

INDICIOS Y ESPACIOS LITERARIOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DEL CÍRCULO SÁFICO MADRILEÑO EN LAS OBRAS DE ELENA FORTÚN, ROSA CHACEL Y VICTORINA DURÁN¹

SIGNS AND LITERARY SPACES FOR THE RECONSTRUCTION OF THE SAPPHIC CIRCLE OF MADRID IN THE WORKS OF ELENA FORTÚN, ROSA CHACEL AND VICTORINA DURÁN

Author / Autora:

Eva Moreno-Lago
Universidad de Sevilla
Sevilla, Spain

emoreno3@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-8093-6209>

Submitted / Recibido: 28/04/2020

Accepted / Aceptado: 23/10/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

Moreno-Lago, Eva. «Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán». In *Feminismo/s*, 37 (January 2021). Monographic dossier: *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías*. Dolores Romero López (coord.): 211-236. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Eva Moreno-Lago

Eva MORENO-LAGO

Resumen

Este trabajo pretende analizar varios escritos de carácter autobiográfico que dan algunas pistas e indicios para reconstruir las experiencias sáficas durante las décadas de los años veinte y treinta (hasta 1936) en España: *Así es* de Victorina Durán (manuscrito, 1970-1980 aprox.), *Acrópolis* de Rosa Chacel (1984) y *Oculto sendero* de Elena Fortún (2016). Estos textos principales se apoyarán en otros de las mismas autoras –y/o contemporáneas– para poder completar la visión de espacios y experiencias. Se utilizará un doble método de análisis ginocrítico y geocrítico para indagar en los lugares transitados por estas mujeres, así como para analizar la estructura y la asiduidad de sus encuentros y reuniones. Reconstruir los espacios físicos e íntimoslésbicos es el desafío delineado por una mirada geocrítica que

1. Este estudio ha sido posible gracias a la financiación del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla que ha concedido a la autora una Ayuda para el perfeccionamiento posdoctoral.

ambiciona ofrecer más datos sobre estos otros grupos, pensamientos y sexualidades disidentes, de «otras» tertulias culturales y literarias tan poco estudiadas hasta el momento.

Palabras clave: Círculo sáfico; literatura lésbica; Edad de Plata; tertulias femeninas; geocriticismo.

Abstract

This work aims to analyze several autobiographical writings that give some clues and clues to reconstruct the sapphic experiences during the decades of the 20s and 30s (until 1936) in Spain: *Así es* of Victorina Durán (manuscript, 1970-1980 approx.), *Oculto sendero* of Elena Fortún (2016) and *Acrópolis* of Rosa Chacel (1984). These main texts will be supported by others by the same authors –and / or contemporary– in order to complete the vision of spaces and experiences. A double method of gynocritical and geocritical analysis will be used to investigate the places traveled by these women and analyze the structure and regularity of their encounters and meetings. Reconstructing the physical and intimate lesbian spaces is the challenge outlined by a geocritical gaze that aims to offer more data on these other dissident groups, thoughts and sexualities, from «other» cultural and literary gatherings so little studied so far.

Keywords: Sapphic Circle; Lesbian Literature; Silver Age Spain; Female Gathering; Geocriticism.

1. INTRODUCCIÓN

Las lesbianas españolas parecen ser invisibles para la Historia, pero han dejado algunas huellas en diversos escritos, muchos de ellos inéditos hasta hace pocos años. A través de ellos se puede elaborar un concienzudo mapa de los espacios madrileños por los que circularon algunas intelectuales lesbianas y/o simpatizantes. Al mismo tiempo, esto lleva a profundizar en el estudio de Vicente Carretón, que sostiene que un grupo de mujeres intelectuales crearon una red de unión denominada por él mismo «círculo sáfico» y que supuso un acontecimiento de gran relevancia para el avance social e intelectual de este colectivo minoritario. De este círculo se ha hablado durante los últimos años en diversos foros y estudios (Sanfeliu; Simonis; Fariña), y en algunos de ellos han afirmado que estaba liderado y organizado por Victorina Durán. La escasez de fuentes primarias imposibilita dar detalles exactos

sobre este desconocido cenáculo. No obstante, la definición de Carretón se hace primordial para hablar del ambiente sáfico que se vivió en Madrid, sea cual fuese, y aunque las participantes no usaran ningún apelativo para definirse ni fueran conscientes de estar creando una cultura disidente: «claro que es mucho asignarse a sí mismo un nombre, pero es mucho más vivir un ser sin nombrarlo, vivir lo innominable» (Chacel, *Acrópolis* 331).

Uno de los impedimentos con los que se ha topado el feminismo para construir la historia de las mujeres han sido las fuentes, ignoradas, desechadas y/o minusvaloradas por la mirada androcéntrica. Este problema se duplica cuando se trata de las que hablan sobre las experiencias de las lesbianas. El primer obstáculo, como denuncia Durán, es el mutismo de las propias mujeres sobre este tema, que ya presenta una diferencia respecto a la homosexualidad masculina: «Los hombres, no muchos, han dado ya la cara ante el mundo respecto a su problema. La mujer nada ha dicho aún»² (Durán, *Así* 2). El segundo es la carencia de cualquier tipo de vestigios. Como recalca Simonis, «las lesbianas no suelen dejar documentos acerca de sus vidas que incluyan detalles sobre sus prácticas sexuales o sus deseos eróticos» (41), y cuando lo han hecho, o ellas mismas o sus familiares se han encargado de autocensurarlos o eliminarlos posteriormente, como demuestran las investigaciones de Susan Seller y Jane Goldman sobre las obras de Virginia Woolf³.

Dos de los textos analizados en estas páginas estuvieron a punto de ser destruidos por su autora. Elena Fortún, poco tiempo antes de fallecer, escribió una carta a Inés Field, quien custodiaba *Oculto sendero* y *El pensionado de Santa Casilda*, ordenando que se deshiciera de esos originales. Incluso su amiga Manuela Mur, tras leerlos, se mostraba preocupada por el contenido y estuvo a punto de quemarlos si no hubiese dado con la investigadora Marisol Dorao Ortuña (Capdevila-Argüelles, *Introducción* 18). Estos dos testimonios han sobrevivido, a pesar de haber estado a punto de ser eliminados en

-
2. Las citas que aparecerán de las autobiografías de Victorina Durán pertenecen a los manuscritos originales conservados en el Archivo del Museo Nacional del Teatro (Almagro) ya que al texto editado le faltan algunas páginas y no tiene en cuenta algunos énfasis que la autora otorgó a ciertas palabras.
 3. En 2003 estas dos investigadoras sacaron a la luz dos manuscritos desconocidos, uno de *Orlando* y el otro de *Un cuarto propio*, que se encontraban en el Archivo del Museo Fitzwilliam (Universidad de Cambridge), firmados con otro nombre.

dos ocasiones, pero ¿cuántos escritos no habrán corrido la misma suerte? Y no solo se trata de obras literarias sino de diarios, papeles personales, cartas, fotografías o cualquier documento que evidenciara la existencia del amor entre mujeres. En el epistolario conservado de Victorina Durán⁴, por ejemplo, no han sobrevivido las cartas de sus amantes que menciona en su autobiografía (algunos fragmentos se recogen en *Así es* y en otras ocasiones se evocan las misivas que se enviaban). Quizás las eliminara ella misma porque aunque no se mostró «cobarde ante los demás» y declara ser la protagonista de estas experiencias lésbicas, también asegura no tener «derecho a provocar escándalo» y que callará «los nombres de las demás por respeto y buen gusto» (Durán, *Así* 5).

