen Vernacci, lo que indica el inicio de la relación amorosa entre ambas. Además, el 26 de abril señala en su borrador que la actriz percibe que están entablando un vínculo afectivo: “Me observa y observa a M^a del Carmen. Supone sin duda que algo hay entre nosotras”. Estos detalles, que elimina de la versión de la autobiografía, cruzan ambas historias, la del capítulo tres y la del cuatro, ofreciendo datos reales que son imposibles de identificar en la parte novelada y que revelan, de nuevo, que las fechas anteriores no eran correctas. Este capítulo se cierra con otro dato nuevo que no aparece en la autobiografía: “Me dice se va el martes, se marcha a América, quiere vaya mañana domingo a verla”. Xirgu dejó el Teatro Español a finales de 1935 y salió con su compañía desde Santander para realizar una gira de seis meses por América el 31 de enero de 1936 (Rodrigo 1974: 240). En el final, que escribió en 1980, ofrece otro dato falso para seguir protegiendo la identidad de la actriz después de lo narrado. Asegura que “No nos vimos más” y, sin embargo, fue una pieza clave durante su exilio en Buenos Aires.

El siguiente capítulo, “otra actriz”, no se ha publicado en la edición de 2018. Son pocos párrafos y narra que la conoció en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, coincidiendo con una escena que también describió en su autobiografía *Sucedió* para explicar su amistad con la actriz Iris Marga. Ambas trabajaron para *Rueda de Fuego* de Roberto Levillier, que

representó la compañía del Teatro Nacional de Comedia y estrenó el 16 de agosto de 1940. Durán no ofrece muchos detalles de la relación solo que “una corriente fluídica se estableció entre nosotras” y que después mantuvieron una amistad muy duradera. El siguiente capítulo, algo más largo, está dedicado a una cantante de ópera que conoció en el Teatro Colón, Hélène Bouvier. Ni este, ni el siguiente, escritos al final de su vida, presentan variaciones con las versiones finales de la autobiografía. Es curioso destacar cómo, en su capítulo “últimos amores”, aclara que cuando se terminó su relación con “Aurora Guzmán”, entrecomillando su nombre para indicar la ficcionalidad, estaba en Argentina. Este dato termina de corroborar que este personaje es el alter ego de María del Carmen Vernacci. Después de esta ruptura narra su encuentro con una chica joven, alegre, que la ayudó a recuperarse del dolor, pero con la que tuvo también una relación inestable. Uno de los datos permite identificarlas en el álbum fotográfico de Durán, puesto que estuvieron en la playa de Carrasco de Uruguay.



Figura 6. Álbum de Victorina Durán (1937 a 1946). Esta página tiene anotado: “Montevideo (Carrasco). Febrero 1941”. Se aprecia una joven rubia en todas las fotos, en la foto inferior de la izquierda aparece junto a Victorina Durán (archivo del MNT).

Lo que sorprende, además, es que, junto a los borradores, aparece otro capítulo inconcluso titulado “La búsqueda”. No hay ningún dato que permita fechar detalladamente este fragmento, pero la letra, el tipo de papel y el bolígrafo utilizado recuerda a los escritos de 1980, pero menos temblorosos. Son tres hojas arrancadas de un cuaderno de cuadros y otra en blanco que la añade como ampliación de un párrafo. Habla de un amor doloroso, idas y venidas que le producían felicidad y sufrimiento al mismo tiempo. Intentó buscar los motivos que le producían a su pareja tantos altibajos dentro de la relación. Probablemente, esta inestabilidad emocional fue una constante en la vida amorosa de Durán y de otras lesbianas, por las circunstancias adversas que tuvieron que enfrentar.

5. CONCLUSIONES

El ingente trabajo de recopilación y cotejo de borradores y materiales pretextuales de la primera autobiografía lésbica de la literatura española, escrita por Victorina Durán, ha permitido reconstruir la red de amistades entre artistas españolas de la Edad de Plata y los ambientes literarios en los que se movían tanto en España como en el exilio. Esta reconstrucción arroja luz sobre las experiencias lésbicas de ese periodo, mostrando la pluralidad que las caracterizaba. Además, permite descubrir los conflictos identitarios, sociales e incluso laborales que atravesaron al acercarse a la experiencia lésbica. Algunas, como Margarita Xirgu, nunca se atrevieron a dar el paso pese a mostrar un fuerte deseo por las mujeres.

Aunque se enfrentaron a diversas contradicciones, produciendo, en muchas ocasiones, un distanciamiento de las mujeres deseadas, mantuvieron una red de apoyo mutuo que implicó la promoción del trabajo artístico que compartían. De este modo, Xirgu acogió a Pilar Muñoz como actriz en su compañía y la inició en el mundo del espectáculo. También Victorina Durán empezó a ser más conocida como escenógrafa y diseñadora de vestuario después de trabajar en una compañía de tanta fama mundial. Además, Durán funcionó como intermediara para que la periodista H. A. entrevistara a la actriz. En el exilio, Xirgu ofreció un contrato a Durán y esta, a su vez, ayudó a María del Carmen Vernacci a montar una tienda de antigüedades. Por lo tanto, se comprueba cómo las relaciones afectivas, artísticas y profesionales se entrecruzan continuamente.

