

LA OBRA LITERARIA DE MARÍA TERESA LEÓN (CUENTOS Y TEATRO)

Entre la nómina de autores del Veintisiete, el nombre de María Teresa León es uno, entre otros varios, de los que esperan una necesaria y urgente atención por parte de la crítica¹. Es la modesta intención de este trabajo (y de otro que lo completa)² dar testimonio —admirado y ecuaníme a la vez— de lo que ha sido, y es, la personalidad y la obra literaria de una de las mujeres más interesantes de la intelectualidad femenina pequeñoburguesa, que militó por la libertad en la República y optó por el desgarrón creativo en el exilio, junto al poeta Rafael Alberti.

I: CUENTOS PARA SOÑAR.

El primer libro de cuentos de M.T. León aparece en una imprenta burgalesa —Hijos de Santiago Rodríguez— en fecha muy temprana (1928, probablemente) cuando la autora tiene escasos veinticuatro años³. Es una edición costeadada por la familia y prologada por su tía doña María Goiri de Menéndez Pidal. Como ha testimoniado la autora en su *Memoria de la Melancolía*, la influencia del clima cultural,

1 Salvo el prólogo de Joaquín Marco, muy aprovechable a pesar de su brevedad, puesto al frente de una edición de cuentos de la autora, no conozco ningún otro trabajo sobre el quehacer literario de María Teresa León, faltando su nombre en conocidos repertorios bibliográficos o en historias de la narrativa del 27, o figurando con escasisimo espacio en recientes consideraciones de la narrativa del exilio, hasta el punto de no facilitarse más que una cita, e incompleta, de sus obras.

2 Ese trabajo titulado «La obra literaria de María Teresa León: autobiografía, biografía, novelas» aparecerá en breve en la colección «Trabajos del Departamento de Literatura» Universidad de Extremadura, núm. 3.

3 Aunque en el trabajo al que hago referencia en la nota anterior me extiendo más sobre la personalidad humana de María Teresa León, debo resumir aquí que nació en Logroño (en algún sitio se recoge Burgos) en 1904, en el seno de una familia burguesa, hija de militar de alta graduación y vinculada estrechamente a la familia Menéndez Pidal. Unida sentimentalmente al poeta Rafael Alberti, colaboró con él en una actividad viajera, teatral y literaria de diversa índole y gran intensidad (el libro *Sonríe China* escrito por ambos —ella la prosa y él los poemas— es un ejemplo elocuente de esa colaboración). Durante la Guerra Civil alcanzó la responsabilidad de salvaguardar el tesoro artístico y de organizar el teatro para los combatientes en momentos de enormes dificultades. Su labor más destacada durante ese desgraciado periodo fue su esfuerzo, muy eficaz, para evacuar la mayor parte de los cuadros del Prado, empresa que la propia María Teresa ha recordado por extenso en su libro *La Historia tiene la palabra*, Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1944. (Hay reedición en Madrid, Hispamerca, 1977).

literario, exquisito, que se respiraba en la casa de don Ramón fue el caldo de cultivo muy fértil para esta vocación inicial, tanto por su temática como por la estructura que presenta este primer libro, de raíz claramente medieval, a la manera del relato de relatos (modelo *Sendeban o Calila e Dimna*). *Nenasol* (el personaje central e hilo conductor de todo el relato; nótese la formación del nombre, del mismo tipo que *Rosa-Fría*, personaje de una tercera colección de relatos) se dispone a patinar en un lago (también *Rosa-Fría* en el cuento que lleva su nombre patinará sobre nieve: la presencia de los *sports* como un motivo bastante recurrente en la literatura de esa generación). En su camino se encuentra con un pino verde que se metamorfosea en una especie de hada-compañera, con un nombre de análoga estructura morfológica al de los otros referidos, *Verdeniña*. Juntas deciden —una guiando a la otra— penetrar en los misterios del bosque: y así se van engarzando, sobre esta leve *cornice* narrativa, las diferentes versiones del lago verde que contempla (y nos relata) *Nenasol*.

Al hilo de este cuento central se van derivando otras breves narraciones en boca de otro personaje conductor, *Verdeniña*, como «El cuento de hadas» (sobre la historia de Titania y Oberón) o el relato en el que aparece Merlín (personaje de una mitología celta incorporado a la literatura próxima a nuestro libro, en el texto de Jarnés *Viviana y Merlín*). Pero no sólo se invocan elementos de una tradición literaria culta, sino que también la galería de personajes de la tradición cuentística infantil, la ideada por Perrault o los hermanos Grimm, se hace presente en este *relato para niñas* (que eso quiere ser, en principio, el libro de María Teresa): Blancanieves —que luego centrará un cuento de la colección de 1934—, la Bella Durmiente del Bosque, El Pájaro Azul, y muy especialmente Pulgarcito.

Cuentos para soñar prelude —todavía desde una fresca ingenuidad narrativa— el mundo poético, metamórfico, que se plasma en la colección posterior *Rosa-Fría, patinadora de la luna*. Por ello, no faltan espléndidos ejemplos de fábulas y metamorfosis que exponen las relaciones (rotas por el momento) entre el plano maravilloso y el real, entre las hadas y los humanos. Uno de los más bellos ejemplos que se pueden traer a colación es el titulado «Los campos de trigo». Con su análisis cierro este breve apunte sobre el primer libro de María Teresa León: lo relata, a petición de Pulgarcito, el Pájaro Azul. Un mundo primitivo, primigenio, en el que el hombre —cazador inocente en el amanecer— sorprende el mundo secreto, nocturno, de las hadas y los gnomos (de lo fantástico) tejiendo guirnaldas de flores entre danzas de alegría. Una vieja encina descubre la mirada atrevida del «hombre vestido de piel» y el Hada Azul («un hada luminosa cubierta de zafiros») es apresada por los brazos codiciosos y asombrados —a un tiempo— del hombre del día que no puede contemplar el mundo de la noche, donde tiene su asiento la fantasía únicamente. Se había infringido un grave desacato a las leyes que regían el mundo de la vigilia (el de los hombres) y el de la fantasía (el de las hadas), desacato que no podía permanecer impune. La fábula termina así:

A la noche siguiente, las hadas y los que viven entre las sombras determinaron hacer un escarmiento, y los gigantes hicieron retemblar el bosque, caerse los árboles, abrirse las peñas. Pasaron arrasando la tierra las fuerzas enfurecidas de las hadas, de los gigantes, de los gnomos, de los duendes. Y quedó todo liso, sin árboles sólo la costra parda de las llanuras. Los hombres lloraron, se iban a morir de hambre en aquel desierto, pero el Hada Azul había vivido con ellos y, contra la opinión de sus compañeros, no podía odiarles. Extendió su cabellera dorada por los campos, que quedaron llanos después del castigo, y surgieron a su conjuro las espigas de oro.⁴

Bella manera de justificar —desde el mito— el fruto preciado del trigo. Son varios los ejemplos, como éste, que se pueden leer en el libro, para explicar, desde una galería de mitos de vieja o nueva urdimbre, el entorno paisajístico, natural, que será pronto importante protagonista de la siguiente colección de relatos.

II. LA BELLA DEL MAL AMOR.

En la misma imprenta de Burgos, y en 1930, se edita el segundo libro de María Teresa, ahora compuesto —a diferencia del anterior— por seis relatos, que bien podrían catalogarse como *cuentos largos* unos y *novelas cortas* otros, y todos con un subtítulo que los unifica inicialmente: *cuentos castellanos*. El mundo mitificado de los *Cuentos para soñar* se concreta ahora, sin perder buena dosis de fabulación, en un entorno conocido por la autora (en su realidad geográfica, folklórica y literaria) con absoluta precisión.

Un denominador común caracteriza estos seis relatos: el bronco clima de unas tragedias rurales en las que destaca el sino contrario de seis mujeres para quienes el amor es una esperanza truncada, una dimensión anhelada que el contexto —desde múltiples recursos— ahoga con tiránica violencia. El motivo romancístico de la bella malmarida se recrea en el primer relato (el que da título general al libro). En el segundo —*Pinariega*— se recogen elementos folklórico-narrativos del primer libro (las hadas convertidas en pinos, según testimoniaba el sabio Merlín) para aderezar la historia de una inclusera, Olalla, que se alza como divisa de la posición campo/ciudad, tradición/progreso (los cuentos clarinianos, al fondo): ella que formaba parte consustancial del paisaje, queda muerta, asesinada, definitivamente unida a ese paisaje de pinares, cuando fuerzas extrañas (el ingeniero que la enamora; la historia folklórica revivida del lobo con disfraz de cordero) intentan arrebatarla de su habitat. Un cierto aire de historia truculenta se advierte en los dos textos centrales del volumen —*Manfredeo y Malvina* y *El Tizón de los trigos*— con una presencia numerosa de venganzas, maldiciones, amores ilícitos, hijos ilegítimos, muertes brutales, odios entre hermanos, etc. El orgullo de casta —del labriego enriquecido, de las herencias que se juntan, en míseros patrimonios, con los casamientos convencionales— subyace en los otros dos cuentos, *El mayoral de Bezares* y *La amada del diablo*.

⁴ *Cuentos para soñar*, ed. cit., pág. 87.