Las propias autoras son conscientes de la importancia de la escritura para perpetuar la experiencia de las mujeres, como Fortún puntualiza: «lo que ha pasado no está escrito en ningún parte y al fin se olvida. En cambio, lo que está escrito es como si hubiera pasado siempre» (*Celia* 259). Esta declaración nos invita a pensar que existieron las reuniones y círculos sáficos entre las intelectuales en el Madrid entre los años veinte y treinta, pero se han olvidado por falta de escritos directos que lo legitimen.

Estos afectos, considerados vergonzosos e indecentes, no podían salir a la luz. De nuevo, el silencio vuelve a ser el protagonista de las experiencias femeninas. La sociedad y ellas mismas juzgaron sus sentimientos, condenándolos a estar encerrados y escondidos. Esta falta de fuentes manifiesta la clandestinidad y ocultación a la que se vieron sometidas estas mujeres, tildadas de locas y enfermas, adjetivos que ellas mismas asumieron en muchos momentos por el peso de los tratados científicos y la religión. Para enfrentarse a este estudio, es necesario partir de esta realidad y comprender que, aunque falte exactitud en los documentos, los que tenemos nos otorgan una información que permiten intuir y reconstruir el ambiente en el que vivieron.

El corpus de este trabajo se basa en tres textos. El manuscrito de la primera autobiografía lésbica española, escrita por Victorina Durán a lo largo de su vida y titulado *Así es*⁵, donde reivindica el deseo femenino; *Acrópolis*

4. Se conservan 413 cartas en el Archivo del Museo Nacional del Teatro.

5. En la reciente publicación de esta obra se explican las dudas de las editoras sobre el año y el proceso de escritura, datándolo sobre la década de los 80 (Murga y Gaitán). En el

(1984), una novela de Rosa Chacel, donde se narra ese ambiente tribadista de una forma muy sutil dentro de un texto autobiográfico que la autora escribe para «biografiar a los chicos de mi generación» (7), tal y como ella misma aclara en una página introductoria de la novela, continuadora de *Barrio de Maravillas* (1976) y perteneciente a la trilogía que se cierra con *Ciencias naturales* (1988); la tercera es *Oculto sendero*, novela póstuma de carácter autobiográfico de Elena Fortún, publicada en 2016 por la editorial Renacimiento en edición de Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga, que constituye «una exploración única de las relaciones entre homosexualidad y heterosexualidad» (Capdevila-Argüelles, «Introducción» 7). En estas tres obras se pueden apreciar ciertos itinerarios trazados por las protagonistas para buscar su propia identidad. A estas tres se le añade el manuscrito inédito de *El pensionado de Santa Casilda*⁶, de temática abiertamente lésbica y cuya autoría aún presenta dudas⁷.

2. CRUCE ENTRE LITERATURA Y GEOGRAFÍA

Los textos autobiográficos que protagonizan este estudio presentan una característica común: evocan experiencias de vida de mujeres en el periodo de entreguerras en la capital española. El enfoque que ofrece la agrupación de este corpus puede conducir a limitaciones, pero también arroja luz sobre los elementos comunes de la vida que comparten estas autoras. Ellas no solo se conocían y eran íntimas amigas, sino que sus viajes, sus estrategias narrativas y los temas elegidos ayudan a la «búsqueda» de una tradición literaria española sáfica, un trabajo que ya se ha venido haciendo con sus homólogos masculinos. Además, en todas estas obras se nombran espacios reales reconocibles con los que poder trazar una cartografía aproximada que

archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro se conservan los borradores de este manuscrito. Aparece un capítulo escrito en julio de 1934, hojas sueltas y arrancadas de su diario de los años 30 y, también, una novela con la historia de Aurora Guzmán en la que la protagonista es Raquel, en vez de Durán.

6. Agradezco a Nuria Capdevila-Argüelles que me haya permitido leer y analizar este manuscrito antes de su publicación.
7. Se harán referencias a algunos espacios comunes de interés de esta obra, pero sin incorporar citas directas por estar comprometida su publicación con la editorial Renacimiento.

refleje tanto los espacios homofílicos como los homofóbicos. Estos textos pueden ayudar a entender la espacialidad de la realidad social que existía en el Madrid de entreguerras (en concreto, en los ambientes intelectuales) y cómo ellas interactuaban en cada zona, lo que afectaba a la expresión/represión de sus emociones y a la construcción de su identidad.

Estudiar el uso de la geografía en estos textos literarios es una manera de comprender mejor las historias, la trama y las lecciones de estos escritos, además de aclarar el tipo de relaciones que existieron entre personas y lugares específicos. Para ello, nos acercaremos a la geocrítica o geocriticismo como metodología de análisis y teoría literaria. Grassin lo define como «ciencia de los espacios literarios» (Citado en Westphal 11), un enfoque crítico que está en auge, disfrutando de un éxito creciente entre académicos, escritores y artistas. Como señala Marqués Meseguer, «la geocrítica permite aprehender un espacio no desde la visión que pueda dar una sola obra o un solo autor, sino desde la variedad de obras y autores puestos en relación» (12).

En este trabajo no se profundizará en un estudio formal de la geocrítica de Madrid en las décadas de los veinte y los treinta, sino que se seguirá de cerca uno de sus principios: saber referenciar en este corpus de literatura femenina los geocódigos, es decir, los símbolos geográficos vinculados a un espacio específico (Wells, «Geocriticism»148). Esto permite examinar cómo estas escritoras representan los lugares. Los espacios literarios, en este caso, no son lugares imaginarios de las autoras, sino que constituyen una ficcionalización de la realidad que vivieron en los ambientes vanguardistas e intelectuales. Se trata, por lo tanto, de una investigación geográfica-literaria que permite aproximarnos a la cultura lésbica madrileña y a la compleja relación entre texto y espacios sociales.

Los códigos geográficos identificados a través de este paseo literario también pueden describir la condición de las mujeres de la época. Como ha demostrado Amy D. Wells en su reciente libro *Liberté, francophonie, sexualité. Cinq écrivaines américaines en Normandie dans l'entre-deux-guerres*, el despliegue de códigos geográficos es parte de las estrategias narrativas de las escritoras, y su elección de lugares literarios puede agregar un significado adicional a sus historias. Wells afirma que existe una «geo-conversación femenina», es decir, la geografía es utilizada por las escritoras como un lenguaje secreto o codificado, para comunicar significados sentimentales

o simbólicos que pueden identificarse en las lecturas de estos textos solo por quienes comparten el contexto. Las escritoras usan este tipo de código geográfico porque temen no poder expresar sus sentimientos o experiencias de otra manera, o quizás porque saben que serán víctimas de la censura (Wells, *Liberté* 33-35).

3. LA LESBIANA EN LA SOCIEDAD. LA ESPAÑA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El amor entre mujeres empieza a ser conocido por la ciudadanía española como una posibilidad real y a la vez aberrante (un acto *contra natura*) desde el caso de Elisa y Marcela, primer matrimonio homosexual (1901) en la Península Ibérica. La escandalosa noticia salta a los periódicos de todo el país y este tipo de amor empieza a percibirse entre el pueblo como una desdicha⁸. A esto se le suman los diversos estudios científicos que, desde el siglo XIX, formularon un discurso que estigmatizaba médicamente esta conducta, como una enfermedad o psicopatología sexual (Walkowitz). De aquí la discreción de las lesbianas y el enorme esfuerzo para no dejar huellas. La sexualidad disidente es un terreno lleno de silencios, miedos y censuras. Quienes decidieron adentrarse en este tipo de sexualidad fueron condenadas a la tragedia. ¿Acaso es fortuito que las primeras novelas de temática lésbica (también aquellas escritas por mujeres) tengan desfavorables finales para sus protagonistas? La tragedia es la consecuencia del ejercicio de la propia libertad. Es la pena que deben pagar por salir del armario «cerrado y contenido, pero lleno de significación», del que habla Nuria Capdevila (*Artistas* 15) y, a la vez, por desestabilizar el orden social y binario. Por lo tanto, el deseo de estas mujeres será ser invisibles para escapar de las restricciones de la estructura social. Aún así, en ciertos ambientes proliferó una cierta permisividad.