Ordenar, datar y, en definitiva, (re)construir el dossier genético de esta autobiografía de forma exhaustiva ha permitido trazar del itinerario vital-amoroso de su autora. Se han descubierto reflexiones y pensamientos con respecto a su vivencia como lesbiana en un mundo heterosexual que eliminó en versiones posteriores. Estos documentos constituyen uno de los pocos testimonios que muestran los conflictos identitarios y obstáculos que vivieron las lesbianas de principio de siglo XX en España. Al mismo tiempo, se han analizado las estrategias de escritura para proteger a sus amantes que van desde la ficcionalización inicial a la autobiografía final, desde el encubrimiento y secreto con el pronombre (ausencia) en la tercera impersonal a la manifestación del yo que asume en primera persona

la escritura, desde el alejamiento de circunstancias que podían suceder a cualquiera a la cercanía y responsabilidad que supone la asunción de la propia vida, desde el rechazo hasta la aceptación en un proceso de descubrimiento y afianzamiento de sí misma que se proyecta, además, en la voluntad de servir de modelo para otras. Este proceso adquiere un carácter emblemático para entender las dificultades que las lesbianas afrontaron.

El trabajo de recopilación y cotejo también ha servido para mostrar las lagunas y errores de la edición de 2018 que no puede considerarse definitiva y señala el camino para la elaboración de una edición genética completa. A través de un aparato de notas, se intentarán integrar los borradores y la evolución de la autobiografía, para poder recoger así el ámbito privado (de los borradores) y el público (de la autobiografía) de la autora, mostrando, como se ha querido demostrar en este artículo, su inevitable intertextualidad. Este estudio abre una nueva línea de investigación puesto que los borradores aportan muchos datos y matices que pueden relacionarse con otros documentos de las intelectuales de la Edad de Plata (artículos periodísticos, novelas autobiográficas, diarios, agendas, epistolarios, etc.) que permitirán descubrir lo callado, es decir, más nombres reales, espacios, ambientes y formas de relacionarse.

OBRAS CITADAS

- Barrenechea, Ana María. 1994. “Crítica Genética.” *Filología*, 27: 1–2.
- Durán, Victorina. 2018. *Mi vida 1. Sucedió*. Murga, Idoia y Gaitán, Carmen (ed.). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- El Caballero Audaz. 1913, 24 de mayo. “Nuestras visitas: Margarita Xirgu”. *La Esfera: ilustración mundial*, 21: 8-9.
- Fortún, Elena. 2016. *Oculto sendero*. Capdevila-Argüelles, Nuria y Fraga, María Jesús (ed.). Sevilla: Renacimiento.
- _____. 2022. *El pensionado de Santa Casilda*. Capdevila-Argüelles, Nuria (ed.). Sevilla: Renacimiento.
- Gaitán, Carmen y Murga, Idoia. 2018. “Introducción” en Durán, Victorina; *Mi vida 3. Así es*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- _____. 2019. “Victorina Durán y Maruja Mallo. Encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas”. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*, 26.2: 399-425. <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i2.9173>
- Martínez Sagi, Ana María, 1930, 16 de noviembre. “Decía la madre al niño”. *Mujeres españolas*, 91: 7.
- Moreno-Lago, Eva. 2022a. “Hacia la reconstrucción de una red de intelectuales españolas en el exilio argentino (1936-1950): autobiografías, agendas y epistolarios”. *Anales de literatura hispanoamericana*, 51: 27-41. <https://doi.org/10.5209/alhi.85122>
- _____. 2022b. “Nuevas propuestas para la crítica literaria feminista: de La “crítica delle varianti” a la ginogenética”. *Revista Internacional De Pensamiento Político*, n. 16 (enero). Sevilla, España: 233-46. <https://doi.org/10.46661/revintpensampolit.6238>

- Polo, Cándido. 2010. *Sangre Azul. Vida y delirio de Margarita Ruiz de Lihory*. Valencia: Universitat de València.
- Rodrigo, Antonina. 1974. *Margarita Xirgu y su teatro*. Madrid: Editorial Planeta.
- Salado, José Luis. 1935, 26 de abril. “Antes del estreno. Diálogo con con Alejandro Casona a cuenta del diablo”. *La Voz* (Madrid), p. 4.
- Segarra, Marta & Carabí, Àngels. 2000. *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria editorial.
- Showalter, Elaine. 1985. “Toward a feminist poetics”. *The new feminist criticism. Essays on women, literature, and theory*. 125-143.
- Simonis, Angie. 2009. *Yo no soy esa que tú te imaginas*. Alicante, España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Sin firmar. 1926, 8 de abril. “El campeonato de tennis”. *La época* (Madrid), p. 4.
- Sin firmar. 1933, 19 de abril. “Noticiero”. *El Heraldo de Madrid* (Madrid), p. 5.
- Tanganelli, Paolo. 2012. “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”. En Gamba Corradine, Jimena & Vauthier, Bénédicte. *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos aportaciones a una “poética de transición entre estados”*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.