



**“La piba que tocaba”:
mujer, arte y exilio republicano español en Argentina.
María Victoria Iniesta, de Buenos Aires a Madrid, y viceversa ¹**

***“The girl who played”:
Women, Art, and Spanish Republican Exile in Argentina.
María Victoria Iniesta, from Buenos Aires to Madrid, and vice versa***

MARIELA SANCHEZ

Universidad Nacional de La Plata y CONICET (Argentina)

msanchez@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

Este trabajo, mediante una metodología de registro y análisis de testimonio, aspira a visibilizar a mujeres prácticamente ignotas, que tuvieron un rol importante en el contexto del exilio español del siglo XX con motivo de la Guerra Civil. Esas mujeres muchas veces quedaron opacadas, por haber sido compañeras de hombres más célebres o por la dedicación a labores de cuidado que dejaron en segundo plano vocaciones y desenvolvimientos artísticos. El artículo aborda el caso de María Victoria Iniesta, que se destaca porque, en su testimonio, convergen diversos aspectos sobre formación musical, actuaciones teatrales y vínculos en el despliegue de una red artística que convocó tanto a personalidades que conquistaron celebridad como a aquellas con las que no ocurrió lo mismo.

Palabras clave: Mujer – Música – Teatro – Guerra Civil Española – Exilio en Argentina

¹ El trabajo se inscribe en los proyectos de investigación “Identidad y desplazamientos: mujeres de Argentina y España en tramas bélicas, migratorias, exílicas e identitarias de los siglos XX y XXI. Literatura y otras textualidades para un tratamiento interseccional”, PID H-1049 de la Universidad Nacional de La Plata, dirigido por mí y codirigido por Virginia Bonatto, y “Diálogos transatlánticos: Argentina y España. Lecturas y revisiones críticas (1980–2021)”, PICT 2021-0783, dirigido por Raquel Macciuci.

Abstract

This work, using a methodology based on the analysis of testimony, aims to bring visibility to virtually unknown women who played an important role in the context of Spanish exile in the twentieth century as a result of the Civil War. These women were often overshadowed, either because they were the partners of more famous men or because their dedication to caregiving responsibilities pushed their artistic vocations and development into the background. The article addresses the case of María Victoria Iniesta, whose testimony stands out for bringing together various aspects of musical training, theatrical performance, and interpersonal connections in the development of an artistic network that included both figures who achieved celebrity status and those who did not.

Keywords: Woman – Music – Theatre – Spanish Civil War – Exile in Argentina

Mini-bio:

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Docente de literatura española en la UNLP. Investigadora del CONICET. Algunas de sus líneas de investigación: memoria de la guerra civil española y el franquismo, transmisión del pasado traumático en la narrativa, desplazamientos forzados entre España y Argentina. Una de sus publicaciones más recientes es *Memoria cultural y memorias periféricas de la Guerra civil española y el franquismo* (co-editora junto con Luis Bautista Boned, Peter Lang, 2024)

| Recuperación de la memoria: voces del exilio republicano

Cuando todavía no quedaban demasiado lejos la muerte de Francisco Franco, la Transición española a la democracia y el estado de alerta sobrevenido con el intento de golpe de Estado de 1981, muchos exiliados republicanos accedieron a que quedara registrada su voz en relación con la guerra y el exilio. Algunos de ellos formulaban y registraban por primera vez su experiencia de ese modo (y, seguramente, en varios casos lo hacían por única vez, si bien no es posible realizar una afirmación totalizadora y definitiva al respecto).

Dado que la memoria implica un trabajo de elaboración que se articula, necesariamente, desde un posicionamiento de distancia temporal que conlleva reconfiguración y construcción, sobrevuela muchas veces, desde miradas críticas con respecto a la pertinencia y la necesidad de hacer memoria, una desconfianza, cuando no una marcada oposición. Trabajar con la recuperación de huellas del pasado que tienen una labilidad *extra*, al estar originadas en un momento irrepetible, acarrea el agravante de que hay puntos de fuga propios del registro de esa oralidad y de la obsolescencia de los materiales en los que se plasmó inicialmente. Hay asimismo dimensiones inasibles: no es viable, por supuesto, recuperar la ambientación, con la complejidad de un contexto que involucra otros sentidos, más aún cuando no hay filmación, sino solamente voz grabada en una cinta.

El testimonio que analizo en este trabajo es producto de una entrevista que se enmarca en lo que se clasifica, en la técnica de la historia oral, como “entrevista semiestructurada”. Ese formato presupone el cumplimiento de una serie de pautas que habilitan una maleabilidad que da lugar al desarrollo de los énfasis y focos de atención que quiera privilegiar la persona entrevistada. Este artículo toma como base un *corpus* de entrevistas orales planificadas y concretadas hacia finales del siglo XX, en los años 90, con la coordinación y supervisión de María Teresa Pochat y la dirección de Nicolás Sánchez-Albornoz.

Las entrevistas fueron concretadas en el marco del proyecto de comienzos de la década de los 90 denominado *Proyecto de historia oral. El exilio español en la Argentina*, contemporáneo del *Proyecto de recuperación de testimonios documentales sobre el exilio republicano español en Argentina*.²

En lo referente a Argentina, los testimonios orales comprenden 63 entrevistas a personalidades españolas exiliadas (grabaciones más transcripciones), realizadas entre los años 1990 y 1996, destacando figuras como Rafael Alberti, Teresa León [sic], Manuel Lamana, Álvaro Osorio Florit o la viuda de Luis Jiménez de Asúa. (Villanueva Toledo 2021, 49)

² “El Proyecto de historia oral El exilio español en la Argentina es el resultado de un convenio de colaboración suscrito por la Fundación Sánchez-Albornoz y el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España con el fin de reunir testimonios personales y otros materiales sonoros relacionados con el exilio republicano en este país sudamericano. Como consecuencia de este convenio la Fundación llevó también a cabo el Proyecto de recuperación de archivos del exilio español en la República Argentina, cuyo fin era el de recuperar fondos y archivos privados de personas e instituciones relacionadas con el exilio republicano español en Argentina.” <https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/7224588>.

Como investigadora, me he acercado a esos materiales a través del acceso al fondo documental que se encuentra depositado, desde 2022, en mi lugar de trabajo, en el que ejerzo la investigación y la docencia, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Tengo conocimiento de otros fondos del archivo del exilio español en Argentina desde el año 2005 y trabajé sobre otras secciones; pero no había tenido acceso previamente a estos materiales en concreto, ni posibilidad de investigar sobre estas voces.

En el rescate y la visibilización de una labor que hizo posible la reunión y el atesoramiento de testimonios del exilio republicano español en Argentina³ y de personas argentinas que habían llevado adelante tareas a favor de la España leal a la Segunda República, vengo dedicándome más puntualmente en esta etapa a un conjunto de relatos de mujeres. Sus voces constituyen una porción pequeña del total de las entrevistas. Todas tuvieron que lidiar de algún modo con lo que se esperaba de su género y convirtieron condiciones iniciales adversas en un panorama de aprendizaje, crecimiento y realización personal; en el caso que consideramos en este estudio, en el arte.