8. Como afirma Luengo, hasta principios de siglo XX «se sabía de las estrechas relaciones que podían mantener dos amigas al comunicarse en sus tiernas misivas, sus deseos por reunirse lo antes posible para abrazarse, besarse, acostarse juntas e intercambiar mil caricias; pero nunca se consideraba algo alarmante, ya que ni siquiera la propia cultura concebía dicho proceder como homoerótico» (*La otra* 658).

En el entorno bohemio la lesbiana comenzó a tener más visibilidad. Las artistas de cabaret, cupletistas y tiples abrieron las puertas del travestismo al igual que sus compañeros transformistas. La imagen de la diversidad sexual (tanto masculina como femenina) empezó a proliferar en los periódicos españoles (Luengo, *Tatuajes*). No es de extrañar que Cansinos Assens definiera a algunas de estas artistas por sus hábitos sexuales. Es el caso de dos cupletistas, la primera, Olimpia D'Avigny, de la que afirma que «se ha granjeado una leyenda de lesbiana» (Cansinos Assens 349), y la otra, apodada como Safo, sobre la que se plantea: «¿Será también una invertida...?» (Cansinos Assens 434). Este ambiente de mayor tolerancia y libertad es el que aparece en *Zeze*, nombre de la cupletista que protagonizará relaciones homoeróticas. Esta obra escrita por Ángeles Vicente está considerada la primera novela de temática lésbica escrita por una mujer en España (1909), aunque dos años antes Víctor Català había publicado un cuento breve con esta temática (Ena Bordonada 707).

Las mujeres que protagonizarán otras historias de amor homosexual en la literatura de este periodo son también cupletistas (*La Coquito* de Joaquín Belda en 1915 o *Ellas y ellos y ellos y ellas* de Carmen de Burgos en 1917) o artistas e intelectuales (*El veneno del arte* de Carmen de Burgos en 1910 o *Un sueño de la razón* de Rivas Cherif en 1928). Todos estos vestigios reafirman la tesis de Luengo cuando afirma que «el fenómeno del lesbianismo solía darse mucho más entre cupletistas, tanguistas y cabareteras en los camerinos de teatros, cafés danzantes, cabarets y/o music-halls» (*La otra* 665).

Tanto los escritores como las escritoras ofrecen a los lectores historias y palabras que hablan de la sexualidad femenina desde varios puntos de vista. A la literatura se suma la representación de tres obras de teatro con esta temática y el éxito de la película *Muchachas de uniforme*, estrenada en 1934 y mencionada por Durán en su autobiografía. La lesbiana pasa de estar en la intimidad de la lectura a espacios transitados por la masa como los escenarios o las salas de cine. De esta forma, se evidencia, por un lado, que la presencia de lesbianas en los ambientes intelectuales no era algo extraño ni esporádico y, por otro, que empezaban a proliferar discursos sobre la diversidad sexual en todos los contextos (y no solo en los tratados médicos), ya fuesen negativos o positivos.

4. DECIR LO INDECIBLE: UN SECRETO A VOCES

El estudio sincrónico de la geografía-urbanismo madrileño transitado por las obras propuestas permite atravesar un umbral y adentrarnos en el microcosmos de las autoras para dejar atrás el macrocosmos que supone Madrid. Cabría preguntarse cuál es el posicionamiento de las mujeres lesbianas e intelectuales en el espacio y cómo podemos acercarnos y definir lo que Carretón denominó «círculo sáfico madrileño». Estos escritos presentan una historia coral y un grupo de mujeres que tejen redes de apoyo, amigas con las que recorrer la ciudad modernizada. De la mano de diversos personajes femeninos se descubre un mundo posible, el de las experiencias sáficas. No podemos decir que estas tres autoras eran todas lesbianas, esta afirmación iría en contra de sus propias palabras, pero evocan experiencias sexuales en una voz femenina, aunque en el caso de Chacel sea muy sutil. Lo real y lo ficcional se fusionan en este tipo de textos autobiográficos. Ellas no mencionan directamente este tipo de encuentros como algo fijo, cerrado y consolidado. Es la rumorología, los discursos orales con familiares y amistades, y algunas pistas en epistolarios, lo que nos lleva a rastrear los indicios y el funcionamiento de este grupo a través de estos textos, que tenemos que considerar testimonios.

Las reuniones de este círculo, al ser un tema tabú, funcionaban a través del mecanismo denominado «secreto a voces», estrategia que les sirvió para conseguir simpatizantes, tanto hombres como mujeres. Todas las personas de su entorno conocían esta peculiar tertulia, tenían información sobre quiénes iban y los lugares que frecuentaban. Sin embargo, era algo que debía ocultarse, tanto es así que Shirley Mangini lo denomina el «club innombrable», al hablar de Victoria Kent y su condición homosexual (203). En *Oculto sendero* hay un pasaje que recuerda esta estrategia, ya que a los pocos días de frecuentar el Bar Dublín, «Carmenchu me pone en antecedente de lo que no está a la vista, aunque advirtiéndome que guarde el secreto más profundo, porque, aunque es del dominio de todos, fuera de la peña jamás sale nada» (459).

Como se ha mencionado, el silencio tiene una fuerte carga en la vida de las lesbianas, por lo tanto, lo clandestino, lo oculto, es el primer espacio, el primer geocódigo que transitar. Es relevante las reiteradas ocasiones en

las que los personajes de *Acrópolis* comentan el misterio del secreto: «no he tratado más que de hacerte pensar en esas cosas que son secreto porque no se permiten [...] Tú y yo y todos las vemos pasar y, si no se quedasen en secreto, no podríamos seguir hablando acordes con lo que no es secreto...» (33). A través de un diálogo intenso entre las chicas, Chacel reflexiona a lo largo de su novela sobre lo clandestino, lo que no se puede nombrar y cómo se dice lo indecible:

¿qué confianza puede haber en lo que no se dice? [...] En fin, en lo que no se dice y, sin embargo, se confía, se entrega mientras se dice otra cosa [...] por lo demás, otra cosa que no es nada [...] Y no decirlo, ni eso ni nada y saber que se ha dicho y que ha sido oído, acogido, concedido [...] Porque ha habido una sonrisa. (*Acrópolis* 80)

Esta estrategia de comunicación, de lo sutil, de lo que se tiene que interpretar, aparece también en varios pasajes de *Oculto sendero*. El primero surge cuando el marido de la protagonista, Jorge, lleva a su casa a un amigo artista, Joaquinito, sin saber que era «un invertido». Establece un vínculo íntimo casi de forma inmediata con María Luisa y es el primero que le plantea cuestionarse su verdadera identidad sexual cuando le declara que ha descubierto que no es una mujer, aunque parezca «tan dulce, tan femenina» (318). Posteriormente le dice: «sé que tú y yo coincidimos en algún punto [...]» (319). Pero también Fermina, Lolín y Rosita Aguilar reconocen enseguida sus gustos sexuales, porque «esas cosas se conocen [...] Tu traje, ese aire que tienes [...] la manera de mirar» (401). Esta identificación con lo que nunca se ha mostrado sorprende a la protagonista y se extraña de lo que las otras «ven» en ella: «Entre aquel grupo de señoras vestidas de papagayos, se veía [...] lo que era usted [...] ¡perdone si la molesto! Me dije: tiene una amiga más» (378). Sin embargo, las personas que no frecuentan estas reuniones son conscientes de lo que hacen estas mujeres y advierten a aquellas «decentes» que intentan adentrarse en estos círculos. Consuelo, la cuñada de María Luisa, le dice que tenga cuidado con Fermina porque se enamora de las mujeres y ha tenido varias queridas (384). También la familia de Aurora Guzmán, en *Así es*, recomienda a su pariente que no se haga amiga de Victorina porque tiene mala fama.