Sobre una tradición de relato rural castellano (desde el mundo fijado por Machado en sus *Campos de Castilla*, especialmente *La Tierra de Alvargonzález*, o las novelas de Pinillos o el mundo bronco de Noel y Ciges Aparicio) María Teresa León colecciona una serie de instantáneas (probablemente tantas historias escuchadas en su infancia burgalesa) en las que alterna la descripción —denunciadora y costumbrista a un tiempo— de unos modos de vida rurales, de una convivencia, no siempre fácil, entre señores y vasallos, en un contexto social básicamente injusto para los débiles, por lo que estos cuentos proyectan lo específicamente legendario y folklórico en un contenido crítico que es el primer paso hacia una literatura de denuncia social ya plenamente conformada en *Cuentos de la España actual*. Esa denuncia se centra, en todos los cuentos, sobre la figura de la mujer campesina, sometida a unos códigos de comportamiento que le niegan su libre decisión en lo amoroso (callar la cobardía antes que gritar el escándalo en *La Bella del Mal Amor*) o se la elige en víctima de unos intereses contrarios de colectividad, de grupo, de familia (*Pinariega*, *El mayoral de Bezares*). La dualidad paisaje-personaje se hace dolorosa armonía en estos relatos, de manera que en alguno de ellos (*El tizón de los trigos*, por ejemplo) la enfermedad de los campos corre pareja con la tragedia de las almas (ambos factores parecen causa y consecuencia mutuas): de la misma manera que a los cierzos le suceden los primeros atisbos de una primavera que renace, a la niña muerta le sucederá un nuevo ser que dé señal de cíclica esperanza y restañe el golpe helado de la traición fraterna.

El orgullo de clase (el señorito despreciando al labriego) y su correlato de humillaciones es otro uso social que María Teresa vitupera en sus relatos, cuando en esa vasallática relación la mujer recibe el oprobio, el olvido, la marginación. En los cuentos de *La Bella del Mal Amor* la autora se pone del lado de todas esas mujeres azotadas por una frustración violenta de su existencia, casi siempre cristalizada en una tragedia cuya última causa radica en el «mal amor» a través de un catálogo de variantes: a) el mal amor de un matrimonio desgraciado, resuelto en adulterio y brutal castigo (en el cuento que da título genérico al volumen); b) la víctima propiciatoria de un enfrentamiento del orgullo colectivo con las fuerzas foráneas (*Pinariega*); la responsabilidad moral de la ilegitimidad en el nacimiento, y de la avaricia en las conductas hipócritas (*Manfredo y Malvina*); d) la pasión de un amor ilícito que rompe la armonía familiar y la vuelca hacia el desastre de campos y de vidas (*El tizón en los trigos*); la espera paciente pagada con el desprecio y contestada con el orgullo de casta —las mujeres de este libro comparten la misma convicción de reivindicarse, como mujeres, que tiene María Teresa León (*El mayoral de Bezares*) y f) la defensa de una doncelez y de un silencio comprados con la sangre del amante (*La amada del diablo*)⁵. Todos los relatos son como consejas de desgraciadas mujeres—

5 Este cuento, de la misma manera que ocurre con el primero de la serie, lleva como lema los primeros octosílabos de un romance sobre el tema de la fatal ocasión: «Por aquellos prados verdes / ¡qué galana va la niña!», recogido por Menéndez Pidal en su *Flor Nueva de Romances Viejos*: una niña es asaltada por un caballero; ésta —al defenderse— le da muerte; pero —en última instancia— la misma niña da sepultura a su atacante, tras perdonarle.

en un entorno primitivo, fiero, de infeliz arcadia muchas veces que ahonda (con denuncia social, implícitamente formulada) en la intrahistoria castellana (paisaje, folklor, familia, fiestas, trabajos, tradición literaria) que el Noventayocho (especialmente el binomio Unamuno—Machado) había redescubierto. Las mozas que atraviesan estos cuentos son herederas literarias de los tipos castellanos que se adivinan en los poemas de *Campos de Castilla* («Un loco», «Un Criminal», «Pascua de Resurrección», «Campos de Soria», el ya citado «La Tierra de Alvargenzález» o «La Mujer manchega», etc.).

Todos los relatos de *La Bella del Mar Amor* presentan una estructura bastante análoga (salvo el primero, de confección un tanto distinta y algo más compleja, aunque coincide también con los otros cinco en contener la función narrativa estructural a la que voy a hacer referencia): sobre una situación inicial en la que el equilibrio de fuerzas recuerda la lectura de una égloga campestre (los personajes están contemplados en serena armonía con su medio) sucede la llegada (o el regreso, en dos casos) de otro personaje que traerá consigo el desequilibrio sobre la arcadia: el ingeniero que construye el puente y enamora a la doncella, insinuándole el desarraigo; los funambulistas con sus trajes de lentejuelas que crean deseos de grandeza en Malvina; la hermana prostituta que desata pasiones en el seno familiar, acarreado la muerte accidental de una inocente; el joven propietario que desea usar de la lugareña para su diversión, pero no convertirla en su mujer legítima; el segador de misteriosa personalidad, huido de revueltas sociales en otros lugares, que zarandea la conciencia de clase y los sentimientos amorosos de la rica aldeana. También en el cuento que da título al colectivo se produce un doble adulterio (son las dos historias que se trenzan) ante la aparición de un hombre que materializa la alternativa de comprensión y entrega a la maltratada esposa (el caballero que propone amores a la bella malmaridada del romance, sobre el que se construye este relato).

III: ROSA-FRÍA, PATINADORA DE LA LUNA.

En 1934 María Teresa León publica nueve cuentos —con otros tantos dibujos de Alberti, entre naïfs y surrealistas— que vuelven hacia el tono fantástico del relato infantil que habían anunciado aquellos primeros *Cuentos para soñar*.

Sobre la tradición de cuentística infantil de un Antoniorrobes (modelo indiscutible del relato para niños de los años vanguardistas), María Teresa recoge, o inventa, los materiales de una tradición de relatos para niños y teje historias en las que una cosmovisión moderna, desde los deportes de invierno a los ecos proletarios muy mitigados, tiene entrada en unas historias donde la fantasía se mide con las dosis exactas de una verosimilitud realista, de modo y manera que ambos planos, el real y el imaginativo, se completan y exigen en una mutua correspondencia de claves interpretativas.

Tres de esos nueve cuentos llevan otros tantos lemas albertianos, que nos ponen muy fácilmente en la pista de los tres poemas de Rafael de los que esos relatos

quieren ser una glosa. El primero es el que da título al volumen. Se construye sobre las sugerencias del soneto de igual título que figura en *Marinero en Tierra*. Es el cuento que sigue menos la idea del poema albertiano, tomando de él, además del nombre del personaje, su condición de patinadora. A partir de aquí María Teresa *inventa* una carrera en la que la niña «patinadora de primera categoría, vencedora de todas las velocidades» competirá con diferentes participantes que se distinguen por su connotación común de inaprehensibilidad, lo que se traduce por su cualidad de seres muy rápidos en esta prueba de velocidad: el humo de los trenes y de las fábricas; el vaho de los caballos y de los bueyes; los suspiros de los hombres, el ladrido de los perros, las miradas a los globos «que se escapan en las tardes sin viento». A todos, con la ayuda de otros elementos naturales —árboles, lobos, vientos— y hasta de su propio espejo, logra vencer, en su sueño, la niña patinadora. Es curioso (y sugerente) la manera de presentar —protopopéyicamente— a los competidores de Rosa—Frla: los suspiros de los hombres son «ridículos, flaquitos y desproporcionados»; los humos de las fábricas entran en escena «con un pañuelo rojo, arrollándolo todo» etc.

Otro poema de *Marinero en Tierra* —«Madrigal de blanca nieve»— sirve de arranque a otro cuento de esta colección, *Flor de Norte*. Se trata de una peculiar versión del tema tradicional de Blanca Nieves, combinado con los motivos paralelos de la princesa encerrada y liberada gracias a sus especiales poderes para animar un ejército de soldados y cañones de papel. Es la segunda mitad del relato —el peregrinaje de Blanca Nieves con su madrina encerrada en una jaula, exhibiéndola por ferias y mercados— la que se acerca al motivo que domina en su fuente poemática: la metamorfosis de la niña de nieve (la que procede de los mares helados del norte) al entrar en contacto con el sol y la arena caliente de los mares mediterráneos. El cuento cobra entonces una ternura, y hasta un cierto dramatismo, al comprobar cómo la fuerte heroína se diluye sobre la cálida arena, hasta quedar reducida a un charquito de agua. Pero cabe también en el cuento el estrambote entre sorprendente y burlesco: quien era, en esencia, nieve —«flor del norte»— sirve todavía para apagar la sed (en un incipiente proceso de transmigración) de un perro vagabundo:

*El perro miró a todos lados, bebió hasta la última gota de la sangre de Blancanieves, levantó una pata, llenó el hoyo y luego echó a andar*⁶.

El pescador sin dinero nos remite a un esbozo de poema escénico de análogo título que Alberti incluye en *El Alba del Alhell*. Como en el caso anterior, el poema es una leve sugerencia de lo que, en realidad, va a desarrollarse en el cuento. Este, por otra parte, ofrece dos secciones bien diferenciadas, unidas tan sólo por el leve elemento conector del pescador aludido en el título, de manera que son dos las histo-

6 *Rosa-Fría, patinadora de la Luna*, Madrid-Espasa-Calpe, 1934. Existen dos reediciones posteriores de la obra. La de 1973, La Gaya Ciencia y la de 1975, en la colección Austral de Espasa Calpe. Las citas las hago por esta última. La presente corresponde a la pág. 92.

rias que se narran en el relato: una, la fiesta para celebrar la desaparición de los otoños (desequilibrio ecológico que se evita gracias a los juiciosos razonamientos de un «pez mágico»); otra, la historia propiamente dicha de aquel pescador enriquecido que dilapidó todo su caudal pretendiendo poseer para sí lo que es posesión de todos —las aguas de los ríos, las bahías, las nubes, las estrellas— y perdiendo lo que debía haber sabido conquistar: el amor de Cal-y-Nieve. Ni siquiera el pez prodigioso que le dotó de tanta riqueza malgastada sabe comprender su angustia y acaba, al devorarlo, actuando de personaje justiciero, sancionando así una historia ejemplar de ensoberbecimiento.

