

Redes afectivas, literarias y teatrales en el exilio de Victorina Durán: la creación de La Cuarta Carabela (1952-1963)

Affective, literary and theatrical networks in the exile of Victorina Durán: the creation of La Cuarta Carabela (1952-1963)

EVA MARÍA MORENO LAGO

Universidad de Sevilla

emoreno3@us.es

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

Recibido/Received: 25/03/2025. Aceptado/Accepted: 28/08/2025 .

Cómo citar/How to cite: Moreno Lago, Eva María (2025). “Redes afectivas, literarias y teatrales en el exilio de Victorina Durán: la creación de La Cuarta Carabela (1952-1963)”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 38: 105-130. DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.38.2025.105-130>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Victorina Durán (1899-1993) fue una artista polifacética española que se exilió veinticinco años en Buenos Aires. Durante este periodo, participó en muchos proyectos teatrales, literarios y artísticos con otras intelectuales españolas y argentinas. Entre sus emprendimientos destaca La Cuarta Carabela, una asociación cultural que fundó en 1952 junto a Susana de Aquino. Con esta institución, impulsaron la creación de fotopoemas, teatro independiente, películas experimentales y otros eventos culturales en los que intervinieron principalmente mujeres artistas: literatas, actrices, músicas y bailarinas. Este artículo tiene como objetivo reconstruir las actividades de esta institución cultural desde su creación en 1952 hasta el regreso de Victorina Durán a Madrid en 1963. Para ello, se ha recurrido a archivos en España y en Argentina, recopilando documentos como programas de mano, folletos, reseñas de periódicos, fotografías, contratos de trabajo, obras inéditas de teatro y poesía y las agendas de Victorina Durán, lo que permite reconstruir el programa cultural de La Cuarta Carabela. En este recorrido, se destacarán las redes intelectuales y artísticas configuradas por Durán y Aquino en la década de los cincuenta y sesenta. Una ética de responsabilidad sustentó estas redes, posibilitando resistir la fragmentación e incomunicación impuestas por el contexto político y social. En esta reconstrucción se analizará cómo la ética de responsabilidad, el compromiso colaborativo y la

sororidad fueron motores para la creación de redes que trascendieron fronteras culturales y geográficas, propiciando un espacio de intercambio y solidaridad artística en Buenos Aires y Madrid.

Palabras clave: Exilio español en Argentina; responsabilidad; redes culturales; círculos intelectuales; producción escénica.

Abstract: Victorina Durán (1899-1993) was a multifaceted Spanish artist who spent twenty-five years in exile in Buenos Aires. During this period, she participated in numerous theatrical, literary, and artistic projects with other Spanish and Argentine intellectuals. Among her most notable endeavors was *La Cuarta Carabela*, a cultural association she founded in 1952 alongside Susana de Aquino. Through this institution, they promoted the creation of photo-poems, independent theater, experimental films, and other cultural events primarily involving women artists: writers, actresses, musicians, and dancers. This article aims to reconstruct the activities of this cultural institution from its inception in 1952 until Victorina Durán's return to Madrid in 1963. To achieve this, archives in Spain and Argentina were consulted, gathering documents such as programs, brochures, newspaper reviews, photographs, employment contracts, unpublished theatrical and poetic works, and Victorina Durán's agendas, allowing for the reconstruction of *La Cuarta Carabela*'s cultural program. This journey highlights the intellectual and artistic networks forged by Durán and Aquino in the 1950s and 1960s. An ethic of responsibility underpinned these networks, enabling resistance to the fragmentation and isolation imposed by the political and social context. This reconstruction will examine how ethical responsibility and collaborative commitment were driving forces behind the creation of networks that transcended cultural and geographical boundaries, fostering a space for artistic exchange and solidarity in Buenos Aires and Madrid.

Keywords: Spanish exile in Argentina; responsibility; cultural networks; intellectual circles; stage production.

INTRODUCCIÓN

Victorina Durán fue una de las primeras exiliadas españolas en establecerse en Buenos Aires¹. Pese a ser una figura clave en el panorama cultural tanto español como argentino, apenas existen estudios que permitan comprender en profundidad su experiencia a lo largo de los veinticinco años que residió en la capital argentina². Para esbozar el contexto político, social y cultural de los exiliados españoles en Argentina y las redes que formaron, han resultado fundamentales los dos monográficos coordinados por Eugenia Helena Houvenaghel (2020 y 2022). Este artículo se centra en lo que podría considerarse la segunda etapa de su exilio, coincidiendo con las décadas de 1950 y 1960. La

¹ Salió de Madrid el 20 junio de 1937, justo un año después del estallido de la Guerra Civil.

² Véanse tres estudios que mencionan su trabajo brevemente: Carretón (2000), Arias de Cossío y Murga Castro (2015), Gaitán Salinas y Murga Castro (2019).

inexistencia de estudios de este periodo hace que las fuentes utilizadas sean exclusivamente primarias. Los documentos encontrados en el archivo del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano están relacionados con sus contratos laborales, que ayudan a comprender un cambio fundamental en su vida y su vínculo con una mujer intelectual que será primordial en la creación de La Cuarta Carabela: Susana de Aquino. También se conservan recortes de prensa con algunas actividades realizadas en estas dependencias.

El rastreo documental resulta imprescindible, ya que ninguna de las tres autobiografías escritas por Durán aborda el periodo en el que se gestó La Cuarta Carabela. La primera, *Así es*, se centra exclusivamente en sus amores y relaciones afectivas; la segunda, *El rastro*, proyecta su mundo interior a través de los objetos que se encuentra en el mercado madrileño; y la tercera, *Sucedió*, quedó incompleta, interrumpiéndose en la etapa en la que Durán trabajaba en el Teatro Colón, a mediados de la década de 1940, justo antes de la creación de la asociación. Por lo tanto, no existe ningún testimonio autobiográfico que narre la fundación ni el desarrollo de esta asociación cultural. Esta laguna hace que los documentos inéditos conservados se conviertan en las únicas fuentes para acceder a la cotidianidad creativa, las redes colaborativas y la dimensión ética del proyecto.

En el archivo personal de Victorina Durán, que atesora el Museo Nacional de Artes Escénicas de Almagro, se conservan las agendas de la artista, donde registra su actividad cotidiana. Estas anotaciones facilitan la reconstrucción de muchas de las producciones que realizaron, el tiempo dedicado a cada actividad y las personas involucradas, ilustrando la red de colaboraciones intelectuales y artísticas tejidas por Durán y Aquino. La creación de estas redes, bajopautadas por una ética de la responsabilidad, permitió a las exiliadas no solo enfrentar el aislamiento impuesto por el contexto político que rechazaba al “español rojo” (Zulueta, 1999 y Schwarzstein, 2001), sino también consolidar espacios de solidaridad y resistencia cultural. En este círculo cultural que fue La Cuarta Carabela, el compromiso con el otro se manifestó en la colaboración y en la creación de proyectos que trascendieron fronteras culturales y geográficas. Asimismo, se preservan las obras de teatro inéditas escritas por Susana de Aquino³ y estrenadas por La Cuarta Carabela, los fotopoemas, programas

³ De Aquino fue socia de la SGAE e inscribió tres de las obras de teatro que escribió para La Cuarta Carabela: *El Globo*, *Cita en el espejo* y *Teatro de Indias*.

de mano, cartelera y reseñas de espectáculos. Algunas invitaciones de estos eventos también se conservan en el archivo personal de Carmen Valdés⁴, secretaria de la revista *Saber Vivir* y amiga de Victorina Durán. La ordenación y transcripción de estos documentos inéditos ha permitido recuperar y recomponer esta parte desconocida de la historia cultural, teatral y literaria del exilio, destacando cómo la responsabilidad ética fue el eje central de una red cultural que buscaba preservar la identidad y creatividad en tiempos de adversidad.