El título de la autobiografía de Victorina Durán, *Así es*, alude a los significados ocultos, es un código que apunta y afirma la homosexualidad, un

eufemismo para hablar sin hablar sobre la sexualidad de alguien. Durán lo utiliza constantemente para manifestar sentimientos y deseos disidentes. Los hábitos sexuales definen a los sujetos, es decir, lo relacionan con algo intrínseco del propio ser, que no se puede evitar y que pertenece a la identidad: «Ella es ASÍ y no puede ser de otro modo», «tú ERES COMO ERES», «algo instintivo le decía que era así», «Será raro, pero ASÍ ES». Además es un lenguaje del que se van apropiando los demás personajes: «antes no pensaba yo así», «Yo no soy así, pero lo comprendo», «Siento que Vic sea así, me era muy simpática» «No sé por qué te quiero ASÍ, pero te quiero...» y, además, lo relaciona con la normalidad, escapando de todas esas teorías que tratan la homosexualidad como una desviación y una patología: «Ha sido «NORMAL»– Ha sido así. ASÍ, ES»⁹.

Chacel, que manifiesta la fuerte amistad con Durán en la biografía que escribió de su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio (*Timoteo* 12-35), también utiliza este término entrecorillado en *Acrópolis* para referirse al misterio que envuelve a Tina Smith (82), como si se tratase de un código compartido. Un personaje que en una nueva fase «había despojado las plumas de su libertad y había quedado en Albertina o Tina, amiga de las chicas» y a quien Elena tuvo en mente preguntarle: «¿a quién amas o has amado?» (*Acrópolis* 61). También las cartas tenían que estar cifradas, disimulando la intimidad y los sentimientos reales entre las amantes, como le recuerda Florinda a María Luisa en *Oculto sendero*: «Me escribiría todos los correos... que yo hiciera lo mismo, pero con discreción [...] una carta puede perderse» (422).

Los códigos encriptados, los secretos y los eufemismos muestran que, pese a vivir su sexualidad libremente, lo hicieron «siempre dentro del más estricto decoro y nunca con pública ostentación» (Carretón 7). Una actitud que se justifica al acudir a la legislación vigente de ese momento. En el capítulo VI del número 257 de *Gaceta de Madrid*, publicado el 13 de septiembre de 1928, se describían los delitos de escándalo público. El artículo 616 sanciona las conductas homosexuales: «El que, habitualmente o con escándalo, cometiera actos contrariados al pudor con personas del mismo sexo, será castigado con multa de 1.000 a 10.000 pesetas e inhabilitación especial para los cargos

9. Las mayúsculas están en el manuscrito original y ayudan a saber el énfasis que la autora pone en estas palabras.

públicos de seis a doce años» (*Gaceta de Madrid* 1505). Además, en tres artículos anteriores (613) se aclara expresamente cómo hay que proceder para la persecución de mujeres lesbianas: «En los delitos deshonestos sin publicidad ni escándalo entre hembras, bastará la denuncia de cualquiera de ellas, y si se realizan con publicidad o producen escándalo, la de cualquier persona». Hay que recordar que muchas de estas mujeres irrumpieron en los puestos laborales estatales, hasta entonces masculinizados y no podían permitirse que las suspendieran de sus cargos. Victoria Kent fue nombrada directora general de prisiones, Matilde Calvo era profesora de la Escuela del Hogar de la Mujer, y la misma Victorina Durán ganó por concurso la cátedra de indumentaria del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid¹⁰.

Dentro de los discursos sobre lo oculto y lo innombrable, Chacel abre una puerta al secreto para declarar que, pese a todos los intentos, «nada se puede cubrir. Al contrario, lo que se esconde deriva o rezuma o se infiltra en las profundidades. Y ¿qué son las profundidades si no es el lugar donde ocurren las metamorfosis?» (*Acrópolis* 69). Por lo tanto, lo oculto, lo clandestino se presenta como sinónimo de cambio, una transformación interior, como le ocurrió a Tina «Cambiar, despojarse de trabas... siendo tan fiel, al mismo tiempo» (*Acrópolis* 61). La imposibilidad de esconder el ambiente y los sentimientos de estas mujeres es lo que facilita indagar en los espacios que les permitieron mutar sus ideologías, sus inclinaciones y su propia identidad.

5. ESPACIOS REFERENCIADOS EN LAS OBRAS: DE LO PÚBLICO A LO PRIVADO

La geolocalización de los espacios que aparecen en las cuatro obras nos da una visión de cómo y dónde se movieron estas mujeres.

5.1. París

Es la primera parada, imprescindible para entender la evolución posterior de los espacios que transitaron. Uno de los primeros lugares que aparecen en

10. Hay que recalcar que el citado Código Penal de 1928 fue derogado por la II República, quedando despenalizada así la homosexualidad. Sin embargo, solo estuvo vigente desde la aprobación de la Ley de Vagos y Maleantes de 1933 hasta el golpe de estado. Escasos tres años.

la mencionada autobiografía de Victorina Durán es, indudablemente, París, un escenario que también cobra mucha presencia en *El pensionado de santa Casilda*. Entre los artistas españoles, el deseo de viajar se convierte en un afán generalizado, pues, conscientes del atraso cultural del país, quisieron aprender de los avances artísticos que se estaban produciendo en Europa, sobre todo, en Francia. Las mujeres, además de anhelar el contacto con las vanguardias, necesitaban viajar para escapar del ambiente opresivo en el que vivían y encontrar su libertad en otro lugar.

Fuera del control familiar y lejos de las costumbres españolas, estas jóvenes pudieron organizar sus hogares temporales como les pareció conveniente. Querían que la vida en Francia contribuyera a una libertad de expresión artística y, al mismo tiempo, también en la vida cotidiana, a vivir un amor entre mujeres. Por este motivo, Margarita de Lihory le propone a Durán viajar las dos solas a París, y de esta misma forma aparece en *El Pensionado de santa Casilda*, donde dos de los personajes ven en esta ciudad la posibilidad tanto de vivir solos como de potenciar sus creaciones artísticas.

En Francia se unieron intelectuales de diversas nacionalidades buscando este sentimiento de libertad sexual. Shari Benstock sugiere que París es elegida porque la homosexualidad no estaba prohibida por el Código de Napoleón. A esto se le une que, a fines del siglo XIX y principios del XX, surgió en la literatura el tema literario de París como Lesbos. Para las intelectuales españolas, esta percepción de la libertad sexual se oponía fuertemente al sentimiento de las reglas religiosas españolas y por eso Ofelia, uno de los personajes de *El pensionado*, revela que uno de sus mayores sueños era ir a París.