Los seis cuentos restantes se reagruparían en dos secciones: una (cuatro títulos), que tiene como protagonistas principales una fauna bien conocida de la literatura infantil y de las fábulas clásicas (tortugas, osos, lobos, gallos, etc.) y otra protagonizada por personajes humanos, también dentro de una tradición folklórica y literaria de sobrados y documentados antecedentes: el bobo-picaro (desde Lope de Rueda, por ejemplo) y el marino aventurero (constante de todas las literaturas conocidas).

Entre los cuentos de ese primer grupo hay que distinguir entre los relatos de estructura y contenido más tradicional (dentro de los parámetros del relato infantil más frecuente) como «El Gallo Perico» (en donde se enlazan sucesivas historietas de unos animalejos atacados por una zorra que acaba recibiendo su castigo) o «El Lobito de Sierra Morena» (donde el tradicional personaje agresivo de otros momentos es aquí la víctima de sus posibles presas) y los que ensayan una cierta modernidad temática. A estos últimos pertenecería «La Tortuga 427» y «El Oso poeta». El primero de los citados es una renovada versión del Diluvio Universal y de sus intérpretes —Noé al frente— reivindicando el protagonismo decisivo de dos animales silenciados en la tradición legendaria del magno suceso: la tortuga que ideó la manera de salvarse del naufragio y la ballena que sirvió de verdadera «arca protectora» en los cuarenta días de inundaciones. Ni una ni otra han recibido la menor consideración del género humano salvado en tan dramática ocasión por sus señaladas actuaciones. El relato adquiere un cierto aire de ironía cuando esta tortuga cuatrocientos veintisieteava, heredera de aquella otra salvada sobre el lomo de la ballena mítica, es arrojada displicentemente de un salón de te —ahora, a diferencia de entonces, se le niega toda posibilidad de intercomunicación con los soberbios humanos— y un simple arroyo de la calle basta para despeñarla por una alcantarilla: la tortuga 427 es un eslabón degradado de un nuevo laberinto de confusión en el que no hay lugar para los más débiles.

«El Oso poeta», igualmente, presenta el mundo más o menos irreal y mítico de la fantasía infantil (que da vida humana a los animales-emblema de las fábulas) para desde él criticar usos y conductas de los *inteligentes* humanos que rechazan —desde su agresividad— cualquier tipo de cosmos armónico. El oso, dibujo de un anuncio publicitario, desea la aventura, la evasión, que le haga escapar de su triste y burlesca condición. En esa aventura sólo encuentra la experiencia de lo que se nos escabulle como una quimera, como un imposible. María Teresa logra, a veces, el poema en prosa, como en este fragmento:

Ya no le molestaba el sol, porque empezaba a anochecer. Buscaba a su novia y encontraba las zarzas y la pena desgarrada de los eucaliptos. Y lloraba. Lloraba de miedo, porque oscurecía. Lloraba porque los árboles se quitaban los guantes para descansar y los dejaban sobre las lagartijas, mientras las manos, abiertas, se secaban al aire. Lloraba porque es el momento de llorar, porque ningún momento es mejor que cuando el viento se oscurece y las nubes se azaran de ser agua tendida. Lloraba. Y lloraba porque salen los hombres de palo a proteger los insectos que se comen las uvas del ardor de la luna y las persianas se golpean contra las ventanas. Y porque es la hora en que, poco a poco, los fantasmas se congelan. Y porque es hora de recordar, sin saber lo que recordamos. Y porque tiemblan las luces de ganas de encenderse y ninguna mano se atreve a prenderlas. Y porque todo es y no es. Y porque nada llegó y todo se espera⁷.

Por ello, como oso publicitario que sólo era, el amanecer le sorprende aniquilado, desaparecido, bajo el nuevo anuncio que reclamará desde su rectángulo la atención indiferente de la prisa.

Los dos cuentos que nos restan tienen diferentes valores dentro del conjunto. A una tradición folklórica más conocida y documentada pertenece «Juan Bobo»⁸, el cuento del pícaro que utiliza su falsa ignorancia para hacer dinero con engaño. Sobre unos elementos narrativos muy sancionados por una tradición folklórica, María Teresa León desarrolla un inteligente sentido del humor actualizando un viejo tema que ya había sido utilizado por Cervantes en su entremés *La cueva de Salamanca*.

De verdadero poema surrealista puede calificarse el último cuento a considerar de esta serie, «El ladrón de islas». Sobre el esquema de la *Alicia* de Carroll, el escolar ansioso de aventuras sueña que traspasa el negro de la pizarra de su escuela —al compás de una lección de geografía— y emprende su camino, primero de navegante y luego de naufrago, secuestrando la Aurora, robando islas y despertando finalmente, con un rayo de sol sobre su cabello, en el instante justo en que las islas de colores se restituyen al mapa escolar, de donde habían escapado. El relato —como ocurría en los tres primeros analizados— parece el desarrollo narrativo de alguno de los poemas albertianos que figuran en el libro *Cal y Canto*, como «Guía estival del Paraíso», o «Invierno Postal», o «Romance que perdió el Barco», etc. Lo imaginativo de otros cuentos se hace onírico en éste, donde «unos hombres blancos, con chisteras, guardaban las fachadas», por las que «se iban derrumbando los inviernos con sus largas capas, con sus lobos, con sus trineos» y por donde «las islas desfilaban con sus árboles altos, movidos de viento, con la resaca de su cestas», o bien, «la casa de la Noche se llenaba de peces deshuciados que iban perdiendo las espumas»⁹.

7 Ibid. pág. 56-57.

8 Vid. Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles* (Madrid, 1947) vol. III, pp. 212 y ss. El otro cuento aludido antes, «El Lobito de Sierra Morena» también aparece documentado, en la misma obra, por Espinosa (pp. 246-47).

9 También entre los diversos elementos que componen este cuento aparece alguno de filiación tradicional, como el de los cuarenta y un ladrones que ayudan al joven aventurero a robar islas en busca de Celicoral. Vid. Espinosa, *op. cit.* pág. 108 y ss.

IV: CUENTOS DE LA ESPAÑA ACTUAL.

En Méjico, en 1935 (Editorial Dialéctica) aparece la cruz de esa cara de fantasía que dominaba los cuentos de *Rosa-Fría*, porque los *Cuentos de la España Actual* son (y la frase, tomada del último relato de la serie, podría ser la divisa de todos ellos) el testimonio de fracasadas infancias proletarias. Los Alberti habían permanecido en Méjico buena parte de 1935^{9 bis}, y allí debieron escribirse algunos de los relatos de este libre; otros procederían de la España republicana, de cuando la revista *Octubre*; todos, desde el primero hasta el último, son un testimonio tierno y severo a la vez, de aquella República en manos de burgueses que se oponían, con sangrienta contundencia en ocasiones, a las incipientes libertades del proletariado. En concreto no faltan las alusiones, en algunos de ellos, a los sucesos de octubre del 34 en Asturias.

El tono de crítica social de un medio rural anclado en viejas estructuras señoriales que vislumbrábamos en *La Bella del Mal Amor* se hace ahora (tras la experiencia de toda una literatura social revolucionaria en la primera mitad de los años treinta, cuando publican novelas destacadas en este sentido Arconada, Díaz Fernández, Arderius, Sender, etc.) directa aportación a una literatura claramente orientada hacia la defensa de un sector —el proletariado— en la lucha de clases. Y no sólo de ese proletariado, porque la pequeña burguesía, desde la perspectiva de su más jóvenes representantes, tiene también entrada en estos relatos; todo ellos dominados por una dialéctica común: la toma de conciencia revolucionaria frente a la conformista aceptación de un estado social escandalosamente injusto. Los personajes con los que ejemplifica María Teresa tal dialéctica (apostando siempre por el primer elemento de la formulación) son seres anónimos y débiles (mujeres quemadas en la vida, hombres rotos en el duro trabajo y la miseria, niños, sobre todo niños, con un futuro ya marcado y condenado) en los que arraiga decididamente la conquista de una revolución social que les libere de la opresión burguesa. La autora quiere dar, con esas diez viñetas, testimonio sociológico y político de esas estructuras enfrentadas —la burguesía en el poder, la proletaria en la postergación— en los difíciles años que siguen a la proclamación de la Segunda República y antes del estallido de la guerra civil¹⁰.

La colección se inicia con un título que es todo un lema que aletea sobre todos los ejemplos propuestos —«Liberación de Octubre»— para cerrarse con dos ejem-

9 bis Véase el reciente libro de Robert Marrast *Rafael Alberti en México (1935)*, Santander, La Isla de los Ratones, 1984, en el que se documenta, con abundantes textos, la estancia mejicana del matrimonio.

10 El libro de María Teresa León que vamos a comentar se inscribe dentro de una acción cultural de partido, bastante entusiasta, que se enmarca en la aparición —boyante— de nuevas editoriales de izquierdas y de una «novela social» que recogía los intentos anteriores por crear una literatura para el proletariado. *Cuentos de la España actual* pertenece a ese viraje de los años treinta del que habla José Carlos Mainer al final de su extensa y documentado trabajo «Notas sobre la lectura obrera en España», Valencia, Fernando Torres Editor, 1977, pp. 175-239.

plos, uno colectivo e individual el otro, que justifican la necesidad urgente de ese octubre liberador (otra promesa ahogada en sangre) del proletariado (su pieza *Huelga en el Puerto* —que se comenta más adelante, en este mismo trabajo— tiene sentido absolutamente idéntico al de estos cuentos).