Esta investigación no solo busca reconstruir las actividades de la Cuarta Carabela, sino que también pretende analizar cómo la noción de responsabilidad operó como un principio ético fundamental en la configuración de estas redes artísticas e intelectuales. Para ello, se empleará una metodología interdisciplinar con un enfoque ético, orientada a comprender el sentido y la función de las redes que Durán estableció como exiliada en Buenos Aires. La reconstrucción de las redes afectivas, literarias y escénicas tejidas por Victorina Durán y Susana de Aquino encuentra su eje articulador en una concepción ética de la colaboración, entendida no solo como alianza estratégica, sino como respuesta moral ante la adversidad y el desarraigo. Esta perspectiva se apoya en un marco teórico que combina la ética de la alteridad formulada por Emmanuel Lévinas (1974), la rebelión creativa frente al sinsentido desarrollada por Albert Camus (1942) y la noción de sororidad en clave feminista, especialmente en la formulación de Marcela Lagarde (2014). Estas aproximaciones permiten interpretar las prácticas culturales de La Cuarta Carabela no únicamente como gestos artísticos, sino como actos de resistencia ética, responsabilidad compartida y reinención del lazo social en contextos de marginalidad.

La pregunta central que guiará este análisis es: ¿de qué modo se manifiesta y se hace legible esa responsabilidad ética en los materiales de archivo y en los textos literarios vinculados a la asociación? Para responder a esta cuestión, se analizarán los diversos materiales de archivo mencionados, organizando y contrastando la información que aporta cada uno. A continuación, se examinará cómo estos textos reflejan las experiencias compartidas del exilio y la creación de nuevos proyectos culturales. En este sentido, también se considerará la visión de Albert Camus (1942) sobre lo absurdo, especialmente en relación con la necesidad de crear significado en contextos de crisis. Si, como señala

⁴ Centro Espigas de Buenos Aires (Argentina).

Camus, la rebeldía ante lo absurdo es una forma de afirmar la existencia y la libertad, entonces La Cuarta Carabela puede interpretarse como un acto de resistencia ética, un espacio donde Durán y sus colaboradores reconfiguraron su identidad artística y comunitaria en medio de la incertidumbre del exilio.

1. REDES EN EL EXILIO

El 2 de septiembre de 1937 llegó al puerto de la capital argentina el Lipari, el barco en el que viajaban Victorina Durán, María del Carmen Vernacci⁵ y sus cuatro hijos. Fueron recibidas por la periodista catalana Irene Polo, que estaba trabajando para la compañía de Margarita Xirgu. La actriz, con la que ya había colaborado antes del estallido de la Guerra Civil, le había hecho un contrato de trabajo para realizar el vestuario de la película *Bodas de Sangre*⁶. Desde su llegada, Durán trabajó con varias compañías teatrales españolas y frecuentó los círculos intelectuales más importantes del país. Ingresar en estos ambientes le permitió entrar en contacto con el mundo cultural y artístico. Los primeros años se codeó tanto con el círculo de Victoria Ocampo como con el de Natalio Botana (Moreno-Lago, 2023). El dueño del periódico *Crítica* le procuró un contrato estable, para que no dependiese exclusivamente de los espectáculos teatrales, que le ofrecían ingresos muy irregulares. De esta forma, en mayo de 1938, empezó a trabajar en el Teatro Colón.

Su contrato era fijo y, pese a las diferentes políticas de migración que tuvo el país, no pudieron despedirla nunca. Se topó con varios obstáculos, entre ellos, la obligación de tener la nacionalidad argentina para seguir trabajando. Se negó a cumplir estos mandatos y aun así siguió en el Colón. Lo único que consiguieron es moverla de puesto: de ayudante 2.^º de sastrería con Héctor Basaldúa a dibujante del archivo escenográfico. Sin embargo, con el gobierno de Perón, los exiliados republicanos fueron perseguidos y oprimidos. En una entrevista que le hizo Marisol Dorao, declaró:

Yo estaba allí [en Buenos Aires] muy feliz, con muchas amistades muy buenas y mi Teatro Colón, que me gustaba mucho. Después estuve en el

⁵ Era la viuda de su sobrino asesinado en la revolución de Asturias en octubre de 1934 y su pareja sentimental desde finales de 1935 aproximadamente.

⁶ Para saber más sobre su trayectoria artística y teatral anterior a la Guerra Civil, véase Gaitán y Murga (2021) y Moreno-Lago (2018).

Museo de Arte Hispanoamericano, con Luis Aquino de director, porque llegó Perón y Eva Perón y me hicieron la vida imposible en el Colón. Y, entonces, me trasladaron allí. Estuve allí hasta que me he venido [a Madrid, en 1963]⁷. (Durán, sin fecha).

Según el expediente conservado en el Museo Municipal de Arte Hispanoamericano⁸, Durán pertenecía al cuerpo de los trabajadores de la municipalidad desde el 16 de mayo de 1938. Su amigo Natalio Botana se aseguró de que tuviera un contrato blindado para toda la vida. Así que, lo único que podían hacer era destinarla a otro lugar que dependiera de la municipalidad. El 16 de julio de 1952 llegó al Teatro Colón un decreto⁹ por el cual trasladaban a Victorina al Museo Isaac Fernández Blanco. El 01 de agosto tomó posesión en su nuevo puesto de trabajo como oficial administrativa de 4ta. de la Dirección del Jardín Zoológico que dirigía Mario Perón, hermano del presidente del país. El museo dependía de esta institución y tenía una vacante. Aunque el cargo oficial fuera de administrativa, las funciones que realizó desde su ingreso correspondían al puesto de jefe de la Sección de Difusión Cultural y Decoración, es decir, era la encargada de las relaciones culturales, de las visitas guiadas y de la decoración de algunas secciones de las exposiciones permanentes y temporales. En la entrevista mencionada, relata brevemente qué supuso ese cambio en su vida:

Soy muy mala de fechas, pero recuerdo que me trasladaron el día que murió Eva Perón porque no me pudieron dar la toma de posesión porque hicieron duelo nacional¹⁰. Entonces fui al Museo a trabajar. Fue para mí un *shock* que para qué leuento, porque pasar del teatro con música, con cantantes y con todo eso e ir a un sitio que era muy triste... Estaba allí en la calle Suipacha y tenía un convento al lado que tocaba una campanita. Era

⁷ La entrevista no se conserva entera y el audio original lo atesora la investigadora Nuria Capdevila-Argüelles a quien agradezco su generosidad.

⁸ Carpeta n.º 58.676.

⁹ En una carta del director del Museo al Secretario de Cultura, fechada el 6 de agosto de 1952 se puede leer: “De acuerdo con el Decreto n.º 4070/52 del señor Intendente Municipal, de fecha 7 del mes pasado, la srta. Victoria Durán Cebrián, oficial administrativa de 4.º, ficha n.º 58.676, partida funcional n.º 11505.24.1/1, se ha hecho cargo de su puesto como adscripta a este Museo”.

¹⁰ Eva Perón fallece 10 días después de la emisión del decreto, un 26 de julio de 1952. Por ese motivo, se alargó hasta agosto su incorporación.

una cosa muy diferente, pero entonces conocí allí a Susana de Aquino y ya armamos líos de teatro y todo eso¹¹. (Durán, sin fecha).