Victorina Durán visitó en varias ocasiones París, describiéndolo como el viaje «imprescindible» que hacía todos los años, generalmente en verano. La primera vez que visitó la ciudad fue en 1924 junto con un matrimonio «de confianza». Dicha estancia la financió su padre. Después de esta experiencia «me dije: Aquí tengo yo que venir con mis amigas y sin dinero» (*Sucedió* 114), evidenciando el anhelo de estar en este ambiente de libertad sin ningún tipo de control. Las jóvenes, al llegar, descubren una nueva forma de vida y, después de un fuerte impacto inicial, se integran en la vida bohemia de la comunidad de la orilla izquierda del Sena. Durán y sus amigas siempre se hospedaron en Rue Monsieur Le Prince, a unos minutos de la librería

Shakespeare and Company. No es de extrañar que mencione la compra de libros como una de sus aficiones (*Sucedió* 115). También en *El pensionado* se alojan en la *Rive Gauche* y manifiestan una gran satisfacción por estar alejadas de sus casas, fuera del control familiar. Francia sabía cómo acoger a estos expatriados en una atmósfera que otorgaba más libertad que su país de origen.

Durán, junto a otras muchachas¹¹, fue a descubrir horizontes distintos de libertad: el de amar diversamente, vivir fuera de los cánones impuestos y también el de la expresión artística. Así narra el ambiente tan diferente que vivió:

Hacía solamente unos días que había llegado¹². Estaba feliz. Allí tenía muchos amigos, todos compañeros, todos alegres, todos más o menos locos pero todos inteligentes. Hacía cinco años que no había vuelto a París. Encontré algunos cambios en el ambiente, pero en estos cambios dominaba siempre un mayor exceso de naturalidad. Mis amigos, estudiantes y artistas vivían «su vida» plenamente, sin prejuicios ni tapujos. Homosexuales, casi todos, no escondían su modo de ser; no tenían porqué: estaban admitidos así en todos los círculos sociales y artísticos. Se vivía y se hablaba de ello como cosa natural. (*Así* 21)

Además, luego hace descripciones que coinciden con el alocado ambiente que aparece en *El almanaque de las mujeres* (1928) de Djuna Barnes y que inmortalizan el círculo sáfico de Natalie Barney: «El centro de reunión de toda la pandilla era la casa de Valentine, una mujer mucho más varonil que todos sus amigos», y a quien «le hacía feliz reunir en su casa a todo aquel que vivía al margen de lo establecido» (*Así* 22). La descripción física de Valentine no coincide con la imagen de Barney, pero no fue el único cenáculo, sino que «muchos grupitos reducidos de mujeres llegaron a formar una *comunidad*» (Weiss 241). En el París de la época muchas artistas buscaron un lugar en el que poder abrirse a los pensamientos vanguardistas y, a la vez, disfrutar de su emancipación. Llegaron de muchas partes del mundo porque, como afirmó Andrea Weiss, «como mujeres, París les ofrecía un mundo único y extraordinario» (26). Todas ellas se aunaron en la conocida zona intelectual de *La*

11. Matilde Calvo Rodero la acompañaba siempre. Uno de los años se apuntó la traductora y miembro del Lyceum Club, Carmen Abreu.

12. Habla de su viaje realizado en 1931.

Rive Gauche, es decir, la orilla izquierda del río Sena, tal y como reflejaron nuestras autoras. También en *El Pensionado* se describe detalladamente el ambiente bohemio de los cafés, la libertad que los caracteriza, las inquietudes artísticas de los contertulios, los libros y la diferencia con su vida anterior.

Este ambiente que vivieron en la ciudad del amor y del arte las influenció para buscar espacios que estuvieran fuera de esos «prejuicios y tapujos» que mencionaba Durán. París les ayudó a naturalizar ciertos comportamientos y a descubrir un nuevo tipo de vida que aunaba ambición artística y libertad sexual, marcando sus futuros y constituyendo un aprendizaje fundamental: «No recuerdo quien, nos invitó una noche al Casino o al Folies. Mujeres guapísimas y colocadas como estatuas exhibían los pechos. [...] He ido durante mi larga vida muchas veces a París, pero esta época bohemia no la olvidaré nunca» (*Sucedió* 115). Ni Fortún ni Chacel retrataron este ambiente sáfico de París. En *Oculto sendero*, París aparece rodeado de mucha ilusión, como un viaje truncado que nunca llegan a hacer María Luisa y Lupe (*Oculto* 488-490). Quizás el motivo por el que no aparece es porque las que se reunieron en esta ciudad fueron «muchas mujeres libres de las obligaciones que conllevan el marido y los hijos» (Weiss 25), que no era el caso de ellas dos en la década de los años veinte. Las detalladas descripciones que aparecen en *El Pensionado* pueden ser una señal que justifique, quizás, la intervención de otra autora.

Hay que destacar que, pese al avance que supuso París, Wells (*Liberté* 32) llega a la conclusión de que se produce una fuerte paradoja: mientras los cuerpos se liberan sexualmente, los espíritus quedan prisioneros del puritanismo. Casi todas las escritoras que vivieron esta frenética vida en *La Rive Gauche* tuvieron contradicciones, dudas y cierta inestabilidad emocional en muchos momentos de sus vidas. Es importante recalcar este punto porque constituye uno de los fundamentos de las barreras psicológicas que aparecerán, también, en las escritoras españolas: «en mí también influía la voz del ambiente y también como todos he dudado» (Durán, *Así* 4).

5.2. El café: el mundo de la tertulia

Estas novelas autobiográficas describen y adentran al lector en el ambiente y en la imagen del café, ese lugar que servía de refugio y donde siempre se encontraba una aura académica e intelectual: «un amplio refugio íntimo,

personal y, al mismo tiempo, público... no, la palabra público no cierra las puertas. Íntimo, personal, propio y apropiador de lo ajeno» (Chacel, *Acrópolis* 12). El Bar Dublín y el Café Roma son escenarios en la última parte de *Oculto sendero*, y para Victorina fue el saloncillo del Teatro Español una de las tertulias más frecuentadas junto al café el Molinero. También el Café Granja El Henar, ese «lugar céntrico, junto a la parada del tranvía» (Chacel, *Acrópolis* 249), se menciona tanto en la autobiografía *Así es como en Acrópolis*. En esta última, Chacel muestra el «ritual de iniciación», donde la primera vez van acompañadas del maestro y se encarga de presentarles todos los asistentes: «Bueno, ya vendrán más; iréis conociendo a todos.» (237). Curiosamente, en esta primera aparición se adentran en una conversación que menciona la isla de Lesbos y Safo (238), sumergiéndonos en un ambiente diferente, más libre y consciente de la diversidad sexual.

Adentrarse en la cultura del café y las tertulias suponía participar activamente en los ambientes literarios y las nuevas corrientes artísticas. Sin embargo, el acceso a este espacio no siempre les estaba permitido a las mujeres. Los hombres tenían la libertad y el privilegio de poder frecuentar cualquier espacio intelectual y los testimonios que aparecen en las autobiografías masculinas sobre estos lugares indican que se produjo en ellos un crecimiento tanto artístico como personal. Aunque muchas de las intelectuales de esta época frecuentaron esas tertulias, a veces se encontraban con el rechazo y siempre con un ambiente masculino. Además, como señala Mangini (148), solo dos tertulias madrileñas aceptaban abiertamente la presencia femenina: la cacharrería de El Ateneo y la del Café Granja El Henar. El resto de reuniones en las que participaron, o bien eran de carácter privado, organizadas en casas o estudios de artistas, o bien, se colaron de forma esporádica.