Es cierto que los exiliados ya tenían muy lejos las vivencias de su salida de España cuando fueron entrevistados. Algunas personas, incluso, habían vuelto a España hacía tiempo. Pero aún no habían transcurrido, por lo menos desde la finalización de la dictadura, las tres décadas que se estima que deben transcurrir para la sedimentación de los acontecimientos y su materialización en testimonio distanciado y en alguna medida más analítico.

Viene a cuento agregar que, en el momento de recolección de las voces, en el que participó un amplio equipo bajo la dirección de Nicolás Sánchez-Albornoz y María Teresa Pochat, aún no se había avanzado demasiado en formulaciones teóricas que se fueron consolidando en años posteriores en los estudios de historia oral. Había, de todos modos, antecedentes que operaban como disparadores e inspiración. La incursión originaria de Ronald Fraser (*Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*) estaba allí como labor pionera para el caso español.

³ Puesto que, al momento de la redacción de este artículo, la escritura del nombre del país austral es gramaticalmente admitida tanto con determinante como sin él, se mantendrá su uso cuando, como sucede con la denominación del mentado proyecto, figure “la Argentina”, y se hará omisión del determinante cuando no esté en la cita original. Para la redacción general, se usará también la variante que omite el determinante, dado que es la que más se emplea actualmente, a pesar de que eso en alguna medida esté dejando de lado que la inclusión del determinante “la” –abandonado de manera gradual en las últimas décadas en distintos ámbitos– remite al nombre completo de la República Argentina y se va difuminando, por tanto, su condición de República.

Metodológicamente, también había, en materia de entrevistas a exiliados republicanos españoles, otro antecedente importante: el libro de entrevistas de exiliados en México, *Palabras del exilio* (Alonso *et al.* 1988). Se daba, sin embargo, en la práctica de recogida de testimonios sobre el exilio republicano español en la Argentina, una serie de elementos que lo hacían único: emergía con gran pregnancia la experiencia de inmersión en un contexto cultural, científico, pedagógico y social que resultó muy subrayado, con sus *pro* y sus *contra*, pero de marcado peso.

| Formas de (comenzar a) ser artista: la memoria, entre la vivencia y la experiencia

Con la frase “La piba que tocaba”, el maestro Osvaldo Pugliese, una de las figuras más destacadas y admiradas del tango argentino, y de la dirección musical y la ejecución en piano a nivel internacional, reconocía, en un encuentro fortuito en Madrid, a María Victoria Iniesta, con quien había coincidido muchos años antes en Argentina. Hoy en día, cuando se lleva a cabo una búsqueda en internet para dar con el nombre de María Victoria Iniesta, aparece otra mujer, música, como ella. En este artículo interesa rescatar el perfil artístico de aquella que, aunque su información no abunde en la red de redes, se preparó y se desempeñó artísticamente en distintos momentos del siglo XX y diversas latitudes, así como en contextos histórico-políticos sumamente complejos, como la guerra civil española y el exilio republicano.

Esta propuesta surge de una investigación que tiene como objetivo analizar elaboraciones de la memoria narrativa en la conformación de relatos de mujeres que atravesaron derivaciones de la guerra civil española, y en las que en algún cruce se produjo un desplazamiento forzado o en el cual al menos no hubo determinación propia. Haré foco en un testimonio narrativo recogido en Argentina en el marco del ya mencionado proyecto de historia oral *El exilio español en la Argentina* cuando había pasado la cantidad de tiempo requerida para una elaboración que permitiera aún una memoria comunicativa y una instancia de transmisión oral directa.

La elección de una mujer en singular sirve para echar luz sobre su historia; pero también, y muy señaladamente, para advertir cómo ciertas trayectorias pueden pasar desapercibidas, siendo merecedoras de miradas que alcanzan a otros sujetos y pueden despertar la memoria de un mundo y una época en extremo difíciles para la mujer y el arte. El testimonio trasciende la propia vivencia, la unicidad y la univocidad de lo

transitado en primera persona, y deviene experiencia que acarrea una dimensión colectiva.

Memoria y experiencia (*Erfahrung*, a diferencia de *Erlebniz*, vivencia) son conceptos que se reúnen en la mirada de Walter Benjamin en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, donde se toma como punto de partida *Materia y memoria*, de Henri Bergson, y se reconoce allí, ya desde el título bergsoniano, la estructura de la memoria como algo decisivo para la experiencia filosófica (Benjamin 1972, 125). Esto lleva a la asunción de que “la experiencia, tanto en la vida colectiva como en la privada, es un asunto de la tradición” (Benjamin 125) y que “[s]e forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de los que acumulados, con frecuencia no conscientes, confluyen en la memoria.” (Benjamin 125). Cabe recordar que seguidamente Benjamin patentiza que el objetivo de Bergson no estaba dirigido a una especificación histórica de la memoria, sino que en su caso no se admitía una determinación histórica de la experiencia” (ibíd.), pero en la teorización benjaminiana es crucial la relevancia de la dimensión colectiva de la memoria: “Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del colectivo” (Benjamin 1972, 128). Esto, en correlación con el desplazamiento de lo vivido explícita y conscientemente, la “vivencia” (*Erlebnis*), habilita la posibilidad de tomar un ejercicio de memoria individual, aparentemente limitado a un sujeto concreto, y considerarlo en una constelación más extensa, donde la “vivencia” individual de lo relatado ilumina zonas más amplias y compartidas, que son dominio de la “experiencia”, portadora de carácter colectivo, a diferencia de lo vivencial. Dicha constelación de términos se halla, en forma subyacente, a lo largo de diferentes testimonios de mujeres que han dejado su perspectiva del destierro en grabaciones que no forman parte de un *corpus* canónico, y que se hermanan en la experiencia de una memoria signada por desplazamientos e intentos de acomodamiento constante a condiciones impuestas por propios y ajenos. Hay en los acontecimientos narrados una suerte de desterritorialización de lo sucedido; es “lo que no le ha ocurrido al sujeto como ‘vivencia’” (Benjamin 1972, 129), lo que es convocado una y otra vez en la memoria de una mujer que procura narrar el derrotero de una trayectoria artística que debe recomenzar a contrapelo de mandatos, condiciones históricas y determinaciones políticas.

A 90 años del inicio de la guerra civil española de 1936-1939, se torna pertinente profundizar en una investigación que releve los inconvenientes, necesidades de

adaptación e imposibilidades de y para las mujeres en el arte. Ha transcurrido el tiempo suficiente como para que los hechos acaecidos se asentaran y constaran en multiplicidad de fuentes y perspectivas, pese a que sigan despertando controversias y abiertos enfrentamientos. A su vez, la posibilidad de retomar un registro que nos vuelva a traer voces silenciadas, por el paso del tiempo o por no haber ocupado sitios de visibilidad, brillo o promoción suficiente, nos invita a llamar la atención sobre esas vacancias para con el universo femenino, cuando además se halla asediado por mandatos o decisiones de marcado protagonismo masculino como las atingentes a la política y la guerra.