Como se percibe en sus propias palabras, el traslado al museo supuso un cambio radical en su vida profesional y emocional. La artista confiesa el desconcierto que le produjo pasar del dinamismo del teatro al silencio de un edificio “muy triste”. Sin embargo, ese aparente final marcó el inicio de una nueva etapa. El 14 de agosto de 1952 anotó en sus agendas: “conocí a Susana de Aquino” (Durán, 1952). Era la hija del director del museo, Luis Aquino. A partir de octubre, empezó a frecuentar asiduamente la casa de los Aquino, compartiendo largas tardes de conversación, té y afinidad intelectual. En esos encuentros cotidianos fue gestándose la colaboración que desembocaría en la creación de la Asociación Cultural de la Cuarta Carabela. Lo que comenzó como una coincidencia institucional, marcada por una experiencia negativa por las políticas estatales hacia los exiliados, se transformó en una alianza artística y humana. En este vínculo emergente, el arte volvió a ocupar el lugar central que la legislatura de Perón le había arrebatado. El exilio y la persecución intentaron aislarla y silenciar su voz creativa, pero Durán supo reconvertir esa pérdida en una nueva forma de resistencia estética y afectiva.

Sus palabras no solo revelan su necesidad vital de la creación escénica, sino también el modo en que encontró en Aquino un espacio de escucha, complicidad y sostén. Desde ese vínculo, no solo se recuperó su práctica artística, sino que se reconstruyó una red de sentido. La familia Aquino, y especialmente Susana, acogieron a Durán comprendiendo sus necesidades artísticas y creativas. Aquí adquiere pleno sentido la metáfora del “rostro del otro” propuesta por Lévinas (1974): la mirada del otro (en este caso, Susana), genera una respuesta ética que no depende de la voluntad, sino de la conciencia de vulnerabilidad y del imperativo del cuidado. Aquino no vivió el exilio, pero sí comprendió su carga emocional y simbólica, y eligió actuar frente a ella. Asumió el compromiso de acompañar, sostener y crear junto a Durán. En esa decisión, la amistad se convirtió en un acto político, y la creación artística, en un espacio de acogida tras la exclusión institucional. La Cuarta Carabela nació así no solo como un proyecto cultural, sino como el resultado de una ética de la alteridad: un modo de resistir a la marginación a través de la alianza, el arte y la responsabilidad compartida.

¹¹ Entrevista realizada por Marisol Dorao.

La implicación de Aquino no puede entenderse solo como afinidad estética o intelectual; su compromiso con Durán fue una forma de responder a la violencia del exilio con vínculos solidarios que desbordaban lo institucional. De este modo, Lévinas ofrece un marco idóneo para pensar cómo estas redes se construyeron no desde la lógica del beneficio mutuo, sino desde la del cuidado del otro, en un contexto de fragmentación, silenciamiento y marginación. Susana de Aquino actuó con un sentido comunitario que buscaba contrarrestar el rechazo hacia las personas exiliadas. El cambio de trabajo de Durán, impuesto por el nuevo sistema político argentino que denigraba especialmente a los exiliados españoles, propició nuevas conexiones que enriquecieron tanto sus relaciones personales como sus proyectos culturales y artísticos.

De esta forma, ambas encontraron significado en un mundo aparentemente carente de él, rebelándose contra lo absurdo, contra “esa confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo” (Camus, 1995: 44). La inclusión de Camus en este análisis responde a la necesidad de comprender el papel de la creación artística en situaciones límites. Para Camus, la única salida al vacío ocasionado es la rebelión, que en este caso adopta la forma de acción creativa. El arte, en consecuencia, se convierte en una respuesta al absurdo del mundo en el que viven. En este contexto, La Cuarta Carabela puede leerse como una respuesta camusiana al absurdo del exilio, al desarraigo y a la censura. En el caso de Durán, ella misma reconoció el poder simbólico de la asociación cultural que fundó junto a Aquino, al declarar en una entrevista: “La Cuarta Carabela llamamos nosotros a la que llevó a los españoles a Argentina después de la guerra” (Luca de Tena, 1962). Esta afirmación revela no solo una conciencia de su condición de exiliada, sino también una voluntad de inscribir su obra en una genealogía cultural alternativa, generada desde los márgenes.

Sin embargo, como ya se ha mencionado, esta rebelión creativa no se gestó en soledad. Fue posible gracias a un vínculo esencial con otra mujer. La colaboración entre ambas puede leerse como una forma de sororidad, en el sentido profundo que le da Marcela Lagarde. La antropóloga feminista se pregunta “qué habría sido de las mujeres sin el aliento y el apoyo en situaciones de crisis” de otras mujeres y asegura que muchas no habrían sobrevivido “a los avatares de la vida sin otras mujeres”. Esa red de apoyo, que define como “el tejido social cuyas diversas tramas y urdimientos nos sostienen”, se teje desde la intimidad, “por encima de los tabúes y normas sociales” (Lagarde, 2012: 557). Así fue la relación entre

Victorina y Susana. Aquino no se dejó llevar por los prejuicios sociales que estigmatizaban a las mujeres exiliadas ni por los discursos oficiales que las silenciaban; por el contrario, reconoció en Durán a una igual, a una creadora con quien compartir una lucha artística y ética. Frente a un sistema que pretendía aislarlas, ambas construyeron un espacio de producción colectiva, estética y afectiva. Como señala Lagarde, “la sororidad emerge como alternativa a la política que impide a las mujeres la identificación positiva de género, el reconocimiento, la agregación en sintonía y la alianza” (2012: 559). En este sentido, La Cuarta Carabela fue tanto una plataforma de expresión cultural como una estrategia de supervivencia y empoderamiento en clave feminista.

Además, en el contexto patriarcal de la Argentina de la década de 1950, donde las estructuras culturales oficiales cerraban sus puertas a las propuestas creativas de las mujeres, el simple hecho de crear y presentar sus obras fue un acto de subversión. Lagarde lo expresa con claridad: “La sororidad es una dimensión ética, política y práctica del feminismo” que conlleva el “apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer” (2012: 543). Eso fue precisamente lo que ocurrió entre ellas: construyeron una relación paritaria, sin hostilidad, sin celos, sin envidias, que favoreció la autovaloración y la autoestima de género de ambas, y permitió que la una potenciará a la otra. Esta alianza no solo les permitió resistir juntas las dificultades presentadas por un entorno adverso (como el desplazamiento forzoso de Durán por parte del gobierno peronista), sino que funcionó como un auténtico pacto entre mujeres, con objetivos claros (la difusión de la cultura hispánica), una duración concreta (hasta la vuelta a España de Durán) y efectos emancipadores. La sororidad, como explica Lagarde, es “apoyo solidario directo, privado, tantas veces clandestino y subversivo” (2012: 558). Se trata de un principio relacional que permite enfrentar conflictos entre mujeres de formas inexploradas, ajena a la lógica de competencia impuesta por el patriarcado. Así, frente al mandato social que busca enemistar y aislar a las mujeres, la sororidad se presenta como una estrategia histórica de resistencia y creación compartida. En este caso, esa alianza fue el motor que hizo posible una respuesta artística al absurdo, una forma de rebeldía estética nacida del encuentro ético y afectivo entre dos mujeres.

2. LA CUARTA CARABELA

Esta agrupación se constituyó por un conjunto de personas especializadas en todas las disciplinas artísticas (música, danza, cine, teatro, literatura, escultura y pintura) que tenían en común la difusión, y la defensa “de la cultura del Mundo Hispánico”¹². La presidenta fue Susana de Aquino que otorgó el cargo de presidenta honoraria a Victorina Durán, un gesto que evidencia la importancia de la responsabilidad ética en la creación de redes entre esta exiliada española y el resto de las intelectuales argentinas que conformaron La Cuarta Carabela. Tanto es así que el propio nombre lo eligió Durán para representar, a nivel simbólico, todas esas naves y buques cargados de exiliados españoles que llegaron a diferentes partes de América.