Los relatos «Liberación de Octubre» y «Letreros en las vallas» coinciden en referirnos dos tomas de conciencia para coadyuvar a la lucha, de otros tantos seres marginados, cada uno en el medio que le es propicio: la mujer, avejentada en el trabajo al servicio de casas burguesas, casi olvidada por su marido —otra víctima de la desigualdad de oportunidades— asida en su recuerdo al escaso momento extraordinario de su vida, la inocente borrachera en la fiesta familiar —encuentra de pronto un sentido a tanta espera, mordiendo su miedo al abandono y a la soledad y conjurándolo con la petición de un fusil en la madrugada del cinco de octubre (la fecha simbólica de la revolución asturiana). En el otro, un sereno (la mirada ya torpe en los fríos de amanecer y en los años de trabajos y miserias que pesan como plomo) repinta los grafitis que una juventud revolucionaria escribe cada noche en las tapias del barrio cuya impoluta limpieza subversiva se le ha confiado, tomando así partido por lo que, intuye, puede ser una salida honrosa. Historias de seres impelidos hacia el compromiso, hacia la acción que se extiende a los dos relatos siguientes («Una estrella roja» y «El Intelectual»), donde un maestro se enorgullece útil al lado de los analfabetos que intenta educar, con un fusil en la mano, porque esa es, ahora, mejor y más urgente manera de luchar por una educación digna, y una niña de escasos años —hija de anarquista y simpatizante del partido comunista— es utilizada por su padre para meter en las casas burguesas las toscas bombas que fabrica en madrugadas de miedo y frío. Ambos —el maestro sin discípulos y la niña que nunca había ido a una escuela— serán dos más entre las miles de víctimas que la dialéctica opresión/libertad exige inapelablemente. Este último cuento al que hago referencia «Una estrella roja» —conlleva en su patética escena final un didactismo de especial trascendencia en aquellos momentos: la necesidad de unión —dividido, el proletariado será siempre débil— del anarquismo libertario y ferozmente individualista con la organización del Partido Comunista (María Teresa se ha limitado a ejemplificar en la anécdota dolorosa de unos seres de ficción lo que es materia de multitud de textos teóricos en las publicaciones coetáneas)¹¹. El padre de la desgraciada activista se acerca al grupo de oponentes políticos para pedirles la insignia que adorne el pecho destrozado de su hija: *una estrella roja* («Todas las manos se apresuraron a arrancar las insignias. Una más afortunada extendió el Frente Unico hasta las manos del anarquista. No agradeció. Hendieron la niebla de los cigarros como una barca y una

11 Parte de estos *Cuentos de la España Actual* podrían relacionarse —desde una dimensión estética mucho más válida— con algunos de los cuentos contenidos en el volumen *Dinamita cerebral (Los mejores cuentos anarquistas de los más famosos autores)* publicado en Mahón a comienzos de siglo, con relatos firmados por Azorín, Dícenia, J. Octavio Picón, Camba, Zola, Maupassant, Tolstoi, etc., y que Lily Litvak ha reeditado en su volumen *El cuento anarquista*, Madrid, Taurus, 1982, col. «Temas de España».

barquichuela. A la luz de un farol la hicieron brillar. Era una estrella roja»¹². También este cuento nos da pie para indicar que la mayor parte de los relatos de este volumen tienen a niños como principales protagonistas (la otra alternativa del cuento infantil, para mayores, que María Teresa venía cultivando desde su primer libro de 1928). Dramatismo y ternura se matizan, así, mutuamente en una fórmula literaria que resulta eficaz y valiosa literariamente. (M.T. León no abandona una indudable voluntad de estilo ni siquiera en los momentos de mayor y más urgente compromiso para hacer de su literatura determinada propaganda ideológica). Cinco cuentos se centran en otros tantos niños, dos burgueses y tres proletarios. Estos últimos son siempre el blanco de una caridad organizada («La meada») que los margina y los ridiculiza y avergüenza todavía más; o de una pedagogía basada en la coacción y el terror de la imaginación infantil que haga dóciles sus conductas desde bien temprano («Sistema pedagógico», cuento que —en ese mismo año de 1936— protesta contra sistemas caducos de instrucción, como lo hace *Nuestra Natacha* de Casona) o se le condena a ser el eterno secundón (moderno asistente para burgueses) que no tendrá derecho a una educación que le haga escapar de la ratonera del hambre, del delito, y le azotan las humillaciones del desposeído («El Examen»). Ataque contra los que estos aprendices de revolucionarios —con su pizca de conciencia social adquirida ante tanta pregunta silenciada— reaccionan con sus actos de rebelión, pequeños de formato pero grandes de significado, como puede ser la contestación inesperada a la obsequiosa pregunta del obispo (la iglesia de los burgueses):

El obispo miró al niño. A los cinco años, apenas si puede esperarse nada. Llevaba chita, como la flor de almendro, su rebelión.

—¿Cómo te llamas, diablejo?

Ya estaba harto de todos: del colegio, de la vida, de la superiora, del mar, del obispo. La superiora y el alcalde sonreían con esa inteligencia de las autoridades ante los cohetes de la fiesta del pueblo. La hermana maestra enrojeció como si fuese ella la que debería contestar. El niño, con su aire de náufrago y sus pies descalzos, callaba.

—¿Cómo te llamas, niño?

—Malaleche.¹³

o la respuesta con el gesto altivo (lo que un niño entiende por *altivo*) del rapazuelo que ha asistido a la catequesis de las señoritas de buena familia, donde ha sido más humillado que auxiliado:

Saluda, no seas descortés. ¿No entiendes que estas señoras te han regalado un libro?

Los niños iniciaban la salida hacia la calle. El se quedaba parado, sin comprender por qué tenía que dar las gracias donde le habían dicho «cara de perro. De pronto le-

12 Todas las citas de esta colección, *Cuentos de la España actual*, como así mismo de las dos siguientes, se hacen por la edición moderna de Joaquín Marco titulada *Una Estrella Roja*. Madrid, Espasa-Calpe (Selecciones Austral) 1975. La presente cita corresponde a la página 43.

13 *Una estrella roja*, ed. cit. pág. 54. El niño proletario de este cuento *Sistema pedagógico* recuerda bastante un relato de César Vallejo titulado *Paco-Yunque*, en el que se narra la historia de otro niño que asiste, como vergonzante servidor del niño rico, a la escuela del pueblo, sufriendo diversas burlas y vejaciones. También se asemeja el cuento de Vallejo con el que María Teresa titula *El Examen*.

vantó el hocico y sacó la lengua larga, muy larga, a las señoras de luto, a los Sagrados Corazones de las paredes, a los bancos, a la vida... Se apoyó en la barandilla de la escalera, la bajó en tobogán y en la esquina immaculada de la portería de las Damas Catequistas se levantó la pata como los perros y les regó su ira, su odio, su impotencia, su fracasada infancia proletaria¹⁴.

o el suicidio rematando un incipiente deseo de «ser más» como único modo de adelantarse por la mano a las pequeñas miserias de cada día («Un examen»).

Frente a los niños proletarios, los niños pequeños burgueses. En el último cuento —«Un examen»— el niño pobre sabe de los confortables comedores de los que piensa —pronto su inocencia se hará conciencia crítica— son iguales que él, pero tienen *otros* juguetes y comen *otras* comidas y optan a *otra* educación. Unos niños pequeños burgueses que también se aproximarán a la dialéctica de las clases y su conciencia. «El pequeño burgues» adquiere la conciencia de su oscuro destino: la continua contradicción entre los polos de la dialéctica, el capital y el desposeído, porque de padres a hijos «habían nacido derrotados» (se ofrece en el cuento un retrato de familia pequeño burguesa que recuerda bastante los que Alberti —también pequeño burgués en su origen— recrea en su libro *De un momento a otro*).

En estas consideraciones de la dialéctica *poseedores/desposeídos* el cuento «Infancia quemada» es el que mejor expresa el proceso de concienciación desde la niña pequeña burguesa, que ve en el incendio provocado de su convento de monjas (el colegio de los niños ricos que practica la vergonzante discriminación entre las niñas de pago y las pobres) un sistema de valores que han rodeado, familiarmente, su infancia, ahora cosumidos en el furor vengativo de *otras* gentes (*otros* padres, *otras* condiscipulas, sin guantes, y las manos hinchadas). «Infancia quemada» me parece el mejor cuento de los reunidos en esta colección. No en vano —como muy bien ya ha señalado Joaquín Marco— María Teresa está recreando experiencias propias, y por consiguiente está hablándonos de lo que pudo ser su personal proceso en entender (y comprometerse con) la dialéctica (ella que igualmente procedía de una familia burguesa). En *Memoria de la Melancolía* el colegio infantil se dibuja con su doble clase de alumnas, de pago y gratuitas, con sus discriminaciones correspondientes: «Eran los días en que los guantes del colegio parecían más azules y se iban quedando cortos en los dedos. No venga así. Esa falda no le tapa ni dos dedos por debajo de la rodilla. Debe llegar hasta el filo de la bata. ¿Entiende? Sí, madre»¹⁵. Una muchachita contempla, primero aterrada, luego consciente de las últimas razones del hecho, junto a un obrero, el colegio donde acabará consumiéndose su mundo cerrado a la solidaridad: «corría la señorita junto al albañil confiada en la otra infancia, que también ardía con su silencios de hambre sobre el bastidor, envidiando los guantes blancos sin los cuales no se podía entrar en misa los días de fiesta»¹⁶.

14 Ibid. pág. 80. Este cuento —*La Meada*— presenta una versión textual con algunas variantes, que no afectan al contenido final, en una edición restringida (sólo tres cuentos) con el mismo título general: *Una estrella roja* (Ediciones Ayuda s.a. s.l.) con una dedicatoria de la misma María Teresa fechada en enero de 1937 con el texto «a los niños de la España libre». Se trata de un folleto de 16 páginas, en octavo, editado por el Socorro Internacional. En esa edición el cuento, cuya cita acabamos de hacer, se titula *Regalo de Pascua*.

15 *Memoria de la Melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970.

16 *Una estrella roja*, ed. cit. pág. 65.

Pero la acción de los desposeídos se resalta más (en su más profundo sentido épico) ante la violencia gratuita, ensañadamente cruel, de los que deben reprimir el justo acceso a unos derechos individuales y colectivos, «El Derecho de la Nación» relata la brutal requisa que la guardia civil hace de todas las cabezas de ganado de un pueblo mísero (es el único cuento ambientado en el mundo rural; todos los demás nos presentan el mundo urbano, en sus calles centrales, en sus suburbios de miseria) como una manera de ejecutar el derecho de la nación de recabar sus impuestos. La tragedia colectiva sirve de trasfondo a un ejemplo particular, donde la violencia y la miseria adquieren especiales tintes de dramatismo: una viuda prefiere machacar la cabeza de la mula que posee (y que es el único medio de compensar el hambre de sus hijos, alimentados con las bellotas que rechazan los cerdos), antes que se la lleven los requisidores de impuestos, ayudados de fusiles amenazantes. Un acto de coraje que no es suficiente, si la revolución de los que menos tienen no es unitaria y esperanzada. Por ello es uno de los escasos cuentos que en esta colección terminan con una ironía de la que debe desprenderse la consigna docente de todos ellos:

El tropel de animales ganó la carrera. Detrás quedaban el castillo y el pueblo. Del conjunto de pequeños pueblos como éste, dicen que se forma una nación. Con su dolor, con su ignorancia, con su trabajo, con su mansedumbre se sostiene el ejército, la marina, el cuerpo diplomático, los ministros...¹⁷.

Una mujer es quien reta al hombre —en este cuento— a la acción. Otra mujer, desde su misma conciencia de marginación, opta por dar ejemplo a su pareja al abrazar el riesgo que lleva a la libertad, en «Liberación de Octubre». Como ha escrito certeramente Marco —y ya lo habíamos patentizado en los cuentos de *La Bella del Mal Amor*— «María Teresa León consigue una óptica básicamente femenina de ciertos aspectos de la cotidianidad y de las relaciones humanas»¹⁸.

¹⁷ Ibidem, pág. 76.

¹⁸ Ibid., prólogo, pág. 17. María Teresa León, desde el terreno que le es propio, el de la creación literaria, se alinea con las tendencias de reivindicación feminista de los años veinte y treinta, ya sea en el contexto del movimiento anarquista —Teresa Claramunt y Federica Montseny— o en el del socialista —Margarita Nelken y María Cambrils. Durante su estancia mejicana se documentan varias intervenciones y conferencias de nuestra autora en este sentido: la entrevista realizada por Isabel Farfán Cano en el semanario *Todo* en 1935, donde se ponen en boca de María Teresa estas palabras: [sobre las mujeres revolucionarias] «Desde luego, Victoria Kent es una de ellas. Habiendo sido electa diputada, fue nombrada Directora de Penales (de 1931 a 1934). Tenemos también a Dolores Ibárruri, llamada «la Pasionaria», mujer de ideología comunista que ha tenido una gran intervención en la vida política de España; a Margarita Nelken, socialista; a María Martínez Sierra, la esposa del escritor, mujer extraordinariamente inteligente, y otras muchas (...) La revolución fue una oportunidad para que sobresalieran muchas mujeres. Después, en la insurrección proletaria de Asturias, se registraron casos de verdadera heroicidad. Como el de Libertad Lafuente, una muchacha de la clase media que defendió Oviedo contra las tropas del Gobierno, manejando una ametralladora; cayeron los que estaban combatiendo cerca de ella, pero siguió luchando hasta quemar el último cartucho y ser atravesada por las bayonetas enemigas»; o la conferencia —de la que son un resumen esas declaraciones—, pronunciada el 11 de junio en el Palacio de Bellas Artes de México, bajo el título «La mujer de España y la mujer de América» (Cfr. el libro de Marrast ya cita-

Cuentos de la España actual es uno de los más valiosos ejemplos de una literatura perfectamente válida en su dimensión estética que contribuye a la difusión de una dialéctica de lucha de clases desde el compromiso con el proletariado y la ideología comunista. De «ejemplo inexcusable de literatura revolucionaria» califica su moderno editor, J. Marco, estas narraciones. Y el mismo crítico ha resumido sus características generales añadiendo que son «narraciones crispadas, trágicas, de marcados claroscuros; historias donde el hambre domina por sobre las demás sensaciones y en donde se descubre inmediatamente, utilizando un primitivo sistema de contrastes, la lucha por la vida, el odio de clases, la esperanza revolucionaria teñida de violencia»¹⁹.

Aunque estos cuentos hayan ganado en radicalismo ideológico frente a aquellas incipientes denuncias de la vida rural de la colección de 1930, lo que no han perdido, sino todo lo contrario, ha sido en belleza poética, en calidad literaria comprobable desde la sabia estructura (nada simplista) de todos estos cuentos hasta el minucioso cuidado estilístico, con no pocos hallazgos expresivos, en la mayoría de los momentos, casi en cualquiera de sus párrafos escogidos al azar. Por ejemplo, del primer relato, «Liberación de Octubre», donde Rosa funde —en un preciso flash-back que se nos cuela de pronto— su presente y su pasado mezclados en una sensación gustativa que casi podríamos calificar de proustiana:

*Arrancó la hoja que cubría el número 5 del calendario. Miró el reloj. Como no eran las doce, asustada, la volvió a pegar con saliva. Entonces se le aparecieron claramente las manos de un cura de su pueblo, las únicas manos blancas entre tantas terrizas como lagartijas en medio del sol de las eras. El cura sacaba las manos por el confesionario y algunos hombres se las besaban. Rosa se levantó un día y, movida por un deseo irresistible, se inclinó y lamió la mano blanca, que no se retiró hasta que la mujer se perdió entre las cortinas de hule de la puerta*²⁰.

V: MORIRAS LEJOS.

Mucho de lo dicho —en cuanto a la ideología y al estilo— sobre los *Cuentos de la España Actual* se puede extender a las narraciones de *Morirás Lejos* (Buenos Aires, Editorial Americalee, 1942). Cuentos escritos, unos, a raíz de la guerra civil

do, *Rafael Alberti en México (1935)*, pp. 57 y ss. Para este contexto en el que situar varios relatos de esta colección (y de otras de María Teresa) puede leerse el interesante panorama de Mary Nasj «La problemática de la mujer y el movimiento obrero en España» en el colectivo *Teoría y práctica del movimiento obrero en España*, pp. 243 y ss. De este trabajo tomo el siguiente párrafo —pág. 271— que explica claramente algunas de las posiciones feministas en ciertos relatos de esta colección protagonizados por mujeres: «En los escritos que sobre la mujer se publicaban en la prensa de tendencia literaria, se destacaba que en la sociedad de la Segunda República la mujer ocupaba todavía una posición subordinada en la sociedad. La idea de la inferioridad de la mujer estaba muy arraigada entre los hombres, y el autoritarismo masculino era norma de conducta en las relaciones entre los sexos».

¹⁹ Ibid. pág. 15.

²⁰ Ibid. pág. 29.

(el que da nombre a la colección y el titulado «Luz para los duraznos y las muchachas»), otros durante la estancia mejicana del 35 (aunque alguno podría ser ya un fruto del primer momento del exilio); alguno, como «El Barco», es coetáneo de los cuentos de la colección anterior, y publicado —según testimonio de la autora— en la revista parisina *Monde*, de Henri Barbusse²¹. La infancia —la española o la mejicana, da igual— vuelve a ser protagonista directa y dramática, de un amplio porcentaje de estas narraciones. La niña abandona que va de mano en mano, de adulto en adulto, como un ser fácil de cambiar, vender, comprar, usar, arrojar, olvidar... («Zapatos para el viento»), o la adolescente impulsada a la prostitución en un mísero pueblo, en el que la peste y su amenaza mortífera la convierten en el último agarradero de unas vidas que pueden desaparecer entre las mismas miserias en que empezaron («El Forastero»); o el niño *Manías*, desheredado de la misma catadura que los chiquillos proletarios de otros cuentos, para quien las noticias de los periódicos que vocea son el advenio de una Buena Nueva: la de aquel país donde «los niños patinan alegres sobre el hielo en una ciudad maravillosa sin ricos ni pobres». Surge el mito laico, y el prosélito inicia su esperanzado peregrinaje hacia el mar nunca visto (ya la meta está suficientemente cargada de resonancias poéticas y simbólicas) porque del mar viene un trozo de aquel paraíso apenas comprendido: el bosque comercial ruso. La simpatía se une al patetismo, porque la nave zarpa, de regreso, en el justo instante en que *Manías* —infante romero que ha superado mil pruebas de hambre, sed, miedo— atisba la espuma de su hélice y la bandera roja de su arboladura («El Barco»). En *Memoria de la Melancolía* María Teresa ha recordado la existencia real de este niño Bartolo (el *Manías*) y de su muerte (final que subraya ese patetismo del Edén escapando a sus ojos): «Yo recordaba dentro de mí que Gorki había escrito unas palabras sobre el cuento que escribió una mujer española. Se llamaba «El Barco». Contaba yo en él la historia verdadera de un niño que cruzó media España para llegar hasta el mar a ver un barco soviético (...) Doblaban las campanas llamando a la defensa de la libertad española. El *Manías* corrió hacia el Cuartel de la Montaña. El *Manías*, el niño que cruzó España para ver el primer barco soviético, cayó muerto en el Cuartel de la Montaña»²².

Los desastres de la guerra, su manera de zarandear hasta la exasperación las vidas confiadas, meticulosamente ordenadas en su inocencia, se ilustran en dos relatos —«Morirás lejos» y «Luz para los duraznos y las muchachas»— que nos hablan del alto precio que la crueldad se cobra en las inermes retaguardias con los trágicos

21 «Cuando llego a París, pongo la mano sobre la amistad (...) Una de las veces que llegamos fue en 1934 (...) Llegaban a la casa madrileña de los Alberti los amigos. Llegó un día Henri Barbusse con su sofocada respiración. Su revista *Monde* costaba un franco. Aparecía los viernes. Era un detector de los preparativos de la guerra que hacían Alemania e Italia. Tengo ante mí las hojas viejas (...) En las páginas centrales de algunos números van cuentos míos. Uno de ellos se llama «El Barco», otro «Las Bellotas». Todos plantean ya nuestros problemas de españoles cansados de mirarnos pobres y sin luz» (*Memoria de la Melancolía*, pág. 113). Ese cuento al que alude María Teresa como «Las Bellotas», ¿es el que pasa a la colección anterior con el título «El derecho de la Nación»?

22 *Memoria de la Melancolía*, pág. 49.

bombardeos: dejar la propia vida a la deriva del exilio o perder —cabecitas machacadas entre adobes— las ternuras en granazón de los hijos (una futura madre, ante el horror de otra enloquecida por la orfandad, exclama, desde la expresión que interpreta a la propia autora en su acostumbrado encuadre feminista de los temas, «Eso es: nos hacéis hijos para luego matarles»). Otra madre —y volvemos al mundo de los desposeídos, víctimas de una ignorancia aprovechada— se deja estafar por el cura que le *vende* un puesto especial para su pequeñuelo en el plano de los cielos, en el cuento «Locos van y vienen». Aquí María Teresa se ha acercado a una estética que amalgama la sátira, la caricatura, el esperpento, la poesía, la farsa, todo para dejar bien sentado, una vez más y no importa de qué pueblo se hable, el testimonio a favor de los que nada tienen sino el alma simple y limpia, como el bobo Raimundo que ejecuta la justicia de los que, así parece, no la gozan: «De un papirotazo la furia santa le hace caer el gorro al suelo. Se arrebatan. Raimundo menea los pies del cura. Le muerde las orejas. El plano, desgarrado, grita partiéndose por las nubes más celestes. Brincan, zapatean, se estrujan, se mascan, se ensalivan. Los brazos de Raimundo asoman por los bolsillos desgarrados del cura. El cura aparece por debajo de la axila derecha de Raimundo. Los hombres ríen, las mujeres sollozan»²³.

Dos relatos —para acabar estas breves consideraciones sobre el conjunto de cuentos incluidos en *Morirás lejos*— presentan una cierta peculiaridad: un análisis de la adolescencia en «El perfume de mi madre era el heliotropo» y una visión intrahistórica de la conquista americana en «La hora del caballo». En este segundo la yegua Rabona, y su amo Juan Sedeño, esperan en la bodega del barco comandado por Cortés la llegada a Nueva España. María Teresa, como si de un cuento infantil se tratara, recrea (y hasta juega, de pasada) la víspera inmediata de aquel momento histórico, con los primeros testigos anónimos, intrahistóricos —animales, enseres, semillas de rosas, de naranjas— porque ellos también van a ser América. Ya lo había escrito Pérez Galdós en un texto que bien podría ser la fuente indirecta de este delicioso cuento de M.T. León: «la cocina, en cuyas paredes ahumadas parece que no se extingue nunca el eco de los cuentos con que las abuelas amasan la travesura e inquietud de los nietos; la calle, donde se ven desfilar caras amigas; el campo, el mar, el cielo; todo cuanto desde el nacer se asocia a nuestra existencia; desde el pesebre de un animal querido hasta el trono de reyes patriarcales; todos los objetos en que vive prolongándose nuestra alma, como si el propio cuerpo no bastara», todo ello, dice Galdós, «parecen el símbolo de la perpetuidad de las naciones»²⁴. Aquel momento del desembarco en el Méjico precolombino lo presenta María Teresa no como la hora de Cortés (de la Historia), sino como la hora del caballo (de la Intrahistoria). Es el trote de la yegua preñada el que inaugura esa presencia de la España histórica e intrahistórica en la tierra azteca. Es ella la que pare sobre esta nueva

23 *Una estrella roja*, ed. cit. pág. 130.

24 B. Pérez Galdós, *Trafalgar* O.C. Aguilar, pág. 221. Juan Manuel Rozas (*Intrahistoria y Literatura*, Universidad de Salamanca, 1980) utiliza este fragmento considerándolo como el prototexto de la intrahistoria en nuestra literatura (pp. 25-29).

patria —la sucesión generacional en el nacer y morir— los potrillos que —diría Galdós— prolongan nuestra alma y ayudan a perpetuar el símbolo intrahistórico de la patria nueva y eterna:

Una tropa de potrillos milagrosos, azules, rosas... ¡Una catarata de potrillos para la extensión nueva! Saltaron la selva virgen, las pirámides, los volcanes, los ríos, y se hundieron en el día de América que estaba amaneciendo²⁵.

«El perfume de mi madre era el heliotropo» es, sin duda alguna, uno de los mejores relatos escritos por María Teresa León, si no el mejor. Y lo es, porque en este cuento la autora ha profundizado en sus propias vivencias, en su propio ser interior, logrando una pieza maestra de análisis introspectivo sobre la adolescencia y su entorno de recuerdos, fantasías, traumas, soledades, incipiente sensualidad, amistad, etc.

Dos momentos diferentes en el tiempo articulan este relato, centrado sobre la figura de la adolescente Isabel —trasunto de la propia María Teresa y de su primera juventud en Burgos. El primero —proustiano en su arranque— supone la búsqueda en el desván y el buceo en el recuerdo de la galería de personajes que protagonizaron la memoria familiar y el primer entorno infantil, desde el abuelo carlista a la tía solterona, desde la madre hurtada siempre por fiestas de sociedad al padre arrebatado a la sombra de ocasionales devaneos extraconyugales. Todo el proceso de evocación lo determina el intenso olor a heliotropo que las ropas de aquel pasado guardan aún entre sus ajados pliegues. El clima de inquietud, de comienzo de madurez que estos fantasmales reencuentros con el pasado familiar dejan en la orgullosa niña (violenta e independiente en sus juegos, en sus relaciones) preparan el tránsito al segundo momento del relato, el de autodescubrir, con la sorpresa del misterio en la voz, la primera sangre menstrual, la primera evidencia anunciada de vida futura, de ser ella en un tiempo por venir madre de una hija que reencontrará sus propias huellas, atizados los recuerdos por otro olor a perfume, a heliotropo tal vez.

En la soledad de un escondite campestre, en la ribera del río, todo el equilibrio se refuerza atento al rito que inaugura promesas de continuidad al pasado convocado. La calidad de la prosa que domina todo el cuento se confirma, todavía más segura, en este instante de verdadero climax: «Se han detenido los regueros de hormigas y la oruga dentro de su capullo, y el sapo flautero en su charca, para no interrumpir este medio día. Palpitan los recentales y las cañas tiemblan deseosas de anunciar la noticia. ¡Aleluya! Va cayendo, suspendida un instante sobre la cabeza de la niña nueva, la dulzura de las hojas desprendidas. Desanda el río su curso para besarle los pies dos veces. Bajan las cabras a beber en sus manos apuntando flor. La vaca embiste dulcemente en la inicial de sus pechos apenas cuajados. Dejan los pájaros sus crías más tempranas para que ella dé su primera mirada»²⁶. La virgen centra

²⁵ *Una estrella roja*, ed. cit. pág. 158.

²⁶ *Ibid.* pab. 113.

el cosmos desde su inicial rito de fecundidad y conforma; en el relato, experiencias autobiográficas sugeridas²⁷.

VI: FÁBULAS DEL TIEMPO AMARGO.

Se trata de la más corta, pero también de la más ambiciosa colección de relatos de María T. León, publicada en 1962, en Méjico, en la revista poética *Ecuador 0º, 0', 0"*. El mundo interiorizado, pleno de símbolos, de hermetismo, de consciente búsqueda de la expresión concisa, multívoca, del último relato comentado de *Morirás lejos*, es ahora una meta superada en parte y desde la que la autora toma pie para ahondar en la historia y la alegría personal y colectiva de un pueblo masacrado, desterrado y anhelante del regreso a la tierra original.

Aproximaciones a la estética surrealista y calidades de poema en prosa (como señala J. Marco) son aspectos que enriquecen al tiempo que dificultan la descodificación de estos relatos. Los cinco cuentos —o mejor, las cinco *fábulas*— se interrelacionan en una unidad de sentido más amplio: son historias de un tiempo histórico y existencialmente dolorido, trágico, cruzado de sangre, exilios y soledades. Las dos primeras fábulas alegorizan la violencia (la cacería como ritual de muerte) y su festín sobre otras dos víctimas propiciatorias. En «Comed, comed, que ya estoy invitada» la muchacha metamorfoseada en corza se erige en manjar de un rito fraticida, resuelto en sangre y ausencia (la visión de una guerra especialmente cruel con regusto de mito clásico) y en «Soledad, ¿por quién preguntas?» la eterna virgen condenada a compartir el destino ciego de todo un pueblo junto a su personaje y totem más representativo. En ambas mujeres domina un amargo sentimiento de derrota que se concreta en sendas decisiones de abrazar la soledad del exilio como una manera de corredención con los miles de españoles del éxodo y del llanto. Ese exilio, ahora directamente contemplado por la narradora, con alguna proyección mítica, alcanza (a manera de pequeño ciclo narrativo) a los otros tres cuentos. En el primero de ellos —«El Viaje»— el águila, cual nuevo Júpiter a inocente Ganimedes, arrebatada a la narradora hacia el extraño suelo, tras planear por encima del horror, de la desolación, del cautiverio. Un exilio que duele como la llaga universal (con la experiencia de la guerra mundial añadida) en el intenso relato «Las Estatuas» (el segundo del tríptico). La dicotomía *olvido/añoranza*, herida restañada/cicatriz abierta polariza una teoría del exilio sentido y vivido (vivificado en la esperanza del regreso) que seres ciegos y petrificados (*estatuas*) laceran con su frío o insensible ordenancismo burocrático. Caben, para la autora, dos salidas en la aventura del exilio: el dolor iluminado por la llamada de los que todavía nos hacen útil el testimonio (los que reclaman aquel llanto y aquella canción de los que hablaba León Felipe) y el silencio cómplice del cansancio que deja lo perdido por ganado, abandonándose a la falacia de unas raíces nuevas.

27 Las primeras páginas de *Memoria de la Melancolla* reproducen un universo personal de indudables conexiones con la adolescencia de Isabel, creada en este cuento.

El tercer acto de ese proceso, la vuelta tantas veces acariciada y tantas otras postergada, es lúcida en «Por aquí, por allá». Sobre el mitema de Ulises regresando de Itaca, la narradora y «Juan el fuerte, Juan el Bravo» (sin duda, ese *Juan Panadero* que grita desde el exilio en las coplillas de Alberti) transitan desde el recuerdo por la España que abandonaron. El relato —poema alucinado en muchos momentos— es un reencuentro con la angustia de lo que se vuelve inasible, y sólo deja la huella fosforescente del sueño. Como en el hermoso libro albertiano *Recuerdos de lo vivo lejano*, como en su excelente volumen de memorias, María Teresa León desteje las urdimbres de una España perdida, que ya no existe en el tiempo real, sino en el tiempo personal, subjetivo, de la melancolía. No obstante, la autora subraya el contraste entre la España soñada y la entrevista (sólo los objetos que no tiene historia ni pasado se concitan en torno a los visionarios) encontrando un cúmulo de «pobres apariencias intrascendentes» que manipulan la frustración de una historia colectiva. Este relato, culminando todo el sentido profundo de esas *Fábulas del Tiempo Amargo*, es la más concreta expresión de esa catarsis del recuerdo y su vividura que alimentó a los hombres y mujeres del exilio, como María Teresa León:

Así cruzamos sobre la clara duración del día de los sueños obstinadamente felices. La aventura concluida y la pasión de amor vigilante que hay que cumplir mirándose en lo amado para que no se cierren los ojos con la muerte, tenía ya las ruedas del regreso²⁸.

VII: LA ACTIVIDAD TEATRAL DE MARÍA TERESA LEÓN: HUELGA EN EL PUERTO.

Becada por la Junta para la Ampliación de Estudios, y en compañía de Rafael Alberti (ya dramaturgo de cierto éxito con *El Hombre Deshabitado* y *Fermin Galán*) María Teresa viaja en 1932 por Europa para estudiar el teatro vigente en aquel momento, especialmente el soviético, el mejor ejemplo a la sazón de un teatro político y revolucionario —es el momento de autores como Maiakovski y su *Tragedia bufa*, o Vichnevski y su *Tragedia optimista*²⁹, o Meyerhold y su *Octubre teatral*, o las piezas presentadas por la Comedia popular de Moscú —que sirve para los intereses «pedagógicos» inmediatos de la joven (e inestable) República española. Un primer fruto de estos contactos (luego vendrían otros, que también alcanzan a la dramaturgia de Alberti) fue la pieza revolucionaria —en una coyuntura de sangrientos enfrentamientos de clases que acabarán en la revolución del 34— *Huelga en el Puerto*, publicada en la *Revista Octubre* (otra creación de semejante signo catalizador de la batalla proletaria) en el número III (agosto-septiembre de 1933), pp. 21-24³⁰. *Huelga*

28 *Una estrella roja*, ed. cit. pág. 191.

29 En plena guerra, y antes de encargarse del montaje de *Numancia*, María Teresa dirigió en el Teatro de la Zarzuela una versión de esta obra, *La Tragedia Optimista*, espectáculo muy elogiado desde las páginas urgentes de *El Mono Azul*.

30 Hay edición moderna de la pieza en el volumen *Teatro de Agitación Política, 1933-39*, junto a

en el Puerto es un ejemplo de dramaturgia que se circunscribe a las exigencias de un teatro político expuestas por Piscator y que Ramón J. Sender había teorizado y adaptado al momento del teatro español en su libro *Teatro de Masas*, donde escribe consideraciones, como éstas, que soportan perfectamente la razón de ser de piezas como la de María Teresa: «Si el teatro es un arte para muchedumbres, como lo ha sido en sus mejores tiempos, habrá que convenir en que el teatro más teatral, el que responde más fielmente a su propia consigna de origen es el que llega antes y con mayor fuerza a la conciencia de un número más crecido de espectadores. El que afronta los problemas y las inquietudes colectivas en su oscura raíz y no en su apariencia conveniente (...) Eso es el teatro político». Ante la receptividad teatral de las masas populares (y proletarias) Sender advierte que «el teatro tiene que ofrecérsele a base de motivos universales e inmediatos cuya entraña política es inevitable, ya que la imaginación sólo coincide en las masas para la protesta o el aplauso y detrás de cada caso de éstos se afianza una realidad política». Respecto a la orientación proletaria del teatro moderno —y *Huelga en el Puerto* es justamente eso, una muestra de teatro proletario— Sender apostilla que «el teatro proletario es la única modalidad que responde a las íntimas características de nuestra época», lo que viene a ratificar por otra parte —piensa Sender— lo que ha sido la esencia del mejor teatro a través de su historia, ya que «las preocupaciones sociales y políticas de cada época ocuparon un lugar de honor en la inspiración de los dramaturgos»³¹.

María Teresa León recoge en su obrita un hecho ocurrido en la Sevilla republi-

otras piezas de Bleiberg, Dieste y Hernández —todas del teatro durante la guerra— y un fragmento de una farsa albertina (*Farsa de los Reyes Magos*) que al igual que *Huelga...* se publicó en otro número de *Octubre*. Ese volumen, con un excelente prólogo de M. Bibaltúa, fue editado en 1976 por Edicusa, formando parte de una prestigiosa y añorada colección teatral. Cito siempre por esta edición.

31 Ramón J. Sender. *Teatro de Masas*, Valencia, Orto, 1932. Las citas transcritas corresponden respectivamente a las siguientes páginas: 50-51; 52; 75; 103-104. Pero en esos años, en torno especialmente del bienio negro de la derecha republicana en el poder, las posibilidades de un teatro proletario (lo que es casi sinónimo de *revolucionario*) no se limitaban a la teoría más o menos copiada del exterior, sino también a la práctica de empresas propias (aunque, con demasiada frecuencia, sirviéndose de material foráneo) que acompañan a esta pieza de M. T. León y a las dos *Farsas Revolucionarias* de Alberti. Ese es el caso, concretamente, de la Compañía de Teatro Proletario de Asturias, de cuya actividad en su primera anualidad de vida ofrece positiva noticia César Falcón en *La Lucha* (núm. 19, 30 de enero de 1934) (recogido por Estebán y Santoja en su libro *Los novelistas sociales españoles*, Madrid, Ayuso, 1977). En este trabajo Falcón sólo se lamenta de la inexistencia de un repertorio de que echar mano, ante la situación de absoluta postración del teatro burgués coetáneo. En ese sentido, *Huelga en el Puerto* vendría a encabezar una serie de títulos para un Teatro Proletario, que se engrosa con otras piezas a cargo de Alberti, Sender, Aub, Hernández, Bleiberg, Masip, Herrera Petere, Dieste, etc. Un *teatro proletario* que, para Falcón, debe tener estas características: «unas obras en las cuales los problemas revolucionarios, los grandes motores de sus luchas y de sus anhelos históricos, estaban en el primer plano desbrozados de artificios retóricos, vivos y palpitantes, y eran el centro dinámico de ellas». Y cubrir estos objetivos: que los trabajadores comprenden «que ése era su teatro, su arte propio: el arte que se emplea como un arma de lucha, en la que todos los trabajadores estamos comprometidos». También se extiende Falcón sobre las condiciones materiales y estéticas —totalmente nuevas— que necesita este teatro frente al burgués, todavía en cierto auge.

cana de 1931, cuando enfrentamientos sindicales entre la CNT y el Sindicato de Transportes de la Unión Sindical (vinculada al Partido Comunista) acarrean, por parte de esta última organización, una huelga en el puerto fluvial, huelga que se vio contrarrestada por una dura represión y por la presencia de esquiroles (la derecha patronal los llama, con la consiguiente ironía descalificadora «obreros libres») y que al parecer eran trabajadores afiliados a la CNT (aunque la autora se cuida de no herir la sensibilidad de su público proletario, y convierte a esos esquiroles en unos guardias de asalto disfrazados de trabajadores portuarios).

María Teresa funde en una sola pieza, y sin solución de continuidad aparente, dos hechos —dentro del mismo contexto de lucha proletaria y sindical frente a los patronos— que ocurrieron con una cierta distancia cronológica entre sí (noviembre del 31 la huelga portuaria y enero del 32 la huelga general en toda la ciudad, con la que termina la pieza). Y además se escribe cuando ya se han confirmado ciertas disensiones internas dentro de la ejecutiva del Partido Comunista y de los sindicatos directamente relacionados con él. Así se explica el papel poco airoso que desempeña en la obra (traidor para el proletariado y al servicio de la causa patronal y represiva) el personaje histórico Manuel Adame (también se citan otros protagonistas reales de aquellos sucesos, como Núñez o Barneto) quien fue expulsado del P.C. en 1932, afiliándose luego al Partido Socialista y al sindicato ugetista³².

Dentro del compromiso inmediato y combativo que la anima y el contexto para el que fue escrita, la pieza evita una construcción desmañada, pobre (como otras piezas de su cariz en estos años y en los sucesivos); procura que su texto aúne calidad estética con una dosis amplia de declarado compromiso de partido. Así destaca una eficaz utilización del espacio escénico múltiple donde se situarán las diversas secuencias (ubicadas en diversos lugares) que engarzan la pieza, desde el mismo puerto al despacho de los preocupados armadores o del intransigente gobernador. Todas ellas se articulan mediante las intervenciones de un telegrafista que transcribe (en voz alta) los mensajes que recibe: el proceso temporal, sucesivo, de la reivindicación proletaria, los intentos de sofocarla —primero con los esquiroles, luego con la violencia—, las reacciones de los trabajadores (no falta la alocución con «mensaje e invitación a la huelga, a la acción»)³² y el triunfo final (esta pieza, inevitablemente, tenía que estar salpicada de ese optimismo partidista que su fin propagandístico requiere), cuando hasta el narrador ocasional se identifica —desde su neutra función dramática anterior— como un huelguista, como un proletario más:

EL TELEGRAFISTA.—Se ha declarado la huelga general en toda España en solidaridad con los heroicos trabajadores del Puerto de Sevilla... *(se arranco los auriculares y los tira al suelo)*. ¡Huelga! Yo también soy de los vuestros³³.

32 Para todas estas referencias a las que responde la génesis de *Huelga en el Puerto* puede consultarse el documentado libro de Tuñón de Lara *Luchas obreras y campesinas en la Andalucía del siglo XX. Jaén (1917-20) y Sevilla (1930-32)*. Madrid, Siglo XXI, «Historia de los Movimientos Sociales», 1978, pp. 215 y ss.

33 Ed. cit. pág. 78-79.

La autora quiere transmitir un clima de realismo popular, que subraya los temas acostumbrados en este tipo de teatro del proletariado: hambre, miedo a la pérdida del empleo, ignorancia que convierte al obrero y al jornalero en carne de explotación; la exigencia de una solidaridad que facilite el éxito de la lucha, de suyo difícil; el desclasamiento con un atisbo oportunista de traición a la causa proletaria (la criada que come aceptablemente al amparo —a veces demasiado exigente— del señorito; o el guardia de asalto que tiene que reprimir a quienes proceden de su misma extracción social)³⁴. Catálogo temático obligado, que se puede sintetizar en este parlamento de UN OBRERO, cuando los intentos de represión de la huelga parecen tomar mayores alientos:

*La cárcel está llena. El gobernador busca sólo dividir a los trabajadores aprovechándose de las diferencias tácticas que han prendido entre nosotros (...) ¿Nos entregaremos a los que guardan en servidumbre a los campesinos, a los que comercian con vuestra hambre, a los señoritos que humillan a vuestras hermanas, a los que nos pueden recoger y tirar, como objetos inservibles a la calle?*³⁵.

El peligro de disensiones internas, de desunión, que el proletariado presenta en sus históricas reivindicaciones —presiones patronales, desertiones deconfiadas, traiciones de los que son comprados con una escasa y mísera recompensa— preocupa a cierto personaje de la pieza (porque preocupa también al contexto político comunista, en el que texto y autora se inscriben). «¿Será posible que estemos tan muertos que no comprendamos lo que quieren de nuestra lucha de partidos?» se interroga ese mismo personaje.

La pieza —dentro de su aire sustancialmente combativo— no desdeña momentos de dramática ternura, que resultan ser los más valiosos estéticamente. Tres secuencias en las que la mujer proletaria, la mujer esposa del proletario y madre de niños hambrientos —futuros proletarios también— alcanza un protagonismo a la par con el hombre. Primero denunciando la injusticia de su marginación; luego mostrándose activa y decidida en sus reivindicaciones laborales; finalmente (penúltima secuencia del texto y uno de los momentos de más contenida tensión dramática) expresando su dimensión de madre abnegada y abocada a la fría soledad de unos hogares sin hombres, sólo de hambre y miseria edificadas:

*Ellos están en sus cosas, lejos, ni saben lo que ocurre entre las cuatro paredes de su casa. Siempre solas, pensando que nuestros hijos también se irán. «Cállate, tú qué entiendes de eso». Y los hijos se marcharán al mar, a la mina o al puerto. Me da miedo que crezca, que mire los geráneos del patio. Se irá, aunque venga a comer por las noches*³⁶.

34 OTRO OBRERO.—*¿Qué triste ser guardia! Saliendo con miedo de casa todos los días, con la conciencia como los haces del trigo, apretada con un cordel. Debe saberles la boca a hieles cuando disparan, porque ellos tiene familia entre los obreros. Están engendrados por la misma sangre proletaria.* (ed. cit. pág. 71).

35 Ibid. pág. 73.

36 Ibid. pág. 75-76.

Indefectiblemente, junto al dolor la rabia, junto a la desesperanza la ilusión casi utópica, la insistencia en un optimismo —difícil, pero necesario— para justificar una victoria que en estas piezas siempre llega (aunque no fuese así en la realidad)

*Nadie se apartará de los carboneros porque manchan, ni de los leñadores porque tienen hachas, ni de los campesinos porque están sudorosos. La fatiga tendrá un premio. Una vida mejor está en el horizonte*³⁷.

Y aunque más de una víctima quede en el camino, como la mujer que acribillan en escena los fusiles de la represión: un anticlímax que contrasta eficazmente con el retórico alegato del Obrero, convocando a una huelga (= triunfo) general³⁸.

Huelga en el Puerto se corresponde, dentro de esta incipiente literatura de combate del proletariado, al comienzo de los años treinta, con los poemas del libro albertiano *Consignas*, con novelas como *Campesinos* (1931) de Arderius o con los cuentos de la propia María Teresa en la colección ya examinada *Cuentos de la España actual*³⁹.

Con este texto no acaba la actividad de la escritora en relación con el teatro. Durante los tres años del cerco madrileño, el nombre y la impronta de María Teresa están detrás de lo más logrado del teatro de urgencia que las dramáticas circunstancias ponen en juego. En su *Memoria de la Melancolía* sale a relucir la creación del Teatro de Arte y Propaganda con el montaje, en el teatro de la Zarzuela, de la *Numancia* que Alberti adaptó y su mujer dirigió. O las *Guerrillas del Teatro*⁴⁰ del Ejér-

37 Ibid. pág. 76.

38 El poema de Rafael Alberti «Un fantasma recorre Europa», aparecido, como la pieza teatral que comentamos, en *Octubre*, es inteligente expresión de esa nueva esperanza de un proletariado reivindicativo frente a las caducas estructuras burguesas, que el modelo soviético había plasmado como la gran esperanza, recibida en la España que pasa de una dictadura a un sistema republicano. El tono prometeico del obrero que lanza su parlamento como un mensaje universal («Que mi voz corra a las aldeas, a los pobres trigales y a los grandes cortijos, despertando a sus hombres, poniéndolos de pie...») es bastante semejante a la visión de buena nueva que el poeta Alberti adopta en el anuncio revolucionario de su poema: «¡Detenedle!/ Porque salta los mares/ recorriendo toda la geografía,/ porque se esconde en las bodegas de los barcos/ y habla a los fogoneros/ y los saca tiznados a cubierta,/ y hace que el odio y la miseria se subleven/ y se levanten las tripulaciones/» (*Poemas Completas*, Buenos Aires, Losada, 1961, pág. 348).

39 Aparte de los hechos históricos ya apuntados, pudieron influir sobre la confección de este texto, en lo que tiene de teatro político y proletario, las ideas vertidas por Araquistáin en el volumen *La batalla teatral* (1935) y además, muy probablemente, la versión que el mismo Araquistáin hizo por esas fechas para la colección «Teatro Selecto Contemporáneo» (Ed. Biblioteca Nueva) de la obra de John GALSWORTHY *La Huelga*: ambos títulos, el del inglés y el de María Teresa, presentan significativas similitudes en el argumento general: la utilización de diversos espacios escénicos propios de los dos grupos sociales en lucha, la manipulación de los intereses de un sector por parte del otro, etc. La diferencia fundamental está en su final: al pragmatismo posibilista de la obra de Galsworthy (los dos líderes de los colectivos enfrentados en el problema laboral se ven abandonados por sus representados, que llegan a una conveniente solución, al margen de sus personales y férreas posiciones) le sustituye un romántico éxito revolucionario —*la huelga general*— que no quiere entrar a medir su verdadero alcance y sus reales consecuencias en un plazo inmediato. *La huelga* de María Teresa termina donde comienza la de Galsworthy.

40 La novela *Juego Limpio*, que María Teresa León edita en 1950, se construye sobre los recuerdos de aquellas *guerrillas del teatro*, consiguiendo una excelente novela-documento sobre aquella experiencia.

cito del Centro, que surgieron al terminar la actividad del Teatro de Arte, también alentadas por María Teresa, quien llegó a intervenir como actriz en una reposición de *Amor de don Pirlimplín* y en la *Centata de los Héroeas* y de *la Fraternidad de los Pueblos* (sobre un texto de Alberti con ilustraciones musicales de Leoz) en donde corporeizó el personaje alegórico de España (la representación fue en Valencia, como homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales): «Y un día vestí el traje de luces de las campesinas, arreglé sobre mi cabeza las trenzas como la Dama de Elche lo hiciera siglos antes y traté de que mi emoción no me traicionase al decir España su pena a los hombres mejores del mundo, antes de quedarse en soledad»⁴¹. Y junto a la práctica, la teoría. María Teresa León auspició la creación de una escuela de técnica teatral para directores y actores del teatro que llegaba a las zonas de combate. En ese mismo plano, y comprometida con el verdadero y dramático sentido de una situación dada, María Teresa combatió la deleznable calidad de ciertos grupos teatrales, que no estaban en absoluto a la altura de las circunstancias, con trabajos recogidos en el *Boletín de Orientación Teatral* y en *El Mono Azul*, donde, por ejemplo, apareció un severo trabajo de nuestra autora, «Gato por liebre» (octubre del 37) de donde extraigo estos párrafos suficientemente elocuentes de la decidida vocación por un teatro combativo y eficaz, que presidía la actividad escénica de la autora de *Huelga en el Puerto*. «¿Para qué sirve un teatro? Pues para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo (...) y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a la basura inmundada y equivocando a los camaradas de buena fe»⁴².

GREGORIO TORRES NEBRERA

41 *Memoria de la Melancolía*, pág. 42.

42 Toda esta actividad, dentro del marco histórico del teatro en Madrid durante los tres años de guerra, está minuciosamente documentada en el imprescindible libro sobre el tema de Robert Marrast *El Teatro durant la guerra civil española. Assig d'Història i documents*. Barcelona, Institut del Teatro, Ediciones 62, 1978.