Este tipo de trabajo de registro y análisis aspira a visibilizar a mujeres prácticamente ignotas, que tuvieron un rol importante en el contexto del exilio español transatlántico del siglo XX con motivo de la Guerra Civil y que muchas veces quedaron opacadas, ya sea por haber sido compañeras de hombres más célebres o afamados, ya por la dedicación a labores de cuidado, apuntalamiento y crianza que dejaron en segundo plano vocaciones y desenvolvimientos artísticos.

El caso de María Victoria Iniesta, nacida el 26 de septiembre de 1912, se destaca porque, en su testimonio, convergen diversos aspectos en lo que hace a formación, actuaciones y vínculos artísticos que convocaron tanto a personalidades que conquistaron celebridad como a aquellas con las que no ocurrió lo mismo.

Por otra parte, más allá de las relaciones personales entre artistas e intelectuales del exilio, asomarnos al relevamiento de esta experiencia en la voz de las protagonistas da cuenta de solidaridades de impronta internacional en tiempos de desplazamientos forzados. Junto con poner en valor una perspectiva ya inaccesible de manera directa, se estudia un pasado traumático remoto y se llama la atención sobre particularidades acerca de la iniciación musical, la circulación artística en contexto de exilio, la interacción con nombres mucho más conocidos y la pluralidad de ámbitos de presentación.

Cabe aclarar que María Victoria Iniesta no era, en términos estrictos y por definición de diccionario, una exiliada española, puesto que había nacido en Buenos Aires, pero se marchó, siendo muy joven, con sus padres, a España, a raíz del advenimiento de la Segunda República, y algunos años más tarde volvería a vivir en Buenos Aires con motivo de la Guerra Civil. Este nuevo desplazamiento la retuvo cuarenta años sin retornar a España, y es esa reubicación lo que tomamos como movimiento exílico motivado por causas políticas y a consecuencia del inicio de la contienda bélica.

| Decir lo suyo: algunos fundamentos teóricos para el rescate de la memoria oral de la mujer y sus desplazamientos forzados

Cuando se logra la revalorización de voces recolectadas en el pasado y se procura garantizar su conservación en fondos documentales, como sucede con diversas instituciones de uno y otro lado del Atlántico en torno al exilio republicano español en Argentina, esas referencias a una obra artística cada vez más lejana, volátil y de difícil acceso encuentran en la oralidad, y en su correspondiente transcripción, un resguardo y una fuente para otras investigaciones. Esta metodología plantea un fuerte desafío a la obsolescencia de determinados materiales y las amenazas de la finitud se ven desarticuladas. Como observa Aceves Lozano (1998, 207), la historia oral y la historia de vida son parte de un corpus que habría que considerar en relación con la historiografía, la etnografía, el análisis del discurso y la investigación participativa, sin descartar técnicas como la etnometodología, la heurística y la encuesta.

La guarda de testimonios femeninos surgidos de entrevistas realizadas en la órbita de relaciones con países que han sido solidarios con la causa antifascista española abarcó más de un escenario, como México y Argentina, para lo cual hubo convenios de colaboración con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México y con la Fundación Sánchez-Albornoz. (Villanueva Toledo 2021, 48).

En términos de nacionalidades, corresponde añadir que no todas las mujeres consideradas en este recorte son, de manera tan directa, exiliadas españolas; ya veremos que la artista cuyas palabras son analizadas aquí merece alguna acotación especial sobre identidad nacional y pertenencias, que, en contexto bélico y postbélico, se vuelven, por cierto, muy porosas. En términos de género, hay que admitir que las mujeres que llegaron a *decir lo suyo* no fueron tantas y que muchas de ellas son llamadas, tal como fue el uso aún durante gran parte del siglo XX, con el apellido de sus maridos. En eso, el caso que consideramos es una honrosa excepción.

También ocurre mucho que los relatos de las mujeres están en segundo plano en relación con lo vivido por los hombres del entorno de esas mujeres (padres, maridos, hermanos). Y acaso lo más fuerte sea que la mayor cantidad de quienes fueron entrevistados fueron hombres. Las mujeres, es cierto, dieron lugar a perspectivas de relato que proporcionaron selecciones y énfasis diferentes de los hechos prototípicos del desarrollo de la guerra y de sus consecuencias. Esta particularidad radica en que

el derecho a tomar públicamente la palabra es históricamente un privilegio masculino, pero a primera vista el hecho de contar de viva voz parece un territorio en el que las mujeres juegan un papel protagonista, es más, quizá porque la narración oral es un arte o un tipo de comunicación efímeros y carentes de legitimación cultural, las mujeres pueden llegar a ser sus auténticas depositarias. (Sanfilippo 2017, 9)

| Continuidades y derivaciones de la metodología

A lo largo del año anterior, he encarado un inicio y algunos avances en la digitalización, en la Universidad Nacional de La Plata, de la copia argentina de las aludidas narraciones orales. Estimo que deben archivarse en más de un soporte, dado que conforman modalidades de relato no tradicionales, depositados en casetes en una fase ideal en materia de conservación de los recuerdos y en cuanto a distancia deseable para su elaboración y transmisión.

Con posibilidades de reflexión impensadas cuando fueron generadas estas fuentes primarias y sobre la base de diversos estudios sobre la memoria y la oralidad, es apropiado y, en algunos sentidos de recuperación y revalorización, es necesario, visitar desde el siglo XXI tramas narrativas atesoradas en la década de 1990. Se vuelve especialmente valioso revisar (y en algunos casos rehacer) transcripciones y desmenuzar palabras que develan mecanismos de desafío a preconceptos, muchas veces tácitos, que tendían a confinar a las mujeres en lugares de quietud y sumisión.

A medio camino entre la entrevista oral y la historia de vida, las anécdotas que integran los enunciados de una mujer y de cómo lo femenino encontró su lugar en el arte, en un cruce de circunstancias que dependían fundamentalmente de hombres.

Al abocarse a la intersección entre género e historia oral en la investigación sobre las migraciones internacionales, María José Magliano observó que

la entrevista en profundidad y la historia de vida se han convertido en elementos valiosos para el historiador, siempre haciendo hincapié en que el relato que hace la persona no es simplemente una descripción de sucesos, sino también una selección, un recorte, tanto consciente como inconsciente, de su propia realidad. A través de estas herramientas metodológicas no se pretende obtener datos, sino conocer una experiencia de vida para lograr interpretar mejor algunos acontecimientos históricos. (Magliano 2009–2010, 101)

A continuación, paso al detenimiento en fragmentos del relato de una mujer, una artista, cuya vida alternó entre dos continentes, Europa y América, y más específicamente

en España y Argentina. Se trata, asimismo, de una mujer que debió recomenzar su actividad musical en más de una oportunidad y bajo diferentes identidades, como estudiante, como concertista, como madrigalista, a expensas de una época signada por circunstancias bélicas, dictatoriales, exílicas y de acentuada predominancia masculina en las determinaciones fundamentales.

| Lo que ellas quieren (y lo que ellos habilitan): Galicia en Buenos Aires y un espacio para la iniciación a la música

Es en su ciudad de nacimiento, Buenos Aires, donde se despierta la vocación artística de María Victoria Iniesta. Las figuras que operan como agentes son la propia niña y la persona a cargo de su formación y de la adquisición de sus primeras destrezas de manera sistemática, que es quien facilita a la niña la entrada al mundo artístico, mediante acciones en apariencia prosaicas pero fundamentales: tener el dato necesario – en ocasiones, recomendación mediante, por lo cual puede ser un poco más remoto y extenso el despliegue de esta red– y acercar a la interesada cuando es pequeña. No es menor tampoco la alusión a otros formadores. Las omisiones son, por supuesto, significativas. En la oralidad cada silencio contiene en latencia, cuando no es una pausa para la organización del relato, un deliberado borramiento cuyas motivaciones obedecen a un debate interno, a una decisión a la que no asistimos como oyentes ni lectores, pero sobre la cual es viable hipotetizar.

Cuando tenía ocho años –ya estaba entonces en tercer grado–, mi madre, cansada de oírme decir desde los cinco que quería música y que quería música, buscó un sitio donde hacerme estudiar. Entonces no había en Buenos Aires todavía un conservatorio nacional, sino instituciones que tenían escuelas de música. Una de ellas era la Casa de Galicia, y allí me llevó. Como cosa notable, te diré que en la Casa de Galicia el profesor de música era un señor ruso, que había sido alumno del famoso italiano Scaramuzza, profesor de tantos y tantos pianistas importantes argentinos.⁴

El cruce Galicia-Rusia-Italia-Argentina ya da una idea de la permeabilidad entre nacionalidades en los comienzos del siglo XX en el país austral, en la continuidad de un

⁴ Todas las citas corresponden a transcripción de la entrevista realizada a María Victoria Iniesta por Amalia Iniesta en el marco del citado proyecto internacional en Madrid en 1990. Consta la existencia de una copia de la entrevista en el Centro Documental de la Memoria Histórica, en el marco del mencionado proyecto de historia oral, y otra copia en el fondo argentino detallado en las referencias bibliográficas, que es en el que trabajamos.

período migratorio que se había incrementado notablemente durante la segunda mitad del siglo XIX y que se encontraba aún en auge cuando la pequeña María Victoria da sus primeros pasos en la formación musical. A continuación, María Victoria relata que el aludido profesor se resistió en principio porque creyó que era más pequeña de lo que en realidad era, y accedió a darle solamente solfeo, pero al poco tiempo le indicó a su madre que le comprara el piano. Junto con el aliciente que implica esa superación de unas pobres expectativas iniciales, viene a cuento subrayar aquellas actitudes que podrían haber cerrado puertas y que sin embargo fueron desafiadas con perseverancia y resistencia ante el prejuicio:

- Este señor cuando me vio –yo era más menuda de lo que correspondía a mi edad–, de pronto dijo que no, que era muy chica, que no podía ser.
 Mi madre aclaró que tenía ocho años, pero no le creía.
 - Señor, ¿no va usted a saber mejor que yo qué edad tiene mi hija!
 - Bueno, entonces déjela, pero sólo la haré estudiar solfeo. Por ahora no piense que la voy a poner al piano.
 - Usted es el maestro, señor, haga lo que quiera.

Es evidente que, sin dejar de traslucirse la disconformidad de la madre ante la actitud del maestro, hay un sometimiento a la autoridad. Hoy en día sería un tanto discutible o extraña la pequeña polémica que se establece en torno a la edad de la futura aprendiz, la puesta en duda. La breve negociación sobre la iniciación da cuenta de una marca de época, de una clara verticalidad, pero a la vez despunta, en la organización del relato de los hechos, una vía de superación que desacredita el prejuicio. Puede identificarse este hito como una primera parada en un derrotero supeditado a condiciones que imponen otros, pero donde siempre subyace el talento para asomar tímidamente, en este caso, sin que la protagonista emita palabra, ya que en el intercambio verbal al que se alude, la voz de la niña no existe más que en la insistencia inicial: quería música. Figuran solo los adultos en la transacción acerca de cómo se administrará la entrada a la música.

- Empecé. Pero antes de medio año me dijo que le pidiera a mi madre que me comprara el piano. Mi madre no me quiso creer y fue a hablar con él. Y, bueno, a partir de ahí seguí estudiando con el piano hasta que completé la carrera. Y para entonces se inauguró en Buenos Aires el Conservatorio Nacional, del cual fue el primer director Carlos López Buchardo. Ingresé por concurso, pero a los seis meses dijo mi padre:
 - Nos vamos para España, porque ahora ya hay República.

Es notorio que, a diferencia del que fue maestro formador de aquel primer profesor, no se da el nombre del profesor de la niña, en un silencio que lo resguarda de esa desconfianza fundacional. En el fragmento seleccionado más arriba, se aludía a él como “este señor”, y así continúa, innominado, solo referenciado gramaticalmente por pronombres y desinencias verbales. Puede no ser premeditada ni calculada esta organización sintáctica, pero no es fortuita. No se produce una suerte de “delación” aunque tampoco un homenaje, ni siquiera un reconocimiento. De algún modo, incluso, se genera una inversión de protagonismo con respecto a las condiciones iniciales. La niña, que en principio no tenía voz ni voto, y acerca de quien hasta la edad se ponía en duda, sin siquiera mencionar las posibles condiciones o motivaciones, sale adelante y sobrepasa las expectativas, comienza a adquirir formación musical profesional, se inserta en la institución más apropiada para esa finalidad –queda claro que no lo hizo antes porque esa institución aún no estaba creada– y da por tierra con la primera cerrazón que amenazó con cortarle las alas.

Ahora bien, el itinerario artístico –y vital– de la mujer quedaba, en la gran mayoría de los casos, a expensas de avatares sociales, políticos y económicos que, indefectiblemente, digitaban los hombres bajo cuya órbita ellas se encontrarán. El agitado –y traumático– siglo XX europeo determinó, por tanto, una itinerancia que se materializó en un nomadismo artístico. Si muchas veces la vida artística puede ser inestable y estar reñida con un asentamiento tranquilizador o ciertas bases sólidas que funcionen como plataforma y anclaje, las derivas políticas y las decisiones de otros incrementan el carácter aleatorio de los pasos artísticos de la mujer. En ocasiones, como ocurrió con María Victoria Iniesta, esto requiere desandar y volver a transitar caminos ya recorridos, volver a someterse a la examinación y, de algún modo, volver a rendir cuentas.

Cuando España volvió a ser una república, el padre decidió que la familia retornaba, procedente de Argentina, y así se produce un recomienzo, mencionado como al pasar, como si se hubiera tratado de un daño colateral: “Entré en el Conservatorio Nacional de Madrid, di de nuevo todos los exámenes de la carrera de piano y terminé. Obtuve un primer premio y me fue muy bien hasta que empezó la guerra”.

La guerra de 1936–1939 será la que establezca un nuevo desplazamiento forzado, pero antes de eso, se produce un paréntesis rememorado con sencillez y concentración en unas pocas frases. La declaración encierra, no obstante, un compendio de experiencias compartidas convocadas por un ejercicio de memoria que actualiza el desempeño de otros

nombres, que han trascendido de manera más amplia. Asimismo, la dimensión institucional de la escena musical de Madrid es puesta de relieve y se percibe un flujo de actividad artística sostenido. Sin ahondar en marcar esos contrapuntos, el relato de este período artístico, que adquirió bastante brillo, contrasta fuertemente con lo que será en España la posguerra. El período republicano español, en un contexto de oportunidades, libertades, vínculos con intelectuales y confluencias interartísticas, imprime un dinamismo que se verá coartado. Las oportunidades son relatadas con humildad y un detalle que indica qué desempeños artísticos resultaban viables. Cabe observar que lo femenino en lo artístico se deja entrever algo cándidamente en la mostración del gusto y el interés. Esas apreciaciones, lejos de ser percepciones impresionistas, resaltan la fricción entre la voluntad y las limitaciones que sobrevendrán.

Fue intensa [la actividad musical en Madrid]: aparte de terminar la carrera de piano y dar conciertos en el Círculo de Bellas Artes, en el Ateneo de Madrid y en varias organizaciones –entre ellas una institución femenina que dirigía doña María Martínez Sierra, la escritora y diputada socialista–, yo había estudiado canto. Y formamos una *sociedad de aficionados* –como se decía en mi época–, para cantar zarzuelas. Fue la peña Ruperto Chapí en la cual tomé parte, hice obras de Chapí y de otros autores, y era una actividad interesante que me gustaba mucho. En el Conservatorio también entré en clases de canto, y tuve oportunidad de actuar en los recitales de los alumnos, donde preferentemente cantábamos obras de Mozart, el autor que a mí me venía mejor por gusto y por acomodación de voz. Como cantante nunca estuve en un teatro de ópera, ya que mi voz no era teatral, sino para canto de cámara. También di varios conciertos de ese tipo en Madrid.

Puede decirse que, en una forma de *captatio benevolentiae*, la artista alude a su experiencia como partícipe de ciertos márgenes en relación con lo que se consideraría más central, canónico o esperable. Las definiciones por la negativa refuerzan esa configuración (“nunca estuve en un teatro de ópera”, “mi voz no era teatral”). Paralelamente, son detectadas aquellas zonas propicias que favorecen la aclimatación a escenarios de esa otra gran ciudad (“tuve oportunidades de actuar”, “di varios conciertos”). El testimonio reúne información que se encuentra dispersa. Para recuperar de manera completa y rastrear otros nombres en las ocasiones mencionadas, habría que referenciarlas mediante, por ejemplo, el hallazgo de los diferentes programas de mano. El relato en primera persona, por más que no pueda someterse a contrastación y validación por medio de cotejo con otra fuente –y tampoco tendría demasiado sentido hacerlo, ya que no se trata del género testimonial propio del ámbito judicial, por supuesto– aglutina

voces, espacios y aspectos coyunturales que sitúan a la mujer en el arte, en sus márgenes y aproximaciones, y en desplazamientos dictados por circunstancias que no dependen de ella.

Así y todo, en una actividad que siempre parece estar a la sombra de otras figuras artísticas, mayormente hombres en su etapa infantil y juvenil temprana, sobresale una labor de perseverancia que acostumbra culminar con un papel digno. Esto no quita que persevere un lastre de *minorización*, una deferencia que da muestras de dirigirse a la mujer o aludir a ella siempre con alguna marca que la infantiliza, aunque sea de modo cariñoso:

Éramos compañeros con Enrique Casal Chapí, luego gran compositor, sobrino o nieto, no estoy muy segura, del maestro Ruperto Chapí. Y también con el luego muy célebre maestro Ataúlfo Argenta, que, por cierto, en un concierto de canto que di en Madrid fue mi acompañante al piano. Y hay una anécdota muy graciosa, porque en la última obra que hacíamos, que era la Serenata de Richard Strauss, me dijo: - Mira, pequeña –él era muy alto y yo francamente no–. Haz lo posible por medir bien y ojalá terminemos al mismo tiempo, porque aquí no te puedo andar pescando.

Fue un concierto que –al cabo de tantos años lo puedo decir– salió muy bien. Tengo un gran recuerdo de Ataúlfo Argenta como compañero y como músico.

A diferencia de lo que ocurría con el innominado maestro de los inicios musicales, aquí se salvaguarda profesional y amistosamente el recuerdo de Argenta; pero no podemos soslayar esa aparente desconfianza inicial, que no sanciona, pero identifica una posible falta de pericia o de experiencia. Muchos años después, ese vocativo “pequeña” parece replicarse en el reconocimiento de Pugliese –al que hacemos un guiño en el título de este artículo y al que se aludió en las primeras líneas– cuando la denomina “piba”, y en el marco de lo cual se rememora que en el programa que compartieron era “la niña”.

Mi padre fue uno de los fundadores de lo que se llamó Unión de Cortadores y Anexos, que era el sindicato de los cortadores, sastres y toda la gente de ese gremio. Él siempre actuó en el Partido Socialista. Yo di muchos conciertos, desde chica, en La Casa del Pueblo. Una anécdota: en un concierto en otro sitio, teniendo yo doce años, coincidí en el programa con el maestro Osvaldo Pugliese, que entonces era un magnífico estudiante de piano. Podía haber sido un pianista famoso, de la categoría de los concertistas mundiales, pero derivó para el lado del tango y en esto llegó a ser realmente uno de los maestros más importantes. Hace pocos años lo encontré en un café de Madrid y fui a saludarle. Él no me conocía por supuesto; yo sí porque, claro, sale retratado en todas partes. Entonces le dije:

- Usted es el maestro Pugliese, ¿verdad? Bueno, usted y yo hemos actuado juntos en un concierto hace sesenta años.

- ¡No me diga! ¿Cómo se llama usted?

- María Iniesta.

- ¡Claro, usted era la piba aquella que tocaba!

- Sí, señor, yo era la piba que tocaba, tanto que en el programa figuraba la niña María Iniesta y el señor Pugliese.

Claro, aquello fue una cosa muy divertida y muy entrañable, sobre todo por el hecho de que él se hubiera acordado. Al decirle mi nombre y que hacía sesenta años, se dio cuenta de que yo tenía que ser aquella chiquilla que tocó, creo que *El cucú* de Laquein y *Para Elisa* o una cosa por el estilo.

“Niña”, “piba”, “chiquilla”, “pequeña”. Todos estos términos, proferidos y atribuidos, sin dudas, con simpatía y calidez, no dejan de encasillar a la mujer simbólicamente en una perpetua infancia. Esa suerte de minoría de edad no parece cesar del todo en diferentes momentos de la carrera.

| “Yo no tenía que elegir mi destino”: guerra, exilio, mujer y arte

Es curiosa la frase con la cual María Victoria Iniesta aludió a esa falta de protagonismo en la elección. Por un lado, el término “destino” remite a un destino geográfico concreto, el del exilio transatlántico que se asentará en Argentina. Por otro lado, en una proyección más trascendente, no pasa desapercibido que tampoco se estará eligiendo el destino de vida, el destino artístico y el de las relaciones interpersonales. En cuanto al verbo “tener” y la expresión en la cual se inserta, queda latente una ambigüedad. Puede interpretarse que no acarrea el peso de una decisión tan difícil porque tenía el privilegio de pertenecer a una clase que le ahorraba ese tipo de gestiones; pero también es un campo de determinación que se le retacea. Se la exonera a la mujer de algo que quizá implicaría darle “voz y voto”.

“La investigación en torno a las migraciones ha dado por hecho hasta épocas muy recientes que cuando las mujeres migran lo hacen siguiendo a sus esposos o padres, convirtiéndoles así en personas dependientes que apenas influyen en la decisión”, tal como sostienen Vicente y Setien (2005, 19). Hay que admitir que muchas mujeres del exilio republicano español efectivamente así lo atravesaron y lo percibieron. Con algo más de veinte años de edad, habiéndose reexaminado en su formación musical institucional y habiendo llegado a degustar las mieles de un devenir artístico en principio aficionado, pero con contactos relevantes y el arribo a lugares de prestigio, llega una nueva obligación de reinventarse. Se frustra una gira que abría las puertas a otras latitudes y se corta una ampliación y una especificidad de repertorio.

Lo del canto y la peña, pues sería entre el 33 y el 35. El 36, claro, ya acabó todo. Antes de que empezara la guerra, el musicólogo Jesús Val formó un grupo de cantores españoles, que pretendíamos ser una especie de madrigalistas, de cantar cosas *a capella*, de los siglos XV, XVI y XVII. Pocos días antes de empezar la guerra, tuvimos una audición para Conciertos Daniel, que se hizo justamente en el Conservatorio de Madrid. Nos contrataron para ir a actuar a Inglaterra, porque es sabido que en ese país la actividad de los madrigalistas es muy importante. Íbamos a ir a Oxford y a Cambridge; pero a la semana siguiente pasó lo que pasó, y se acabó todo como se acabaron tantas cosas.

Una señal de cómo afectó la guerra consiste en eludir la mención específica cuando puede sobreentenderse y parafrasearla como algo que evita nombrarse. Es significativo ese rodeo porque resalta el silencio sobre aquello inconmensurable (“pasó lo que pasó”, “se acabó todo como se acabaron tantas cosas”; esa va a ser la modalidad que también se emplee cuando se refiera a lo que duró el exilio: “los cuarenta años que duró lo que todos sabemos”).

Sumada a la problemática transversal del conflicto bélico, de la que nadie escapaba, en especial quienes defendieran el régimen republicano contra la sublevación, una mujer joven con una familia en la que el padre estuviera comprometido políticamente iba a vivir necesariamente un destino ligado a decisiones que tenían como centro la figura paterna. Después de trasladarse en tren hasta Barcelona, hacer noche allí y luego tomar un tren hasta Marsella, se embarcan hacia Buenos Aires en el barco francés Mendoza: “porque yo no tenía que elegir mi destino: mi padre iba allá con su trabajo y yo, de todos los sitios del mundo, hubiera elegido también Buenos Aires puesto que era mi patria”. Ya en la capital, el padre cumplió tareas en el Consulado de España en Argentina hasta que terminó la guerra, cuando fueron, según refería María Victoria Iniesta, desalojados violentamente.

| Trabajar de artista

En la actualización memorística de los hechos, la vocación artística vuelve a emerger. Contra ese destino, en parte heredado por las actividades paternas, en parte impuesto por un contexto aciago, y nuevamente del otro lado del Atlántico, la herramienta principal de la que se echa mano es una vez más el arte, pero ya explicitándose que no se trata de prácticas aficionadas, sino de “la cuestión de pedir trabajo”. Es así que el repertorio y los ámbitos van a ser otros. El medio de comunicación y difusión

preponderante, la radio, se constituye en el más apto en esos finales de la década del 30 y los inicios de la década del 40 del siglo XX en Buenos Aires:

Yo eché mano de mis conocimientos musicales, que me vinieron muy bien por cierto y, como hacer una carrera de concertista así de pronto no era posible, empecé a cantar en la radio. Música ligera, por cierto, no era cuestión de pedir trabajo con *lieders* de Schubert ni de Mozart, porque se tardaba mucho en llegar. Entonces había una orquesta en *Radio El Mundo*, una radio recién inaugurada, nueva, y otra en *Radio Belgrano*; eran las dos más importantes de Buenos Aires. Empecé a trabajar en un cuarteto femenino vocal que cantaba con una orquesta de música ligera.

Pero sobresale además una dimensión comunitaria, la de los españoles en Buenos Aires, y fundamentalmente los ligados a la defensa del republicanismo, la de los opositores a la sublevación contra la Segunda República. Ese va a ser el otro gran terreno de lucimiento, y es de destacar cómo Galicia, al igual que en la formación inicial en piano, vuelve a jugar un rol importante:⁵

Además, tomé parte en todos los festivales que había de ayuda a la República Española, que se organizaban casi diariamente y en los que actuábamos los que estábamos del lado de la República. Ahí conocí a mucha gente, y entre ellos a una cantante gallega, Maruja Villanueva,⁶ que tenía una audición llamada *Galicia* en la emisora *Radio Prieto*. En un festival por la República se preguntó si yo iría a cantar a su audición, y por supuesto dije que sí; yo tenía que trabajar y nada mejor que hacerlo en una cosa española. Tuve que aprender el gallego, porque se cantaban fundamentalmente motivos populares gallegos. Maruja Villanueva creó después una compañía de teatro, también en gallego, de la cual también formé parte, e incluso tuve el gusto y el honor de participar en una obra de Castelao, *Os vellos non deben de namorarse*, con la cual fuimos a Montevideo.

Es de subrayar que esta oportunidad laboral artística, potenciada por un evidente afecto mutuo entre las “Marujas”, lleva a María Iniesta a aprender la lengua gallega. Considerando que las lenguas minoritarias en España, y concretamente las de las

⁵ Aquí nos remitimos a cómo la actividad de este colectivo no era excluyente y no obligaba a su pertenencia originaria a él.

⁶ Maruja Villanueva, llamada en realidad María Isaura Vázquez Blanco, amerita una nota aparte, pues su trabajo artístico tiende redes hacia nombres de otros protagonistas de la época. En esta mención, además, accedemos a una denominación afectuosa referida a María Victoria Iniesta y a su vínculo con Villanueva. Es asimismo interesante que se delinea el derrotero de Maruja Villanueva a uno y otro lado del Atlántico, con problemas tanto con la censura franquista en su regreso a Galicia como con un fallido intento de regreso a Buenos Aires cuando la actividad cultural que había conocido en la época de oro de sus actuaciones ya no era la misma. Fuente: <https://consellodacultura.gal/album-de-galicia/biobibliografia-doi.php?bio=22105>.

autonomías históricas, estaban mal vistas y perseguidas por el franquismo, salvo para usos puntuales, puertas adentro o inofensivamente pintoresquistas, es muy valioso que se generaran esos resguardos culturales y lingüísticos desde el arte en Buenos Aires y Montevideo. Volviendo a los ámbitos de representación, lo que se denomina, entre Argentina y Uruguay, “cruzar el charco”, es decir, atravesar el Río de la Plata, es uno de los momentos atesorados con mayor detalle en cuanto a otros artistas intervinientes, pero es especialmente notable porque actuaban en el teatro más importante de la capital uruguaya, y esa galleguidad trascendía otras fronteras.

Representábamos sobre todo obras del director de la compañía, Manuel Varela Buxán,⁷ que luego se casó con Maruja Villanueva, y que hacía obras de tipos populares gallegos. Viajábamos a Montevideo, porque allí también había una colonia gallega muy importante, y trabajábamos en el Teatro Solís, que es el principal teatro de la ciudad. Fernando Iglesias, de sobrenombre Tacholas, contaba cuentos en gallego y era humorista, y en la compañía hacía los papeles cómicos junto conmigo. Los papeles de dama joven, digamos, romántica, los hacía Maruja Villanueva.

Esa movilidad artística y la pertenencia a un círculo de renombre y agenda intensa se produce en paralelo con una continuidad compleja en el plano familiar, que se narra sin dramatismo pero que pone en evidencia las distancias impuestas por la guerra española y la inmediata posguerra. María Victoria Iniesta continuó viviendo con los padres en Buenos Aires.⁸ El marido, Epifanio Madrid –se habían casado en España, antes de volver ella a Buenos Aires con sus padres vía Francia– había quedado en España en la defensa del bando republicano. Después pasó a Francia, logró llegar a Montauban y fue encerrado en un campo francés, del cual finalmente escapó. Pero esto, que se resume en un párrafo, llevó al menos dos años. Y algo que en los estudios migratorios está clasificado en función

⁷ Para ampliar, véase: <https://www.farodevigo.es/deza-tabeiros-montes/2025/10/05/manuel-daniel-varela-buxan-pionero-122285331.html>.

⁸ En cuestiones de invisibilidad de las mujeres, no podemos dejar de lado que la madre, con excepción del protagonismo que tiene en la iniciación musical de la pequeña María Victoria, no aparece con frecuencia en el relato. Es comprensible dado que la mayoría de las mujeres se dedicaban a lo que en España se había codificado como “SL”, es decir, “sus labores”, tareas domésticas, de mantenimiento, limpieza y orden de la casa, alimentación y cuidado, es decir, prácticamente todo lo necesario para sobrevivir en condiciones dignas, mientras que, por supuesto, la provisión económica procedía de la actividad del padre. Frente a las preguntas de la entrevista semiestructurada es obvio que no va a tener tanto peso la alusión a la figura femenina, ya que no traccionaba acciones propias de los exiliados. No obstante, no es un dato menor que precisamente sea la mujer la que apoye y propicie el acercamiento de la niña al arte, la que tuvo la sensibilidad y la iniciativa de llevarla y no desoír la insistencia de una vocación incipiente.

Nótese que, en el portal PARES, en la entrada que alude a su persona, se menciona el nombre de su padre

de unas coordenadas más o menos precisas, en su caso se complejiza por concurrir una doble ligazón.

A la hora de establecer la tipología, se pueden considerar dos tipos de mujeres en función de su estado civil: las mujeres casadas o con pareja e hijos, y las mujeres solteras que en la sociedad de origen viven en el seno de la estructura familiar. (Vicente y Setién 2005, 29)

No se cumple del todo, entonces, en María Victoria Iniesta, la sujeción unívoca caracterizada por una única vertiente vincular y familiar.

En la misma línea de lo que apuntábamos más arriba en cuestiones de minorización, nótese cómo la mujer se topa con lo que vive como un fracaso por no obtener un visto bueno que depende arbitrariamente de las autoridades: “Empecé a hacer gestiones para poderlo llevar [al marido a Argentina], pero fracasé, porque en la policía de Buenos Aires no me dieron el certificado de buena conducta mío para poderlo reclamar”. El acto de “reclamar” era la forma en que muchos españoles lograban reunirse con sus familiares. No queda claro qué pudo haber determinado esa denegación del certificado de buena conducta, pero no parece haber mucho margen para la mala conducta en la vida que llevaba en Buenos Aires la joven con sus padres y separada de su marido por la guerra española. Acaso ser mujer y artista, por cierto, no sumara mucho para el beneplácito policial, pero lo cierto es que no prosperó el trámite y fue, como en el caso de tantos refugiados españoles, la intermediación de Pablo Neruda como cónsul de Chile en Francia lo que permitió que el marido de María Victoria Iniesta, Epifanio Madrid, pudiera salir de Francia con destino a Chile y, antes de su destino final, desembarcar en Buenos Aires.

Las redes diplomáticas tienen su correlato, en términos locales, en la enorme red de artistas españoles en Argentina, que continuará con una nutrida actividad cultural, sobre todo teatral y musical, en los distintos centros republicanos. El mundo artístico reúne nombres célebres que le dieron a la escena cultural argentina un panorama de figuras destacadas que contribuyeron desde sus respectivos desempeños a la conformación de una época destacada, con prolífico caudal de producción e innegable nivel profesional.

En la parte musical, por ejemplo, estaba Julián Bautista, que era un músico muy importante. También don Manuel de Falla, que no necesitamos decir quién era. Y en teatro, Margarita Xirgu estuvo muchísimos años. Trabajaba en Argentina con toda su compañía, López Lagar, Diosdado, un montón de ellos.

Y, junto a los grandes nombres, existían, asimismo, compañías:

No había muchas españolas, en realidad. Los españoles estaban repartidos en una serie de compañías, pero que iban de España todos los años a trabajar a los teatros argentinos. Bueno, sí, Alejandro Casona fue muy importante teatralmente en Buenos Aires. Piensa que fue muy joven y allí estrenó la mayor parte de sus obras y sus mayores éxitos: *Prohibido suicidarse en primavera*, *Los árboles mueren de pie*, que fue una cosa sensacional, *La casa de los siete balcones*, en fin, muchísimas. Alejandro Casona fue muy importante. Gori Muñoz, como decorador teatral y como ambientador de películas fue importantísimo. En su momento fue el primero. López Lagar hizo muchas películas en Buenos Aires, y trabajó en la radio. Realmente estaban en todas partes los refugiados españoles.

En ese sentido, el testimonio de la artista, más allá de referirse a su propia trayectoria, se abre a un círculo más abarcador, como el de la AIDE (la Agrupación de Intelectuales Demócratas Españoles) y los núcleos de interés artístico en Buenos Aires. La omnipresencia de García Lorca a través de las pasiones que despertó en la capital argentina hizo que fuera una figura homenajeadada y recordada, y que en esos actos convergieran expresiones artísticas e intelectuales del exilio republicano, donde la propia María Victoria Iniesta tuvo lugar:

Yo no conocí nunca a García Lorca personalmente; lo que hice fue participar en un homenaje que se le hizo en la Argentina. En Buenos Aires se había constituido la Agrupación de Intelectuales Demócratas Españoles, de la que formaban parte mi marido [Epifanio Madrid Díez], don Claudio Sánchez Albornoz, Rafael Alberti, María Teresa León, el doctor Cuatrecasas, el doctor Rocamora, Casona, en fin, todos los que intelectualmente decían algo en Buenos Aires. Esa agrupación organizó un homenaje a García Lorca con motivo de los veinte años de su muerte que se llevó a cabo en el Centro Asturiano de Buenos Aires. Habló sobre García Lorca Eduardo Blanco Amor, que vivía en Buenos Aires desde joven, pero se consideraba exiliado puesto que luego había vivido en España y había regresado a la Argentina. También habló mi marido; Susana Corcia, profesora de teatro y declamación, recitó poemas, y yo canté las canciones armonizadas por García Lorca sobre poemas y cosas populares, aquellas canciones tan conocidas de “Los peregrinitos”, “la Nana”, “Las tres hojas” y “Los cuatro muleros”. Canté acompañada al piano por una compañera de estudios de piano en Buenos Aires.

La extensión de la cita se justifica en la medida en que reúne nombres de personalidades y repertorio, y de algún modo repone detalles que pueden haberse conservado de manera dispersa o que, en algún caso, pueden haberse perdido.

| “Actuar para mí”, hacer memoria para otros: algunas conclusiones

En el trabajo con los testimonios que forman parte del acervo de un proyecto de historia oral hay un faltante crucial que es el de la imposibilidad de recrear las circunstancias en las que se produjo la recogida del testimonio. Una historia de caso, el de una artista musical, pone en evidencia y de algún modo denuncia invisibilidades y silenciamientos. Trabajar con estos materiales posee la contracara de que echamos en falta la voz de esas actuaciones, el ambiente, los aplausos, el éxito, la pluralidad de una compañía teatral. Esos factores forman parte, claramente, del aura irrecuperable de algo que se ha ido, pero invita a la apertura de otras líneas que exploren rastros de esos vacíos y esos silencios.

Pese a que no haya sido “del todo” argentina ni “del todo” española –tal vez porque precisamente conviene evitar etiquetas nacionales cuando hay un ida y vuelta constitutivo– hay vacíos en el estudio de épocas luminosas y oportunidades provechosas para una artista. Con el paso del tiempo, es menester preguntarse cuáles son los lugares para albergar la huella de la mujer en el arte y las implicancias de lo femenino y su falta de incidencia en las direcciones de su devenir. Si hay una manera de recuperar y aprender de aquella perseverancia, de los vínculos, de los obstáculos superados, la propia historia de vida puede ser una puerta fiable; no porque tengamos que creer todo ni ignorar que cualquier relato supone selección, ponderaciones y silencios deliberados o inconscientes, sino porque allí se despliegan líneas aptas para dar cuenta de vivencias particulares, experiencias compartidas, actuaciones singulares y compañías que introducen otros nombres y, sobre todo, otras mujeres y sus formas de hacer.

Ni en los museos. Ni en los libros. Ni en las universidades. La gran mayoría de las artistas argentinas han sido borradas del relato del mundo del arte, escondidas en los sótanos de los espacios culturales o su obra, directamente, se perdió en el más cruel de los olvidos. (Batalla 2021)

Tras cuatro décadas de permanencia en Argentina y ante la pregunta de cuáles son los contactos que María Victoria Iniesta, a comienzos de la década del 90, seguía manteniendo con el país, la esfera artística ya no está vigente.

Los contactos son los familiares y los amigos. Ya la cosa profesional, no, porque lógicamente considero que una artista tiene que saber cuándo se tiene que quedar en su casa, para que le recuerden cuando estaba bien y no sean testigos de su

decadencia. Creo que ahora puedo actuar para mí, pero ya hace años que no actúo para el público. Así que contactos profesionales, ninguno.

Esa aparente reclusión, al menos de la veta artística, tiene su correlato en otras zonas no del todo explicitadas en el relato en sus propias palabras. Queda, por ejemplo, sin cubrir, la inserción artística en España, si es que la hubo, tras el regreso. ¿Sufrió una decepción semejante a la que padeció Maruja Villanueva en su retorno? La censura ya no estaba, Franco tampoco, pero seguramente ya era irrecuperable el clima de la Segunda República y, por supuesto, las perspectivas y posibilidades de las que había gozado en la juventud, interrumpida por la guerra y redireccionada por el exilio. La intensidad de la actividad musical del Madrid de los 30 y el ritmo de las compañías artísticas y los actos a favor de la República Española en el Buenos Aires del exilio no se condicen con el escaso reverbero actual de su nombre en la historia artística de las mujeres, o al menos es merecedora de más pregnancia. La vuelta al registro y el análisis de sus palabras es una vía para rehabilitar otras posibles indagaciones.

| Referencias bibliográficas

- Aceves Lozano, Jorge. 1998. “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación”. In *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, editado por Jesús Galindo Cáceres, 207–76. México: Addison Wesley Longman.
- Alonso, María de la Soledad, Elena Aub, Marta Baranda y E. Meyer (eds.). 1988. *Palabras del exilio. De los que volvieron / 4*. México DF: Dirección General de Publicaciones y Medios, SEP / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Instituto de Investigaciones José María Luis Mora.
- Batalla, Juan. 22 de marzo de 2021. “Ni musas, ni ayudantes: las mujeres invisibles de la historia del arte argentino llegan al Bellas Artes,” s/p. <https://www.infobae.com/cultura/2021/03/22/ni-musas-ni-ayudantes-las-mujeres-invisibles-de-la-historia-del-arte-argentino-llegan-al-bellas-artes/>.
- Benjamin, Walter. 1972 “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939). In *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Bergson, Henri. 1919. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. 1896. París: Félix Alcan.

- Fraser, Ronald. 2007. *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*. 1979. Barcelona: Crítica.
- Iniesta, María Victoria. 1990. *Entrevista a María Victoria Iniesta*. Fondo Exilio Republicano Español en Argentina. Biblioteca Prof. Guillermo Obiols, La Plata, Argentina. Procedencia: María Teresa Pochat (dir.). Proyecto internacional de recuperación de testimonios documentales sobre el exilio republicano español en Argentina. Fundación Claudio Sánchez-Albornoz y Ministerio de Cultura de España. Fondo argentino. Entrevista realizada por Amalia Iniesta.
- Magliano, María José. 2009–2010. “El género y la historia oral en los estudios sobre migraciones internacionales: aportes y desafíos.” *Anuario*, vol. 22: 87–105.
- Sanfilippo, Marina. 2017. “Mujeres que cuentan.” In *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*, editado por Marina Sanfilippo, Helena Guzmán y Ana Isabel Zamorano Rueda, 9–15. Madrid: UNED.
- Vicente, Trinidad y María Luisa Setien. 2005. “Modelos migratorios femeninos” en Julia González Ferreras y María Luisa Setien (eds.), 15–39. *Diversidad migratoria. Distintos protagonistas, diferentes contextos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Villanueva Toledo, María Josefa. 2021. “La memoria documental del exilio republicano español en los archivos estatales a través del Portal de Archivos PARES.” *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea* (número extraordinario: El exilio republicano y el retorno en medios digitales y audiovisuales): 47–80.