Desde sus inicios, esta institución no solo funcionó como un espacio de producción artística, sino también como un acto de resistencia cultural en el contexto del exilio. La perspectiva ética que sustentó esta comunidad intelectual y artística permitió construir puentes entre la diáspora republicana y la sociedad de acogida, posibilitando que una sola exiliada (Durán y, en ocasiones, algunos de sus sobrinos) se integrara en una red de artistas locales desde una posición tan privilegiada (la dirección de la asociación y de la mayoría de las actividades que se organizaron). Esta comunidad, si bien no compartía su historia de destierro, sí asumió su lucha por la creación y preservación de la identidad cultural.

Desde su fundación, esta institución realizó espectáculos y recitales en salones, escenarios, radio y televisión, exposiciones de arte y artesanía y conferencias culturales de temas exclusivamente hispánicos, focalizando su trabajo, especialmente, en la fusión hispano-americana¹³. Una de las principales características, que se refleja en el primer reportaje que realizaron a la asociación, es el componente juvenil (que contrasta con la

¹² Según las palabras de un documento oficial de dicha organización, que consta de un sello en el que se puede leer “La Cuarta Carabela * Agrupación Hispánica de las Siete Artes * Buenos Aires”. Este manuscrito, que está sin catalogar en el archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, consta de cuatro páginas y detalla brevemente los miembros de la agrupación y las actividades realizadas desde 1952 hasta 1964.

¹³ El propio nombre de la Agrupación denota el interés por la cultura hispanoamericana y enlaza directamente con el descubrimiento de América, siendo esa “Cuarto Carabela” que iría al descubrimiento de una cultura que se estaba olvidando (la precolombina). Las actividades culturales y literarias conectan mayoritariamente, la cultura española con la argentina.

edad de Durán, que dirigió esta asociación desde los 53 hasta los 64 años). Los miembros de La Cuarta Carabela son artistas dinámicos, inquietos y entusiastas con los que es posible crear y elaborar una infinidad de planes. Aquino y Durán buscaron estas cualidades en estos artistas y se rodearon de esta juventud llena de vitalidad, deseosa de embarcarse en cualquier aventura y experimento artístico¹⁴.

En este contexto, la conformación de La Cuarta Carabela refleja el modo en que las redes en el exilio se tejieron no solo entre compatriotas, sino también con comunidades locales, en este caso, con artistas e intelectuales argentinas. Tal y como sostiene Lévinas (1974), la responsabilidad no surge en el vacío, sino en la relación con el otro, en el reconocimiento de su humanidad y en la obligación ética que ello implica. En ese sentido, la vinculación entre Durán y Aquino no solo fue una respuesta ética al exilio y a la marginación cultural que vivieron los exiliados españoles. Pese a que, como ya se ha mencionado, Aquino no era una exiliada, provenía de una familia española que había emigrado varias generaciones previas. Puede que esta experiencia sirviera como punto de unión y, por ese motivo, asumiera la responsabilidad de preservar y proyectar el legado artístico de Durán.

Además, el hecho de que Durán fuese la única exiliada dentro de esta comunidad artística plantea una tensión en la concepción de la Hispanidad: mientras que para el régimen franquista la Hispanidad se vinculaba con un proyecto ideológico de unidad cultural, para las exiliadas republicanas suponía la necesidad de redefinir esa identidad desde la periferia. Esta paradoja resuena con la noción de responsabilidad intersubjetiva de Manuel Cruz (2004, 2005), quien sostiene que la ética no puede limitarse a un marco individual, sino que se construye en diálogo con el otro, en una dinámica de solidaridad y reconocimiento mutuo.

¹⁴ Cargos y miembros: presidenta (Susana de Aquino), presidenta honoraria (Victorina Durán), jefe de relaciones internacionales (Eva Ferabach), secretario general (Sócrates Villar). Directores de secciones: danza (Mónica de Aquino, Mónica de Espina), música (Irene Saralegui), pintura (María Esther Hernández Hurtado de Mendoza), escultura (Antonio Auriti), literatura (Juan Gregorio Lascano), teatro (Josefina Donso), cine (Ramiro de Aquino). Prensa y difusión: Haydée Burgos de Pinto. Miembros de honor: fundadores desaparecidos (Luis de Aquino, Enrique Larreta, Pedro Miguel Obligado), presentes (Edda Palacios Villagrán de Anchorena, María Quiroga, Gustavo de Garusa, Marcos de Estrada, Jesús Sereno, etc.).

2. 1. Fotopoemas

Una de las primeras creaciones colectivas es *El triángulo de Arena*. Se trata de un fotopoema concebido por Susana de Aquino y Victorina Durán. En el Museo Nacional del Teatro de Almagro, entre las cajas sin catalogar, se encontraba una libreta anillada de pequeñas dimensiones. La portada de cartón, de color burdeos, esconde la marca del cuaderno detrás de un triángulo blanco realizado con témpera o guache y sobre el que se inserta el título de la obra con la letra de Victorina Durán: *El Triángulo de Arena*. Al abrir el cuaderno, se aprecian unas hojas amarillentas, oxidadas por el paso del tiempo. La primera página recuerda el título de la obra usando la composición y un símbolo, el triángulo: “EL Δ DE ARENA” FOTOPOEMÁTICA.

En las siguientes páginas se especifica, a modo de crédito de película, la autoría a través de fotos. Un triángulo en la arena con tres elementos, uno en cada esquina, recoge diversos folios blancos donde se puede leer: “El triángulo de arena. Fotopoemática creación de Susana de Aquino. Escenarios, vestuario, encuadre y fotografías de Victorina Durán. Personajes por: Sueño: Roberto Villanueva, Vida: Miguel Durán, Muerte: M.^a Esther Hernández, Protagonistas del sueño, Vida y Muerte, Susana de Aquino, Margarita Durán y María Louise Alchalel. Laboratorio por Emilio Poumeyrol”. Los personajes y sombras que se mencionan en el poema estaban encarnados por algunos actores y actrices de la Asociación y también por dos sobrinos de Victorina: Miguel y Margarita Durán, por lo que, en este proyecto, colaboraron tres exiliados españoles.

Victorina y María del Carmen compraron una casa en Rumipal (Córdoba, Argentina). El 4 de enero, en las vacaciones de verano, viajaron en el coche de María del Carmen para permanecer un mes. Recibieron varias visitas y durante varios días trabajaron en este proyecto. Está compuesto por 60 fotografías pequeñas, sin contar las que funcionan a modo de crédito para aclarar la participación y autoría. Están recortadas de forma manual y pegadas en el cuaderno anillado. Las fotografías están acompañando las estrofas del poema. Tanto las imágenes como el texto tienen un estilo surrealista, primando la experimentación y la creación de símbolos que aluden al inconsciente. Además, se aprecia una fusión de diversas artes: poesía, fotografía, danza, teatro y cine. Las propias autoras ya denominan esta creación como "fotopoemática". En la agenda de Durán se puede apreciar el proceso. Primero realizaron las fotografías, empleando

cuatro días. Después se hizo la composición de las imágenes y, posteriormente, Susana fue elaborando el texto acorde a las iconografías.