Por este motivo, más adelante, la protagonista de *Acrópolis* siente una contradicción entre el «deseo, una ambición de ir, de ser o estar entre los frequentadores» y superar ciertas pruebas que le permitiesen el ingreso a la Granja, que no era «de libre acceso [...] en realidad, en estricta verdad, nada, realmente, verdaderamente nada, era de libre acceso [...] había que afrontar exámenes» (249). Algunas artistas no se encontraban cómodas ni seguras en las tertulias y ambientes intelectuales porque no eran sus espacios y sentían la repulsa por parte de sus contemporáneos, que constantemente juzgaban su apariencia corporal, como se percibe en el fragmento de Rosa Chacel:

A veces, con gran sufrimiento, fui a la tertulia. Siempre me sentía muy incómoda. Cuando quería llevar algo a Ortega, iba por la mañana [...]. Con Ortega no me intimidaba intelectualmente [...]. Pero el grupo de señores a su alrededor... yo me sentía... mal. Si a eso añades lo de siempre: mal vestida [...] figúrate, me sentía perfectamente desgraciada. (Porlán 21)

En *Oculto sendero* también se aprecia la incomodidad que siente la protagonista en el Bar Dublín, donde realiza una exposición y donde «mi amiga tenía su *peña* todas las tardes» (456). Desde el inicio, los contertulios no solo mostraron indiferencia por su persona, sino por la obra que estaba expuesta y que ella sabía que comentaban a sus espaldas. Le abrumaba la actitud de un crítico de arte que siempre hablaba con un tono despectivo y daba contestaciones violentas. El grupo que integraba estas tertulias estaba formado por personas que «tienen algo que ver con el arte, son artistas, literatos, críticos, bibliotecarios, pero fuera de Leonarda, Lupe y yo, nadie vive del arte [...]». Sin embargo, todos me ignoran» (460). Al principio, se toma bien esta omisión e, incluso, la agradece por miedo a ser juzgada y criticada negativamente. No quería que sus cuadros y su creatividad fueran menospreciados por la misoginia que caracterizaba a los contertulios, catalogándolos de menor calidad pictórica que la de sus compañeros, como solía hacer Jorge, su marido. Sin embargo, con el tiempo se siente «herida por este desprecio y comienzo a desconfiar de mi obra» (461). María Luisa no describe un ambiente placentero, en el que se siente confiada y segura, sino todo lo contrario, un entorno que trataba a las creadoras con desdén. No lo concibe como un espacio en el que compartir sus pasiones artísticas y mucho menos sus inquietudes emocionales. Todas coinciden en que estos cafés eran territorios masculinizados en los que no se podía escapar de la mirada patriarcal. Los geocódigos utilizados por los escritores y por las escritoras para referenciar la cultura del café y las tertulias distan considerablemente: mientras los primeros pertenecen al territorio e, incluso, lo poseen, las segundas no forman parte de él y se sienten desligadas, desterritorializadas.

5.3. La construcción de nuevos espacios

Las intelectuales necesitan un entorno en el que poder reunirse para reflexionar, debatir y saciar su ansia de aprendizaje y formación sin ser menospreciadas. El Lyceum Club Femenino fue un lugar diseñado al margen de los

centros de poder intelectual de la época, que se convirtió en un refugio, una especie de «ciudad de las damas» para las madrileñas de los años veinte y treinta que quisieron acceder al mundo intelectual. En *Así es* aparece mencionado en muchas ocasiones como punto de encuentro con sus amigas «que tenían amigas»¹³ y con sus amantes o flirteos. También en *El Pensionado* aparece un «saloncito de té» donde se reúnen habitualmente las amigas, lugar que recuerda al Lyceum. No obstante, este grupo de mujeres no fueron aceptadas por todas las integrantes del Club, burguesas a las que «el lesbianismo causaba espanto» (González). Federica Montseny (424) denuncia abiertamente esta falta de inclusión «para fundar un Club bisexual, un Club libre, un Club que brinde un momento de expansión cordial, de verdadera y bella camaradería de sexos» (424).

También Carmen Baroja, en sus memorias, muestra un fuerte rechazo al referirse a Victorina Durán y Matilde Calvo como seres masculinizados que no le eran simpáticos, cuya presencia no le agradaba. Las que vivieron en París sabían que era posible estar en ambientes «sin prejuicios ni tapujos» (106). Por este motivo, buscaron espacios íntimos, más reducidos, que les sirvieran de guaridas y comenzaron a frecuentar casas de amigas. Necesitaban un entorno que propiciara la confianza. Este nuevo vínculo social, más reducido e íntimo, aparece en los textos de diferentes formas. En *Acrópolis* será la casa de Tina Smith, con unos enormes salones que acogen «espíritus que se pierden de vista» (121). Estas descripciones recuerdan a las tertulias que ofrecía la condesa de la Puebla de Montalbán:

Todos íbamos de vez en cuando a las reuniones «únicas» de casa de Angelita, Marquesa de la Puebla de Montalbán. Angelita fue un personaje «único» [...] Por supuesto que en Carnaval siempre daba un baile de disfraces en su palacete del barrio de Salamanca. En ellos había un derroche de ingenio, buen humor, alegría y risas por todo. Claro que el TODO era siempre fuera de lo corriente y original. (Durán, *Sucedió* 125)

Ángela Eizmendi y Tellez-Girón (1909-1943), duquesa de la Puebla de Montalbán, era una mujer viajera, que había visitado París en varias ocasiones,

13. Como menciona Capdevila-Argüelles (*Artistas* 124) «la amiga de» o «su amiga» es una expresión muy usada en la época para referirse a los cónyuges de las mujeres homosexuales.

al igual que Tina, con quien coincidía, además, por ser descendiente de una familia noble con un gran capital y en la separación de su marido. La prensa la describe como una muchacha que cultiva las artes, la música, que habla varios idiomas y, además, estudia medicina (Madrizzy 71). Durán guarda, entre los borradores de *Así es*, algunas hojas de sus diarios donde cuenta su experiencia con Margarita Xirgu. Al igual que en *Así es*, se menciona una de las fiestas celebradas en este palacio, la diferencia es que aquí se encuentra con la dama joven de la compañía que «entra con su amiga». Durán describe un ambiente de permisibilidad, como hace notar en ese «TODO era siempre fuera de lo corriente», que resalta en mayúscula. Los contertulios aceptan sin prejuicios el amor entre mujeres. Tanto es así, que más adelante, ellas entablan una conversación profunda y «la gente empieza a sospechar que estamos demasiado amigas»¹⁴. Las relaciones sáficas no son invisibles como en otros ambientes, sino que se aceptan como una posibilidad más.

La representación de estos espacios nada tiene que ver con el de los cafés. Ellas se sienten satisfechas, seguras, cómodas y realizadas: «la casa de Tina es una casa como las que he visto a cientos fuera de aquí, pero en ella os he encontrado a vosotras y vosotras me habéis llevado a vuestra casa [...] vuestra casa sois vosotras [...] vosotras sois una casa, una patria [...] yo estoy en vuestra casa, en vuestra patria hace mucho tiempo y querría seguir» (Chacel, *Acrópolis* 350). Las tertulias mixtas y los nuevos espacios femeninos como el Lyceum sirvieron de unión y punto de encuentro. Allí conocieron, en muchas ocasiones, personas afines, mujeres que «eran tan camaradas, tan diferentes de todas» (Chacel, *Acrópolis* 243), pero con las que necesitaron transitar otros espacios más resguardados de la supremacía masculina hegemónica:

Ellas las más simples, iletradas, novelando sus vivencias, desarrollando la prosa de sus confidencias. Intimidad momentánea y a veces predatoria con imposición violenta del yo [...] «yo hice» «yo amé», «yo fui amada» [...] Y yo también [...] Ellas, las tricoteuses, comentando –durante años– en el cuarto de Eulalia... (Chacel, *Acrópolis* 23)

14. El subrayado es del original. No se puede citar la página porque son hojas sueltas que presentan marcas de haber sido arrancadas de un cuaderno.

Las intelectuales se apoyan y entre todas se adentran «en un mundo próximo, un mundo donde no me sintiese extranjera» (Chacel, *Acrópolis* 350). Casualmente, el barrio de Salamanca vuelve a salir como un espacio seguro, cómodo y frecuentado reiteradamente por un grupo de amigas en *El Pensionado*. Además de las casas señoriales, el estudio de Victorina Durán también sirvió para estas tertulias en muchas ocasiones. Geográficamente, también coincide con la zona anterior ya que estaba próximo al mencionado barrio:

un estudio en una magnífica terraza de la calle de Ventura de la Vega n.º 1, esquina a la carrera de San Jerónimo. El estudio era amplio y tenía una gran claraboya y ventanales con luz norte. Tomamos posesión, Matilde, Juanita Cortadellas y yo. [...] El estudio era centro de reunión de artistas y amigos. (Durán, *Sucedió* 113)

En *Oculto sendero* (aunque el escenario sea Tenerife y no Madrid) se reunían en un estudio que recuerda al de Durán: «Lolín tenía su estudio en la buhardilla de su casa, a la que había puesto una pared de cristales. Era una habitación pequeña, adornada con gusto, alegre y simpática. Allí nos reuníamos ahora, en lugar de la casa de Fermina» (386) y, en *El Pensionado*, Totó tiene un estudio en la Gran Vía con un gran ventanal por el que se divisa Madrid. Las vistas también resaltan la belleza del local de Durán: «desde allí se veía el «barrio Latino» de Madrid, la calle del Prado con el Ateneo, el Museo del Prado, más lejos el Botánico...» (Durán, *Así* 122). Otra descripción del taller de Totó recuerda, no solo que es un «saloncito femenino», es decir, punto de encuentro y reunión, sino que parece ser la misma imagen de las fotos que se conservan de los estudios de Durán, siempre lleno de retratos de actrices con dedicatorias, objetos de colección y cigarros.

En estas descripciones aparece un nuevo nombre, la pintora Marisa Roëssel Velasco, «nombre clave en la reconstrucción histórica del safismo madrileño» (Capdevila-Argüelles, *Artistas* 115), compañera de estudios en la Academia de San Fernando de Chacel y Durán. Ella es partícipe también de los escenarios retratados en estas autobiografías, pero sobre todo en *Acrópolis* y *Así es*. El cuadro de la artista, actualmente perdido, pero que rescata Capdevila-Argüelles en su monográfico sobre las autoras Roëssel, titulado *Descansando del modelo. Mis alumnas*, plasma esta «cultura de reunión femenina» (*Artistas* 120) que se originaba en los talleres y estudios de

pintura. La pose cariñosa que mantienen dos de ellas compartiendo un libro, mientras una toca la guitarra, otras preparan su próximo lienzo a manchar y la del centro reflexiona silenciosamente, recuerda las reuniones de la casa de Fermina y el ambiente parisino, donde predominaba el interés por el arte, por compartir las últimas novedades culturales y un aire de sororidad entre las asistentes: «leíamos trozos de la última novela interesante», pero sobre todo «jamás se criticaba...» (Fortún, *Oculto* 383). El espejo del cuadro de Roëssel refleja las cabezas juntas de las dos amigas, recalando esta intimidad para que no pase desapercibida. No es casual que este espacio sea transcendental en las historias amorosas de Durán: Margarita de Lyhori, Aurora y hasta Margarita Xirgu recurren a él en muchos momentos por ser un rincón que escapa del control familiar y social. Además, en diversas ocasiones recuerda que, al mismo tiempo, es un lugar para acoger a personas cercanas: «Yo preparaba aquel día el estudio para recibir a los amigos» (Durán, *Así* 104).

Paralelamente, suelen mencionar la frecuencia con la que se congregan: «dos veces por semana nos reuníamos en el saloncito de Fermina» (Fortún, *Oculto* 383). El jueves es el día fijo en el que se reúnen las amigas en *El Pensionado*, cambiando de casa o lugar, pero nunca de día. Esta alusión a las «habituales» de los jueves evoca las anotaciones que se encuentran en las agendas personales de Victorina Durán, conservadas solo a partir de 1945 en el Archivo del Museo Nacional del Teatro. En diversas ocasiones, y durante todos los años que residió en Buenos Aires, se menciona un grupo fijo de amigas que se encuentran con asiduidad y a las que se refiere como «las de los sábados». Este dato lleva a cambiar de ciudad y a pensar que este círculo sáfico siguió funcionando en el exilio, donde también asistieron, según las notas de Durán, tanto Elena Fortún como Rosa Chacel.

6. CONCLUSIONES

Los salones de escritoras son un ejemplo concreto de geocodificación. En el mapa de Madrid se puede señalar el estudio de Victorina Durán y las reuniones privadas de mujeres de la alta burguesía que generaron espacios de libertad. El uso de códigos geográficos es bastante variado según el sexo del escritor: los hombres tienden a reutilizar los códigos literarios preexistentes, proyectándose, tal y como se puso de moda con las corrientes vanguardistas,

en la metrópolis como lugar de autonomía y progreso. Si la ciudad se convierte en el lugar para el amor en novelas de autoría masculina como *Señorita 0-3* de Juan A. Cabezas o *La Venus Mecánica* de José Díaz Fernández, ellas tendrán que estar lejos de la urbe, lejos de la mirada de la ciudadanía. Las mujeres crean otros códigos nuevos, otorgándole mucha carga simbólica al coche como medio para visitar con sus amadas zonas poco transitadas. El otro rincón para el amor también se esconde de la ciudad. La mujer moderna sale de lo privado para adentrarse en lo público buscando libertad y vuelve a lo privado para poder obtener una libertad de expresión completa. Sintieron la necesidad de disponer de círculos más íntimos y cómodos y volver de nuevo a un contexto privado, pero esta vez construido y generado por ellas mismas. Sin embargo, sin esa salida a lo público no hubiesen podido reconocer a «sus iguales» para después volver a lo privado con ellas, ya no solas. Confeccionaron sus propios rituales, enclaves espaciales, redes de conexión, códigos de señales y lenguaje propio en unas «escuelas o grupos formados sin cánones ni dogmas» (Chacel, *Acrópolis* 358). Se trata de los espacios que habían hecho posible el intercambio sexual entre mujeres con relativa libertad.

Hay que recalcar la importancia de la elaboración de una lista, poner nombres y caras a las constituyentes de este círculo. Además, esta lista presenta una elasticidad aparentemente casi infinita, que sugiere que nadie puede saber de antemano dónde se deben trazar sus límites. Su red de acción y comunicación, no solo estaba frecuentada por lesbianas, sino también por simpatizantes, como Rosa Chacel. En estas tertulias analizaban, reflexionaban y desenmascaraban el presivo sistema social en el que vivían, que les proporcionaba asistencia y consuelo mutuo, como le confesó Elena Fortún a Matilde Ras en una carta: «Nuestra lección, nuestras charlas. ¡Querida mía! Nadie nunca me ha hecho tanto bien como tú, mi maestra espiritual» (Fortún y Ras 183). Plantearon posibilidades de transformación en ellas mismas y en su entorno, empezando por conocerse e identificar sentimientos y emociones que habían tenido desde pequeñas, como expresa Elena Fortún en *Oculto sendero*: «yo no sabía muy bien cómo era, no me había visto desde fuera» (230). Esbozaron, también, fórmulas para vivir de un modo diferente dentro de la sociedad.

Era un grupo pequeño y vagamente identificado que representaba las verdades ocultas y, quizás peligrosas, de una rígida cultura patriarcal. Por lo tanto, este círculo sáfico supone un proyecto incesante de búsqueda de otras verdades y de otras identidades que deben coexistir con un proyecto igualmente incesante de negación, postergación y omisión de sus satisfacciones, no solo sexuales, sino intelectuales y económicas. Representa, de esta manera, un movimiento de liberación sexual. La necesidad de crear este espacio surge de la coexistencia en ellas de sentimientos contradictorios: vivían en un sistema cultural en el que el deseo interfemenino se creía inexistente y se hacía inalcanzable al ser desviado hacia relaciones que implicaban siempre un hombre.

Son mujeres transgresoras que tuvieron que trazar estrategias, como la creación de estas reuniones privadas, para romper los roles establecidos sobre la identidad femenina para poder conseguir su emancipación y su libertad sexual. Estos movimientos informales consiguieron unir a las mujeres y establecer una corriente de sororidad que continuó en el exilio y traspasó las barreras de la distancia que las separaban: «siempre que las amigas se reúnen allí estoy yo», le escribe en una misiva Victoria Kent a Victorina Durán desde Nueva York un 30 de diciembre de 1974.

Todos los espacios visitados en este estudio están investidos de valores materiales pero, sobre todo, éticos, espirituales, simbólicos y afectivos. En los cafés y otros lugares de la capital madrileña se establecen relaciones de poder, autoridad, dominación, control. De aquí la incapacidad de las lesbianas de proyectarse en la metrópolis. Las lesbianas se encuentran desorientadas, deslocalizadas en estos espacios, desenraizadas y desposeídas en la era de la libertad y la apertura femenina. Ante este panorama, ellas, siguiendo el modelo parisino del que ya habían sido testigo en varias ocasiones, buscan y deciden hacia dónde encaminarse, proponiendo y tejiendo relaciones desde la diversidad. Tienen la necesidad de sentirse cómodas y seguras en un espacio, de estar en armonía desde la variedad de opciones y opiniones. El café y el Lyceum Club acaban siendo el engranaje de los encuentros, donde reconocer a sus semejantes gracias a los códigos que las vinculan. El círculo sáfico, por lo tanto, no era un lugar concreto sino un ambiente social compuesto por un grupo reducido de mujeres. Eran reuniones informales que se producían en espacios privados y que no tenían ninguna jerarquía ni

se organizaban alrededor de una figura destacada como las tertulias que se originaban en torno a Ortega y Gasset o Ramón Gómez de la Serna y que, por supuesto, siguieron tanto en el exilio (como demuestran las agendas de Durán) como en el franquismo (en torno a Marisa Roësset, tal y como demuestra Capdevila-Argüelles en su mencionado estudio sobre la artista). Este acontecimiento tiene consecuencias significativas en la interpretación de los textos de las autoras. Sirva como cierre de este estudio el final de *Así es*:

Esto que escribí, es todo VERDAD.

Verdad lo que fue mío y verdad lo de las demás mujeres:

Cariño, Ternura, Placer, Dolor, Risas, Llanto pero siempre AMOR.

He querido dar una relación verídica de hechos y para quien desconoce como es este AMOR, que ahora sepa que ASÍ ES. (Durán, *Así* 168)

6. BIBLIOGRAFÍA

- Baroja, Carmen. *Recuerdo de una mujer de la Generación del 98*. Ed. Amparo Hurtado. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Benstock, Shari. *Mujeres de la «Rive Gauche». Paris 1900-1940*. Barcelona: Lumen, 1992.
- Cansinos-Asséns, Rafael. *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas)*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 1985.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Horas y Horas, 2013.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. «Introducción». Elena Fortún, *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento, 2016. 7-68.
- Carretón Cano, Vicente. «Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27». *El Maquinista de la Generación 9* (2005): 4-21.
- Chacel, Rosa. *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Chacel, Rosa. *Acrópolis*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Durán, Victorina. *Así es*. Ciudad Real: Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, s. f. (Manuscrito, 1970-1980 aprox.).
- Durán, Victorina. *Sucedió*. Ciudad Real: Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, s. f. (Manuscrito, 1980-1983 aprox.).
- Ena Bordonada, Ángela. «Un relato lésbico de 1907: Carnestoltes de Caterina Albert-Victor Català». *Cartografía literaria en homenaje al profesor José*

- Romera Castillo. Ed. Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales. Madrid: Visor Libros, 2018. 707-722.
- El pensionado de Santa Casilda*. Archivo privado de Nuria Capdevila-Argüelles. Manuscrito. 1940-1952 aprox.
- Fariña Busto, María Jesús. «El beso deseado de tu boca. Nombres y voces para una genealogía lesbiana (España y Portugal, primeras décadas del siglo veinte)». *Investigaciones Feministas* 10.1 (2019): 79-96.
- Fortún, Elena y Matilde Ras. *El camino es nuestro*. Ed. Nuria Capdevila-Argüelles. Madrid: Banco Santander, 2014.
- Fortún, Elena. *Celia en el colegio*. Madrid: Aguilar, 1986.
- Fortún, Elena. *Oculto sendero*. Eds. Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga. Sevilla: Renacimiento, 2016.
- Gaceta de Madrid* 13 enero 1928. Agencia Estatal del Boletín Oficial del Estado. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1928/257/A01450-01526.pdf>
- González Naranjo, Rocío. «Victorina Durán: por una inserción en el movimiento de dramaturgas republicanas». *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral* 45 (2020).
- Luengo López, Jordi. «Tatuajes de bohemia». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat* 15 (2009): 263-280.
- Luengo López, Jordi. *La otra cara de la bohemia: entre la subversión y la resignificación identitaria*. Castelló: Universitat Jaume I, 2009.
- Madrizy. «La vida en Biarritz. Pascua de Resurrección». *Blanco y Negro* 13 mayo 1928: 69-71.
- Mangini González, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- Marqués Meseguer, Josep. «Bertrand Westphal, un referente de la geocrítica». *Cultura, Lenguaje y Representación* 17 (2017): 9-20.
- Montseny, Federica. «La mujer: problema del hombre». *La Revista Blanca* 15 diciembre 1926: 424.
- Murga, Idoia y Carmen Gaitán. «Introducción». Victorina Durán, *Mi vida. Así es*. Madrid: La Residencia de Estudiantes, 2018. 7-28.
- Porlán, Alberto. *La sinrazón de Rosa Chacel*. Madrid: Anjana, 1984.
- Sanfeliu, Luz. «Escrito en el cuerpo: sexualidades femeninas al margen de la norma heterosexual». *Arenal* 4.1 (2007): 31-57.

- Simonis, Angie. *Yo no soy esa que tú te imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Alicante: Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, 2009.
- Walkowitz, Judith R. «Sexualidades peligrosas». *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Eds. Geneviève Fraisse y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1993. 369-403.
- Wells, Amy D. «Geocriticism, Gender, and Genre: Literary Geographies and Female Narratives Strategies». *Géocritique: État des lieux*. Eds. Clément Lévy y Bertrand Westphal. Limoges: Pulim, 2014. 146-154.
- Wells, Amy D. *Liberté, francophonie, sexualité. Cinq écrivaines américaines en Normandie dans l'entre-deux-guerres*. Démouville: La Gronde Éditions, 2019.
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique. Mode d'emploi*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2000.