Otros dos fotopoemas que se conservan en el archivo del MNT son *Soneto del Agua* y *Soneto de la Tierra*. Ambas obras tienen un estilo similar al primero, pero están sin fechar. Muy probablemente se concibieron en este periodo. Cada verso, escrito a máquina, se acompaña de una fotografía pequeña de tamaño cuadrado. Esta idea de realizar una única obra con un carácter colectivo que fusione diferentes disciplinas artísticas y que, a la vez, les permita experimentar, estará presente en todas las creaciones de La Cuarta Carabela. Este proceso creativo evidencia la ética de colaboración como un principio estructurador de La Cuarta Carabela. La experimentación interdisciplinaria, lejos de ser un mero juego estético, respondía a la necesidad de generar un espacio de expresión alternativo, íntimo y compartido, cuyo centro simbólico y físico fue la casa vacacional de las exiliadas. En este marco, lo que emerge no es solo una obra conjunta, sino una lógica de creación que rechaza la competitividad individualista y la jerarquía autoritaria, propia de la lógica patriarcal. Por el contrario, estas producciones encarnan una dinámica horizontal donde el valor artístico no depende de la firma o la autoría exclusiva, sino de la articulación de saberes, cuerpos y voces. La obra es, así, resultado de una práctica sororal, basada en el reconocimiento mutuo y en el empoderamiento colectivo.

2. 2. Cine experimental

El 22 de octubre de 1953 se realizó una “reunión de la Carabela en casa de Aquino con Margarita Drago, Raquel, Peralta, Ramos, Manila, Chaneton y Melazza. También los carabelos de siempre” (Durán, 1953). Tuvieron la idea de realizar varias películas artísticas. Por este motivo, en noviembre, Victorina se hizo cargo de los gastos para comprar una cámara de video con todos los accesorios necesarios y comenzaron a grabar una película titulada *Mensaje*, meses más tarde, otra que llamó *Manos* y, a continuación, *Sombras*. “Hemos querido —nos explicó Susana antes de la proyección— volver al cine de los hermanos Lumière, al cine primitivo, a la cueva de Altamira del cine, resucitando la imagen pura como expresión cinematográfica” (Infante, 1954: 24). Por lo tanto, estas tres películas, dirigidas por Susana Aquino y Victorina Durán volvían al cine mudo y expresaban su mensaje a través de la imagen con un argumento poemático.

Estas tres grabaciones fueron un experimento en el que quisieron fusionar la capacidad poética de Susana de Aquino y la formación visual de Victorina Durán. Se continuaba, de esta forma, el trabajo de creación realizado con los fotopoemas. Sin embargo, “Como todas las producciones de esta clase, adolecen de falta de elementos con que realizar sus fines, y, por supuesto, se resienten, también, por los titubeos y desconocimientos en la materia” (Infante, 1954: 24). Carecían de los medios necesarios y, también, de la formación cinematográfica. Durán había realizado vestuario para algunas producciones de cine, pero jamás había grabado con una cámara ni había realizado el montaje de las secuencias filmadas. No obstante, se premió la calidad artística de las imágenes y la novedad de la idea: “Las virtudes de esas películas, que pueden resultar promesas, son el buen gusto en la elección de las imágenes y su acertado movimiento, y la iluminación hecha con criterio de obra de arte” (Infante, 1954: 38). Eduardo Bialiari (1954: 3) se refirió a *Mensaje* como un film surrealista por la ensoñación de sus imágenes. Por lo tanto, estos experimentos cinematográficos fueron innovadores en cuanto a la fusión de poesía e imagen y destacaron por su hondo poder visual y la transmisión de fuertes sensaciones a través de su plasticidad, lo que conectaba con los fotopoemas. Se estrenaron las tres películas en 1954 en la sala Los Independientes y, en 1957, en la I sección de Cine Forum organizada por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, según consta en el historial de la Cuarta Carabela¹⁵.

Esta proyección en Madrid plantea una paradoja relevante: aunque La Cuarta Carabela nació en el exilio como un espacio de resistencia cultural, su vinculación con una institución creada por el franquismo para promover la Hispanidad revela una compleja relación con las estructuras oficiales de difusión cultural. Mientras que en Buenos Aires el grupo operaba como un enclave artístico alternativo, en Madrid sus películas fueron acogidas dentro de un discurso que buscaba proyectar una visión unificada de la cultura hispánica. Esto invita a reflexionar sobre si esta representación en el Instituto de Cultura Hispánica respondía a una estrategia de Durán para facilitar su posterior regreso a España. A diferencia de la mayoría de los exiliados republicanos, Durán consiguió volver en 1963, doce años antes de la muerte de Franco, un hecho que sugiere que tuvo que construir cuidadosamente una imagen de ella que le permitiera ser admitida sin levantar sospechas de afiliación política o valores ideológicos. Su

¹⁵ Que se conserva sin catalogar en el archivo del MNT.

participación en actividades culturales vinculadas al discurso oficial de la Hispanidad pudo haber funcionado como mecanismo para reducir el riesgo de ser rechazada como “roja” al instalarse definitivamente en su país¹⁶. Sin embargo, este proceso no fue individual, sino que involucró a toda la red que había tejido en el exilio, asumiendo esa responsabilidad ética y afectiva en ese proceso para ayudar a legitimar su figura dentro de ciertos circuitos que le otorgaban cierta neutralidad ideológica, convirtiéndose, de esta forma, en una red de protección.

2. 3. Espectáculos teatrales

Los proyectos iniciales que surgieron dentro de la Asociación son espectáculos teatrales que empezaron a organizarse en casa de Victorina. Una vez más, el espacio doméstico de la artista exiliada se convirtió en núcleo simbólico y material de la creación colectiva. En ausencia de escenarios legitimados por el circuito teatral dominante, la vivienda se transformó en múltiples ocasiones en taller, sala de ensayo y punto de encuentro, reafirmando la dimensión íntima, resistente y autogestionada del proyecto artístico. Los primeros ensayos de su obra debut, a la que titularon *Tam-Tam*, se realizaron durante el mes de julio de 1953, en las dependencias del museo. El 6 de agosto Durán y Aquino acudieron al Teatro La Máscara para negociar el estreno. Sin embargo, el acuerdo no llegó a concretarse. A pesar de haber trabajado intensamente durante todos los días del mes de agosto, el grupo se vio obligado a buscar una alternativa, y finalmente el debut de la Cuarta Carabela se produjo el 24 de agosto en el Instituto de Arte Moderno. Realizaron una segunda función al día siguiente. Este episodio refleja el rechazo persistente del circuito teatral ante discursos artísticos que desbordan las convenciones formales y los imaginarios hegemónicos del momento. Tanto Durán como de Aquino ocupaban posiciones de disidencia: una, como exiliada republicana, lesbiana y figura vinculada a la vanguardia escénica española; la otra, como intelectual argentina, joven y sin pertenencia clara a las estructuras culturales dominantes. Juntas representaban una propuesta estética y política que no encajaba en los marcos normativos del teatro comercial ni del institucional.

¹⁶ El expediente de depuración que se le abre la catalogan de “roja” pero “no peligrosa” (AGA, Expediente de depuración de Victorina Durán Cebrián, (5) 1.29 CAJA 38628 TOP. 33/49).

Estas exclusiones recaían con más fuerza sobre mujeres artistas, sobre todo si proponían lenguajes nuevos, colectivos y no alineados con el modelo patriarcal del genio masculino individual. Como suele ocurrir con las obras creadas en clave sororal o colaborativa, su legitimidad fue cuestionada antes incluso de ser representada. La obra era una apuesta atrevida, puesto que presentaba una serie de recitales que denominaron “poesía danzada”, donde destacaba la pieza designada como danzas sobre poesía negra proyectada con una música y una coreografía muy insólita. En la agenda de Durán aparecen anotaciones interesantes que permiten seguir el proceso de creación, como la del 13 de agosto que escribió: “ensayo y pintar vestuario” (Durán, 1953). El 5 de octubre la Cuarta Carabela realizó una actuación para el Instituto Cultural Chileno. En este montaje, Durán “tuvo a su cargo las escenografías, figurines, máscaras y percusión” (Baliari, 1954: 3).

Paralelamente a las creaciones cinematográficas “los carabelos” quisieron rendir homenaje al poeta fallecido en la Guerra Civil española y, a partir del 15 de marzo de 1954, prepararon *Danzas sobre poesía. García Lorca* cuyos ensayos comenzaron el día 22 del mes anterior, reuniéndose durante todas las tardes en el Museo. El espectáculo se basaba en varias poesías de Lorca a las que añadían elementos afro-iberoamericanos. La dirección y la coreografía eran de Susana de Aquino y decorados, vestuario y producción de Victorina Durán. El programa lo constituyan diecinueve piezas coreográficas: Casida del herido por el agua, Viñetas flamencas, La monja gitana, Antonio el Camborio, Baile, La pena negra, Conjuro, Guitarra, El maniquí, Alma ausente, Crotalo, Preciosa y el aire, Son, La luna luna, Canción tonta, Vals en las ramas, Ribereñas, Romance Sonámbulo y Las manolas. La elección de este tema, además sabiendo la estrecha amistad que Durán mantuvo con el poeta hasta su fusilamiento, también es un indicativo más de la responsabilidad afectiva y ética de esta red de intelectuales. Más que un simple tributo artístico, esta iniciativa puede interpretarse como una respuesta ética ante la ausencia del otro (Levina, 1974), constituyéndose como una respuesta contra las atrocidades que se cometieron durante la Guerra Civil y la crisis de libertad que estaba viviendo España durante la dictadura. Además, simbólicamente fue un evento reparador del daño que sufrieron miles de exiliados republicanos, afectados por la pérdida de familiares y amistades.

La innovación de este espectáculo radicaba en la nueva concepción de la danza que proponía Susana de Aquino y que dio el nombre de ‘poecorética’ (poético-coreográfico). Esta danza consistía en visualizar las

figuras del verso con gestos y evoluciones corporales. Los movimientos se adaptaban a la cadencia del metro poético, recitado algunas veces, otras, acompañado por palmas, zapateos o instrumentos de percusión que subrayaban los acentos poéticos. La confección, tanto del vestuario como de la escenografía, se realizó en el museo en el que colaboraban todos los componentes bajo las indicaciones de Durán.

Sus escenografías y trajes en un alarde de síntesis son también golpes ambientadores con la estilización propia del sumo conocimiento. Cámara negra para el decorado y malla o falda negra para el traje, como elemento básico sobre los cuales destácanse los elementos indispensables a la expresión del carácter de la escena. (Lindsay, sin fecha).

Este espectáculo, *Danzas sobre poesía. García Lorca*, se estrenó el 5 de julio de 1954 en el Teatro La Máscara. Su debut estaba previsto en el Instituto de Arte Moderno, pero por un desacuerdo no resuelto en los últimos días, acordaron tres funciones con La Máscara. Las otras dos se celebraron el día 12 y 19 del mismo mes y el 27 de septiembre se repuso en el Teatro Los Independientes.

Álbum de Couplets, escrita por Susana de Aquino y protagonizada por Nieves López Lagar, otra exiliada española, es una vuelta a *La Belle Époque* de principios de siglo. La actriz y cantante, con esta obra escrita y pensada para ella, pudo recopilar las canciones más famosas y alegres de 1900 que cantaron cupletistas de la talla de la Fornarina, Raquel Meller, la Goya, Mercedes Serós y otras. En la reseña aparecida en el periódico *El hogar* se especifica que este montaje lo planearon y ejecutaron entre las tres artistas: Nieves López Lagar, Victorina Durán y Susana de Aquino. También Durán hace eco de estas reuniones que empezaron los meses de marzo de 1956. Se pensó como un monólogo para un actor, encarnado por Eduardo Bergara Leuman, que, mediante un álbum de postales de su abuelo, va sacando fotos de cupletistas que interpreta la actriz. Cada canción estaba acompañada por un piano que tocó Alberto Viale y, además, presenta su decorado y vestuario específico ambientado en cada cupletista. Ajustaron el presupuesto del que disponían y durante los meses de julio y agosto se realizó el vestuario y se pintó el sintético decorado.

Este espectáculo, estrenado el 11 de septiembre de 1956 en el Teatro Versalles, puede leerse como otro acto sororal y reparador impulsado por La Cuarta Carabela. Al devolver a escena a Nieves López Lagar, una actriz que no había vuelto a actuar desde su exilio, Durán y de Aquino no solo le

ofrecieron una oportunidad artística, sino que también la restituyeron simbólicamente al espacio público y cultural del que había sido excluida. Desde la lógica de la sororidad, este gesto constituye un acto de empoderamiento entre mujeres: una creación horizontal, una forma de reconocimiento mutuo y de recuperación del valor artístico de las tres. La respuesta entusiasta del público y de la crítica confirma la potencia de este tipo de acciones colectivas: el éxito no solo fue estético, sino también emocional y político, ya que “las señoras perdieron los guantes arrojando flores en un transporte de entusiasmo al recordar aquellos buenos tiempos” (S/N, 1956). Como diría Marcela Lagarde, este es un ejemplo del “apoyo solidario, íntimo y subversivo” (2012: 558) que se da entre mujeres cuando se desafian juntas las lógicas del olvido, del aislamiento y de la exclusión. Asimismo, con la recuperación de las cupletistas, pusieron en valor la memoria femenina, siendo otro soporte de la sororidad, puesto que empodera a las demás mujeres al admirar y reconocer a las otras.

El siguiente proyecto que organizó La Cuarta Carabela fue *Cita en el Espejo*, una obra dividida en tres partes y cuatro cuadros y que contaba solo con dos personajes: El Ser, interpretado por Mario de Abajo y Su Soledad, por Zaida Fernández de la Puente. La escritora de esta pieza teatral fue Susana de Aquino y decidió que la dramaturgia tendría que ser libre, sin basarse en ningún canon teatral. Sin embargo, las pocas reseñas teatrales que se conservan manifiestan que supo mantener el interés del espectador durante los largos soliloquios del protagonista. Se estrenó el 20 de mayo de 1957 en el Teatro Recoletos de Madrid y contó con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica. La dirección, los decorados y el vestuario estuvieron a cargo de Victorina Durán y el ayudante de escena fue su sobrino-nieto José María Morales Durán. Sin embargo, en la agenda de Victorina aparecen unas anotaciones que corresponden a algunos días de mayo de 1956, en los que Nélida Quiroga dirigió a los actores durante sus ensayos realizados en el museo (Durán, 1956). Esto demuestra la estrecha colaboración que existía entre las artistas que participaban en estos espectáculos de teatro independiente. El 25 de mayo lo representaron en el Instituto de Cultura Hispánica de Sevilla. Sin embargo, para el estreno en Buenos Aires tuvieron que esperar hasta el 23 de octubre de 1961, que se representó en el Teatro Cómico. Los intérpretes fueron Raúl Busefi, Reina Grandier y Alberto Fontana y la crítica porteña hizo la siguiente reseña de la plástica: “El esquemático y único decorado logra transmitir el enrarecido ambiente en que se debate el protagonista” (S/N, 1961).

En 1958, La Cuarta Carabela, con el auspicio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, realizó el montaje de *Mis sueños*, “comedia sonámbula para monomaníacos” de Salvador Dalí que se estrenó el 2 de enero de 1958 en los jardines del Museo. La dirección la realizó Hugo Ferrer, decorado y vestuario, Emil Lennon y la coreografía, por Edgardo Igarzábal. En esta ocasión, tanto Victorina Durán como Susana de Aquino supervisaron la actividad, pero no se responsabilizaron de ningún aspecto creativo porque estaban trabajando para la primera temporada de Teatro Hispánico Contemporáneo. Este festival teatral se organizó en el Teatro Kraft en febrero de 1958 y se representó *El Globo* de Susana de Aquino y *Antes de las 9: amor* de Sebastian B. De la Torre, ambas obras dirigidas y diseñadas por Victorina Durán. En el programa se anunciaba que estas representaciones estaban prohibidas “para menores de espíritu”. Las dos tenían una duración de cuarenta minutos aproximadamente. Durán realizó diversos elementos escenográficos que se incorporaban a un fondo negro y que permitían un cambio rápido de decorado.

En ese mismo año se ofreció un ciclo de Teatro Hispánico en la sala Huemul. Para estas representaciones, la agrupación estuvo ensayando y construyendo decorados y escenografías durante julio y agosto. La primera función se realizó el 4 de agosto, donde se ofreció *Fisionomías del Sueño* de la escritora Margarita Bunge, el lunes 11, *Brandy y Hollin* de Rodolfo Bracco, el 18, *La llamada* y *El gato* de Susana de Aquino; y el 25, *La Krugger-Rom* de Sebastián de la Torre. Por lo tanto, todos los lunes de agosto se puso en escena una o dos obras. También durante el mes de septiembre siguieron con esta temporada: el 8 escenificaron *Krusbe* y *Olgis* de Solari Paravicini, el 15, *Doña Juana la Loca* de Pedro Cohucelo y el 22, *Matías en la eternidad* de Lida y Agustín Lagos. Al finalizar esta maratón, algunas de estas piezas se repusieron posteriormente en algunos actos esporádicos. En el Instituto Cultural Argentino Indonesia de Buenos Aires, el 28 de diciembre de 1959 organizaron un programa con danzas regionales argentinas. Victorina Durán realizó un decorado único y aprovechó el vestuario de otros espectáculos. Las piezas representadas fueron: *La Zamba*, *El Gato*, *La Condición* y *El Carnavalito*.

El último espectáculo, y quizás el más importante, fue *El teatro de Indias*. Victorina Durán estudió la cultura, la indumentaria y las costumbres de los diferentes pueblos que habitaron Argentina antes de la colonización. Con este material creó una obra de teatro con texto de Susana de Aquino que reivindicaba el arte y la cultura pre y poscolombina. Los preparativos empezaron en 1962 y su estreno no se produjo hasta el 21 de

febrero de 1963 en el jardín del Museo de Arte Hispanoamericano¹⁷. Con este espectáculo viajaron a España y realizaron diferentes representaciones durante 1963 y 1964. Durán permaneció en el país y el resto de los carabelos regresaron a Argentina cuando finalizaron las funciones.

Estas actividades de La Cuarta Carabela reflejan la ambigüedad inherente a su concepto de Hispanidad, oscilando entre la recuperación cultural y la estrategia política. *Álbum de Couplets* rescata la tradición cupletista de la Belle Époque, enraizada en una nostalgia por la España anterior a la Guerra Civil, mientras que *El teatro de Indias* reivindica la cultura prehispánica, desafiando la hegemonía del discurso oficial sobre la identidad hispánica. A su vez, la puesta en escena en el Instituto de Cultura Hispánica refuerza la paradoja: si bien su teatro busca preservar la memoria del exilio, se exhibe en un espacio patrocinado por el franquismo. Camus (1942) señalaría esta tensión como una rebelión silenciosa ante lo absurdo: un exilio que nunca es total y un regreso que nunca es completo. La solidaridad de los carabelos fue clave para hacer posible el proceso de reinserción que emprendió Durán sin abandonar del todo sus ideas y su propia experiencia como exiliada.

2. 4. Otros eventos

Además de todos estos espectáculos, La Cuarta Carabela, desde 1952, organizó los Octubres Hispánicos que se celebraban como actividad del Museo Municipal de Arte Hispano-American. Consistía en un ciclo cultural en el que se realizaba alguna exposición temporal dentro del museo, representaciones teatrales y, además, se impartían diversas charlas a lo largo del mes. En 1955 se editó el cuaderno de poesía *Cuarteto Natural* escrito por Susana de Aquino y con ilustraciones de Victorina Durán. También organizaron conferencias que impartieron entre Susana de Aquino y Victorina Durán, muchas veces, mientras Susana disertaba, Durán ilustraba sus conceptos sobre danza, literatura y teatro. También participaron de forma esporádica en algunos programas de televisión y de radio entre los años 1957 y 1962.

Además de todo esto, Victorina Durán quiso crear una especie de Teatro Escuela, similar al de Cipriano Rivas Cherif, en el que ella participó durante la II República. En este proyecto, Victorina Durán se haría cargo

¹⁷ Para profundizar sobre este espectáculo véase *Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán*.

de la dirección teatral y plástica y Susana de Aquino de la parte literaria. En esta escuela teatral pretendían enseñar y explicar las innovaciones que habían desarrollado a lo largo de su vida y puesto en práctica con La Cuarta Carabela. A este programa educativo lo habían denominado Teatro Experimental Hispánico de Vanguardia y fue descrito de la siguiente forma:

Teatro inédito inexistente hasta ahora en el país de todo lo escrito en nuestra lengua, en montajes originales, estimulando y difundiendo lo nuestro, no lo de otra raza y países ajenos a nuestra historia, como ha sucedido comúnmente, habiéndosele dado preferencia en el arte literario a las traducciones, siendo así preponderante lo extranjero y no lo nacional. [...] Con el conjunto seleccionado del teatro se montarían obras solamente inéditas y de originalísimas presentaciones, que aporten, cada una, una innovación a nuestra historia teatral. (de Aquino y Durán, sin fecha).

Como se puede comprobar, estas iniciativas no nacen del privilegio, sino de la necesidad compartida de crear espacios propios, seguros y transformadores, al margen de los circuitos oficiales que sistemáticamente negaron legitimidad a propuestas culturales lideradas por mujeres, y más aún, por mujeres exiliadas. Desde esta perspectiva, la continuidad y la coherencia del trabajo conjunto entre Durán y de Aquino encarna una forma de sororidad práctica, un entramado de colaboración sostenida durante once años, en el que hubo un impulso recíproco en contextos adversos. La creación y las conferencias performativas en las que ambas combinaban palabra, danza e imagen, dan cuenta de una lógica de trabajo que desmantela la jerarquía autoral y promueve una estética del cuidado y del vínculo. En esa misma línea, el proyecto de fundar la escuela teatral se concibió como una alternativa al dominio de lo foráneo en la escena argentina, pero también como una escuela crítica que pretendía devolver valor a lo propio, a lo hispánico y a la innovación desde lo local. Este gesto educativo es también una forma de responsabilidad ética: enseñar lo aprendido no como patrimonio individual, sino como legado colectivo que puede enriquecer a las siguientes generaciones.

Finalmente, el papel del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano como sede física de estas actividades, gestionado y dirigido por el padre de Susana, no puede desvincularse de la ética del cuidado que atravesó toda esta experiencia. La carta que Durán escribió al jubilarse no es simplemente un agradecimiento institucional, sino el testimonio de una

forma de habitar el trabajo desde el placer, la acogida y el afecto. Llamar al museo “mi auténtica casa” y a sus compañeros “mi familia de América” (Durán, 1962) implica reconocer que, en el exilio, el arte y la comunidad supieron el desarraigamiento, y que la práctica cultural fue, en sí misma, una forma de resistencia vital.

CONCLUSIONES

Este primer acercamiento a las actividades culturales y literarias realizadas por La Cuarta Carabela permite visibilizar el papel de esta red de artistas e intelectuales que pretendían trazar un vínculo entre España y Argentina. A pesar de la falta de financiación y del limitado apoyo de los circuitos teatrales, el impulso creativo y el deseo de divulgar un arte que reivindicara la fusión de ambas culturas transoceánicas superaron estas limitaciones. La Cuarta Carabela adoptó una filosofía afín a las misiones pedagógicas, al considerar que el teatro, el arte y la literatura debían estar al alcance del pueblo y, por ese motivo, promovieron espectáculos, recitales y conferencias al aire libre y de acceso gratuito, como parte de su apuesta por democratizar el acceso a la cultura.

Conceptos como la responsabilidad ética y sororidad resultan clave para comprender el funcionamiento de estas redes, no solo como estructuras de apoyo durante el exilio, sino también como formas de resistencia frente al aislamiento impuesto, primero por el franquismo y más tarde por las políticas del gobierno peronista. Esta responsabilidad, en términos de Lévinas (1974), no fue solo individual, sino colectiva: sus miembros asumieron la tarea de preservar y proyectar su identidad cultural más allá de la diáspora. Casos como el de Nieves López Lagar, quien no había vuelto a actuar desde su exilio hasta su participación en *Álbum de Couplets*, ilustran cómo estas redes no solo generaron oportunidades artísticas, sino que también reintegraron a sus integrantes en un circuito cultural transnacional.

Asimismo, la reconstrucción detallada de fechas, nombres y lugares permite trazar un mapa más preciso del impacto de La Cuarta Carabela, evidenciando cómo su estrategia cultural navegó entre la reivindicación de la Hispanidad y la necesidad de adaptación para garantizar su permanencia y legitimidad. Su participación en instituciones como el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, lejos de ser un alineamiento ideológico, parece responder a una estrategia para facilitar el retorno de Victorina Durán a España en 1963. Su regreso fue el resultado de una táctica

cuidadosa en la que el arte funcionó como un vehículo de mediación política y cultural.

Finalmente, esta red cultural, tejida con lazos de solidaridad y resistencia, no solo permitió a sus miembros mantener su identidad y creatividad en el exilio, sino que dejó un legado perdurable en la historia cultural del exilio republicano. Estas actividades de La Cuarta Carabela deben entenderse como un proyecto ético y político, donde la responsabilidad hacia la otra, el apoyo sororal y la rebelión ante el absurdo, se entrelazan en una práctica cultural que desborda los límites de lo artístico, configurándose como una forma de vida, en sintonía con lo planteado por Lévinas y Lagarde. Este estudio, además de rescatar su relevancia, sienta las bases para futuras investigaciones como la interpretación en profundidad de los textos producidos por La Cuarta Carabela, empleando herramientas propias del análisis del discurso e integrando la dimensión ética como eje central. Pese a que este estudio ha permitido reconstruir la trayectoria de la asociación, atendiendo a las implicaciones éticas del exilio y a la creación artística como una forma de respuesta solidaria, colaborativa y responsable frente a la adversidad, aún queda por desarrollar un análisis exhaustivo de las obras que produjeron (teatrales, visuales, poéticas y teóricas), muchas de las cuales se conservan, incluidas sus conferencias. Este corpus abre la posibilidad de explorar con mayor detalle cómo el arte funcionó como espacio de resistencia ética, alianza afectiva y reconfiguración de identidades en el exilio.

FINANCIACIÓN

Esta investigación fue financiada con un contrato de Acceso al Sistema Español de Ciencia, Tecnología e Innovación para el Desarrollo del Programa Propio de I+D+i de la US, VII PPIT-US y también por el proyecto Horizonte 2020 titulado “Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses. TRANS.ARCH”, número de referencia del proyecto H2020-872299.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Expediente de Victorina Durán. Carpeta n.^º 58.676

Arias de Cossío, Ana María y Murga Castro, Idoia (2015). *Escenografía en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento.

Baliari, Eduardo (1954). "El artista en su taller: Victorina Durán". *Noticias Gráficas*, 9 de febrero de 1954, p. 3.

Camus, Albert ([1942] 1995). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.

Carretón, Vicente (2000). "Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27". *El Maquinista de la Generación*, n.º 9: pp. 4-20.

Cruz, Manuel (2004). *Escritos sobre memoria, responsabilidad y pasado*. Cali: Universidad del Valle.

Cruz, Manuel (2005). *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*. Madrid: Anagrama.

De Aquino, Susana y Victorina Durán (sin fecha). *Teatro Experimental Hispano de Vanguardia*. Doc_6107 del archivo del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

Director del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano (6 agosto 1952). Carta a secretario de cultura. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Buenos Aires.

Durán Victorina (31 de julio de 1962). Carta a Museo Municipal de Arte Hispano Americano. Doc_6123 del archivo del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

Durán, Victorina (1952). *Agenda 1952*. Archivo de Victorina Durán. 6136-Doc del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

Durán, Victorina (1953). *Agenda 1953*. Archivo de Victorina Durán. 6137-Doc del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

Durán, Victorina (1956). *Agenda 1956*. Archivo de Victorina Durán. Doc-6139 del Museo Nacional del Teatro. Almagro.

Durán, Victorina (sin fecha). "Amistad con Elena Fortún y su exilio en Buenos Aires". Entrevista por Marisol Dorao. Archivo privado de Nuria Capdevila-Argüelles.

Gaitán Salinas, Carmen y Murga Castro, Idoia (2019). "Victorina Durán: identidades en escena. Exilio, hispanidad y madrileñismo en Argentina". *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*, Ediciones Doce Calles: pp. 325-50.

Gaitán Salinas, Carmen y Murga Castro, Idoia (2021). Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(1), 183-204. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.67885ARTÍCULOS>

Houvenaghel, Eugenia Helena (coord.) *Spanish Exile and Italian Immigration in Argentina: Gender, Politics and Culture. Romance Studies*. 2020 (2, 3, 4) – 2021 (1).

Houvenaghel, Eugenia Helena. (coord.) (2022) "Monográfico Redes y Rutas del exilio femenino en Argentina". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, pp. 1-87.

Infante, Blas (1954). "La Cuarta Carabela". *Estampa*, 2 de agosto de 1954, pp. 24, 38.

Lagarde, Marcela (2012). *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. México: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.

Lévinas, Emmanuel. ([1974] 2021). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Sigueme.

Lindsay, Linda (sin fecha). "Nueva forma teatral: danza sobre poesía". *Recorte de prensa encontrado en el archivo del Museo Nacional del Teatro. Almagro*, s/p.

Luca de Tena, G. (1962). "Victorina Durán y Cebrián, jefa de relaciones culturales del Museo Municipal de Arte Hispanoamericano de Buenos Aires". *El Pueblo Gallego*, 16 de febrero de 1962, s. p.

Moreno Lago, Eva (2017). "Expresiones del espíritu indígena en la escenografía y vestuario de Victorina Durán". *EscenaUno*, vol. 6: pp. 1-16. "poesía pop tardoadolescente". Disponible en: escenauno.org/expresiones-del-espiritu-indigena-en-la-escenografia-y-vestuario-de-victorina-duran [26/10/2024].

Moreno-Lago, Eva (2018). Transitar dos mundos: inventario teatral de Victorina Durán. *ACOTACIONES. Investigación y Creación Teatral*, (40), 31-60. DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.40.02>

Moreno-Lago, Eva (2023). Hacia la reconstrucción de una red de intelectuales españolas en el exilio argentino (1936-1950): autobiografías, agendas y epistolarios. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, pp. 27-41. DOI: <https://doi.org/10.5209/alhi.85122>

Schwarzstein, Dora (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Madrid: Crítica.

Sin Nombre (1961). "Poema dramático de una escritora". *La Nación*, 19 de noviembre de 1961, s/p.

Sin Nombre (1956). "Buenos Aires vuelve los ojos al novecientos". *El Hogar*, 26 de octubre de 1956, s/p.

Zuleta, Emilia de (1999). *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril.