

La historia tiene la palabra de María Teresa León: memoria, testimonio y creación

Barbara Greco
Università degli Studi di Torino

1. Cuestiones preliminares: género y memoria

En el quinto apunte de *La tinta siempre verde* Aitana Alberti evoca el efecto sentimental que le suscitaba el relato de la salvación del tesoro artístico español por parte de su madre, María Teresa León:

Recuerdo la húmeda mirada de mamá al relatarme esta historia y otras no menos apasionantes, ocurridas en el país prohibido, al otro lado del océano. En mi infantil inocencia, las consideraba algo así como pasajes de una novela de caballería en la que el héroe se llamaba pueblo y luchaba denodadamente contra molinos de viento y magos malvados que le lanzaban bombas y lo ametrallaban a mansalva. A tal visión novelesca contribuían las canciones que ellos me cantaban (Aitana Alberti, 46).

Esa visión novelesca que teñía la narración oral de imágenes quijotescas y míticas se mantiene viva en la reconstrucción escrita del episodio, al que León, poniendo su testimonio al servicio de la memoria histórica, dedica el folleto *La historia tiene la palabra. (Noticia sobre el Salvamento del Tesoro Artístico)*, publicado en el exilio argentino en 1944.¹ A pesar de que el título sugiera un contenido referencial, que nos induce a pensar en un informe objetivo e imparcial, el texto se inserta en un marco ideológico bien determinado y se nutre de un discurso literario evidente en las potentes descripciones del Madrid sitiado, glorioso y soberbio como su pueblo, escenario de guerra y violencia donde se pierden niños inocentes y en las variadas citas intertextuales, a menudo líricas, que lo enriquecen. A partir de la relación memorialística de la política de salvaguarda cultural promovida por el gobierno republicano, que la vio protagonista, la autora engloba su experiencia individual en una dimensión colectiva, en un testimonio que es un acto político necesario, de resistencia y de reivindicación de una conducta ejemplar –la del pueblo español, representado por intelectuales y milicianos– en contraposición con la versión oficial del régimen. Este apasionado ejercicio de memoria, según Torres Nebrera (1996, 174) primer aporte a la construcción del relato autobiográfico que compondrá *Memoria de la melancolía* y donde de hecho se recogen fragmentos del opúsculo, se basa en una combinación feliz entre historia y literatura, documento y ficción, ética y estética, que Mazquiarán de Rodríguez sintetiza proponiendo la categoría de “docu-memorias” (Peyraga, 134). La doble vertiente que lo caracteriza, ya señalada por Grillo (443), radica en la presencia de elementos de tipo documental, como son los decretos que León añade en el apéndice, el orden cronológico que acompaña la crónica de las empresas de protección del tesoro artístico y la referencia a los aliancistas que participaron en ellas, y otros de carácter más subjetivo, que dejan apreciar ideas y sentimientos de la autora y confieren al texto, embellecido con recursos retóricos –prosopopeyas, metonimias, metáforas, etc.– un tono poético. El lenguaje mimético, debido a la intervención directa de la narradora en las misiones contadas, alterna con una prosa de inflexión trágica y elegíaca, que

¹ El texto fue publicado en la colección “Cuadernos de Cultura Española” del Patronato Hispano-Argentino de Cultura, dirigida a los exiliados españoles. En 1977 Gonzalo Santonja edita, por Hispamerca, la primera edición española, con un prólogo y un rico apéndice documental, a la que seguirá la edición Endymion de 2009.

restituye un relato coral, el de los vencidos, bajo el cual la aventura personal de León coadyuva a la construcción de una memoria y de una conciencia sociales. García Montero incide en este aspecto, en la “pasión por la verdad” que mueve la escritora a ensanchar su *yo* a la comunidad de los derrotados y desterrados de España, ficcionalizando su memoria, convirtiendo su pasado en literatura, para explicarlo y “mantener viva la memoria de un olvido” (García Montero, 18).

Ahora bien, la hibridación de técnicas y modalidades propias de la autobiografía, de las memorias, del ensayo y del reportaje periodístico que caracteriza este experimento de literatura testimonial, donde la indagación política e histórica del pasado se lleva a cabo de forma creativa, parece ser compatible con la definición de “testimonio”, entendido como

una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una “vida” o una experiencia significativa de vida. El testimonio, sin estar subsumido en ninguna de ellas, puede incluir cualquiera de las siguientes categorías textuales (algunas de las cuales son convencionalmente consideradas como literatura mientras que otras no): autobiografía, novela autobiográfica, historia oral, memoria, confesión, diario, entrevista, informe de testigo ocular, historia de vida, novela testimonio, novela no ficticia o literatura “factográfica” [...] El testimonio es, por naturaleza, una forma proteica y demótica que aún no está sujeta a las leyes de un sistema literario normativo (Beverley, 22-23).

Si consideramos, además, que esta expresión literaria surge siempre de una urgencia por comunicar algo, alejándose de la ficción pura y que “el narrador habla por o en nombre de un grupo o una comunidad, evocando una polifonía de otras voces, vidas y experiencias” (Beverley, 24) que representan una clase marcada por la opresión o la lucha –en este caso el pueblo español, aplastado por el fascismo– mediante las cuales se opera la afirmación del sujeto individual, y que en él “la imaginación y el lenguaje personal están sometidos al compromiso de ser fiel a esa realidad y de informar sobre algo que todos deben y quieren conocer más a fondo” (Oviedo, 372), muchos resultan ser los puntos comunes que unen el trabajo de León a este género híbrido. Su testimonio reconstruye una identidad política plural, silenciada por la historia oficial de su tiempo y recompone, diacrónicamente, una posición de conjunto. En este caso, la amenaza real de la supresión de la memoria por parte del régimen dominante lleva la escritora a hacerse depositaria de una versión diferente y (supuestamente) verídica del rescate del patrimonio cultural español y a concebir su relato como un deber moral, político y social, reflejando esa visión gramsciana del intelectual “como constructor, organizador y persuasor permanente” (Aznar Soler 1978, 108), compartida por los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y que promovió, en los años de la guerra civil, una literatura circunstancial, al servicio del ideal republicano. Años después, ya en el exilio bonaerense, presentándose a sí misma como autora-testigo, León deja una prueba escrita de la bondad del proyecto cultural republicano y pinta, al mismo tiempo, la atmósfera de terror y esperanza de la capital española, que resiste bajo los bombardeos enemigos. Entendemos así el objetivo del texto y el valor que adquiere la reminiscencia de esos años de lucha, ante todo cultural.

Sabiendo que la memoria es un acto de conservación que pasa por una imprescindible selección de recuerdos y criterios que orienten su uso, Todorov, en su ensayo sobre los abusos de la memoria, plantea dos posibles *formas* o lecturas del

acontecimiento recuperado, que dependen del fin que se desee alcanzar: una literal, en la que el suceso “es preservado en su literalidad (lo que no quiere decir verdad), permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo” (Todorov, 30), puesto que el sujeto lo considera único, singular y sometido al pasado, y otra ejemplar. La función ejemplar de la memoria se produce cuando el testigo establece un nexo, una comparación entre las circunstancias evocadas y el presente, favoreciendo un aprendizaje social que sirva para superar el fenómeno:

Sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo, por otra –y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública– abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente [...]. El uso ejemplar permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro (Todorov, 30-32).

El relato de las operaciones de protección del patrimonio artístico cristalizado por la escritora en *La historia tiene la palabra* fluctúa entre ambas expresiones de la memoria, porque si por un lado reclama la excepcionalidad y unicidad del caso español –“por muchas noches sin sosiego que haya conocido después el mundo, ninguna admite competencia con nuestras noches [...] jamás se oscureció la razón de modo semejante; jamás se traicionó tan refinadamente; jamás los oídos de la muchedumbre de las mujeres se oscurecieron tanto de incompreensión; ni el aire, inflamándose, dejó más olor a cadáver y a ruina propia” (León 1977, 28)–, por el otro se abre al uso ejemplar, al diálogo con el presente. Ya a partir de la primera página León, que significativamente se refiere a la guerra rechazando el adjetivo “civil” con la esperanza de que no se excluya España de la “mesa de la paz” (León 1977, 18) –cabe recordar la fecha de redacción del texto, 1944, momento cumbre de la segunda guerra mundial–, ilustra la resistencia republicana y especialmente la madrileña como el símbolo de toda lucha antifascista, tendiendo así a la generalización y proporcionando un patrón de defensa activa. La autora canta la epopeya de un pueblo sensible a la vigorosa campaña educativa inaugurada por el gobierno republicano con las Misiones Pedagógicas y perpetuada en el caos del conflicto civil por las “milicias de la cultura” y por la intensa labor de los aliancistas y propone un modelo vivo y bien estructurado de política cultural en tiempos de guerra, de cuya eficacia es prueba el éxito de la sinergia de intelectuales y soldados para la protección del tesoro artístico: “aquello era una batalla, una batalla donde se darían las normas para que más adelante otros museos europeos supieran cómo resguardar sus tesoros” (León 1977, 51).

Estas observaciones preliminares nos ayudan a encuadrar un texto de compleja definición genérica, que por su naturaleza híbrida, fruto de la reelaboración creativa de una experiencia personal vivida en el seno de una colectividad oprimida y por su carácter contestatario, de contra-historia con respecto a la historia oficial, hemos asociado al *testimonio*, etiqueta quizás perfectible pero útil para su colocación formal. Las teorías todorovianas sobre la memoria, en fin, permiten vislumbrar en él una tensión hacia la ejemplaridad, detectable en la entrega de una gestión sensata y clarividente del capital cultural de una comunidad, expuesto a los peligros de la guerra. En este sentido

el testimonio de León celebra y rehabilita el pasado proyectándose asimismo al futuro: la defensa admirable y obstinada del pueblo madrileño representa sinecdóticamente la lucha contra el fascismo y deja, con su testimonio, un valioso y replicable modelo de conducta política.

Aclaradas estas cuestiones, se examinará el papel histórico de la autora en la preservación del tesoro artístico y su descripción en la obra, para luego analizar sus rasgos más literarios, con especial atención a la laberíntica red de conexiones dialógicas, internas y externas, que el testimonio de León construye con otros textos.

2. La militancia cultural de María Teresa León y su papel en la protección del patrimonio artístico español

La intervención en las operaciones (iniciales) de salvamento del patrimonio artístico español constituye solo una pequeña parcela del intenso trabajo de movilización político-cultural (o *agit-prop*) de la autora a lo largo del conflicto, cuando fue promotora de múltiples iniciativas –que evocará y convertirá en material literario en el exilio– que convergían en torno a la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de la cual era secretaria. León trascurre los años de la contienda, que ella recuerda como “los días más luminosos de la vida”, “años de ojos brillantes, cuando la palabra camarada sustituyó al señor y la vida generosamente dada sustituyó la mezquina” (León 1970, 28), en el madrileño Palacio del Marqués de Heredia Spínola, sede de la Alianza, con el encargo de dirigir el Comité de Agitación y Propaganda Interior de esta asociación, presidida por Bergamín. Como es sabido, los aliancistas ponen su pluma al servicio de la lucha republicana (“Si mi pluma valiera tu pistola de capitán, contento moriría”, escribía Machado en su soneto dirigido a Lister) y la consideran arma eficaz de combate dirigida al pueblo y a los soldados, con el objetivo de fortalecer su conciencia política. Esta concepción de la cultura mueve León y sus compañeros de viaje (Alberti, Dieste, Bergamín, etc.) a editar la revista *El Mono Azul*, que se presentaba como una hoja suelta, “volandera”, con el formato de un periódico, que los camiones de cultura repartían en los frentes. La revista acogía una sección llamada *Romancero de la guerra civil*, dedicada a Lorca y donde convivían romances de escritores conocidos y de soldados anónimos que escribían sus versos en el frente, consagrando la unión entre los intelectuales y el pueblo, aunados por el común objetivo de la libertad y la lucha antifascista. La escritora rememora con nostalgia, en *Memoria de la melancolía*, el éxito de este singular esfuerzo de propaganda ideológica, que pasaba a través de una labor de alfabetización de soldados y obreros: “comprobamos una vez más que el metro octosilábico, narrador de hazañas medievales [...] era la manera más prestigiosa de contar lo que todos desean que se cuente [...] la poesía abría el camino real al pueblo [...] el *Mono Azul* comenzaba a dar buena cosecha” (León 1970, 156-157). Y no se puede pasar por alto su importante compromiso teatral –al teatro León atribuye un papel artístico social, educativo y moral, como emerge en su polémico artículo “Gato por liebre”, publicado en *El Mono Azul*² que se concreta en la dirección del Teatro de Arte y Propaganda, con sede en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, donde se ponen en escena obras de Lorca, Alberti, etc. y, finalmente, en las Guerrillas del Teatro, que representaban en el frente, en la retaguardia, en las fábricas y en el patio de la Alianza.³

² “El teatro es el arte colectivo por excelencia [...]. ¿Para qué sirve un teatro? Pues para educar, propagar, adiestrar, convencer, distraer, animar, llevar al espíritu del hombre ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores” (León 1937).

³ A este grupo de agitación y propaganda teatral, que promueve un “teatro de urgencia”, la autora dedicará la novela *Juego limpio* (1959) y muchas páginas de sus memorias, donde emergen la pasión y la convicción de una lucha justa y lícita: “Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó “guerrillas del teatro del ejército del centro” [...]. Obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra guerra

Recordamos, finalmente, la organización del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado del 4 al 11 de julio de 1937, entre Valencia, Madrid y Barcelona, que debería servir, según Aznar, como “caja de resonancia intelectual para influir sobre la opinión pública internacional a través de las manifestaciones a favor de la República” (Aznar Soler 1978, 120), es decir para lograr la solidaridad internacional por la causa republicana. León dedica todas sus fuerzas a la preparación y promoción de la iniciativa y se ocupa asimismo de la edición de la *Crónica general de la guerra civil* (Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, 1937),⁴ volumen colectivo que junto con el *Romancero de la guerra de España*, editado por Emilio Prados, y la antología *Poetas en la España leal*, se ofreció como homenaje a los asistentes.⁵

El salvamento de las obras de arte en peligro, revivido en *La Historia tiene la palabra*, forma parte entonces del infatigable activismo cultural recién recordado, bien resumido en el artículo “La cultura, patrimonio del pueblo” (redactado en diciembre de 1936, es decir después de la empresa artística y luego incluido en *Crónica general de la guerra civil*), donde León declama la defensa de la cultura como bien común que pertenece a la humanidad toda y que se ve amenazado por la guerra y por el fascismo “que quema los libros” y cuyos “incultos generales facciosos, que jamás visitaron el Prado ni la Biblioteca Nacional, son los que han mandado incendiarlos” (León 2007, 90). El fascismo, destructor y miope, que la escritora juzga “doctrina ajena” (León 1977, 17), es el enemigo único contra el que se levanta el pueblo español y que se muestra en toda su brutalidad ya en el incipit del testimonio de 1944:

Una guerra es como un gran pie que se colocase bruscamente interrumpiendo la vida de un hormiguero [...]. La guerra española desordenó igualmente nuestro interior, algo desordenado ya por la inquietud que desde 1934 era como la respiración social de la península española. Mejor dicho: aquella realidad de sublevación militar y guerra terminó con la incógnita de nuestra inquietud, dándonos el hecho concreto de un pie en nuestro camino. Ese pie era el fascismo (León 1977, 17).⁶

Contra toda expectativa lectora, el informe sobre la protección del tesoro artístico español se reduce a la segunda mitad del texto, que acoge en su primera parte una larga y conmovida oda a la belleza de España, a su tierra y a su riqueza de tradiciones

pequeña. La guerra nos había obligado a cerrar el Teatro de la Zarzuela y también había convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea del fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos [...] participaríamos en la epopeya del pueblo español desde nuestro ángulo de combatientes [...] el camión regalado por los franceses nos servía de transporte [...] nuestros guerrilleros eran soldados. Todos éramos soldados [...] y cantábamos. Cuánto hemos cantado durante aquellos años! Cantábamos para sacudirnos el miedo [...] caían impunemente bombas sobre Madrid y nuestro refugio era cantar. Cantábamos como en los bosques profundos dicen que cantan los niños extraviados. Y nos queríamos. Cuánto amor a los otros hombres da el destino común de la muerte” (León 1970, 40-41). Sobre la intensa actividad teatral de la autora, véanse Aznar Soler 1993 y Marrast.

⁴ En 2007 la editorial Renacimiento publicó la edición facsimilar del volumen, con un estudio preliminar a cargo de Luis A. Esteve.

⁵ Para una visión de conjunto de las iniciativas político-culturales realizadas por León, se remite a Torres Nebrera 2003, Ferris y Domingo.

⁶ Esta visión del enemigo, apenas nombrado y extranjero, se asentaría, en opinión de Loureiro, en una glorificación de la guerra como espacio utópico de fraternidad y solidaridad (reflejo de la fe ciega de la autora en el Partido Comunista), que evita toda “nota discordante y toda apariencia de complejidad ideológica” (Loureiro, 210) y donde el discurso ético se sobrepone a lo político y se silencian, intencionadamente, las diferencias entre los republicanos. De ahí, según el crítico, el recuerdo mitificado de esos años “luminosos y brillantes.”

regionales y folclóricas, en suma a su cultura más popular y auténtica, para cantar la cual León se sirve de fragmentos sacados del *Loor de España* y de *Las siete partidas* de Alfonso X; cita al historiador romano Pompeo Trogo para subrayar el espíritu de los españoles, que “tienen preparado el cuerpo para la abstinencia y la fatiga, y el ánimo para la guerra” (León 1977, 22);⁷ inserta romances anónimos que denuncian la “colonización” de España, cuyos vencedores “a fuerza de no ser españoles convirtieron aquel pobre trozo ensangrentado de tierra en un horrendo campo de concentración” (León 1977, 29); transcribe algunos versos de la cernudiana *Elegía española I*, que invocan la madre España, así como de poemas de Machado, con quien la autora comparte la apología (comunista) del pueblo como dueño consciente de su propio destino y protagonista de la historia.⁸ Solo muchas páginas después la escritora relata su participación directa en el ámbito de las complejas operaciones de salvaguarda del patrimonio artístico, dirigidas por la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, organismo con sede en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, fundado por el Gobierno de la República el 23 de julio de 1936, del cual se citan los decretos en el apéndice documental que cierra el texto. Descubrimos, entonces, que León interviene en total en tres operaciones distintas: la misión en Toledo y en la cercana Illescas, cuya laguna histórica podemos colmar con la relación de Renau, de la que se hablará más adelante, y que fue dificultada por la resistencia primero del gobernador toledano y luego del alcalde de Illescas, finalmente convencido por el escultor Emiliano Barral de la necesidad del traslado de *La coronación de la virgen* del Greco a Madrid;⁹ la afortunada aventura del Escorial, cumplida en octubre de 1936 y autorizada por Largo Caballero, en ocasión de la cual la autora, respaldada por Alberti, Bergamín y Serrano Plaja, retira objetos de valor, tapices y lienzos en peligro de deterioro y, finalmente, la más importante, es decir la selección y expedición de los cuadros de la principal pinacoteca madrileña, bombardeada la noche del 16 de noviembre de 1936 por la aviación fascista. Las bombas incendiarias, de fabricación alemana, no dañaron el interior del museo, pero sí algunos elementos arquitectónicos, como se puede leer en el folleto *El fascismo intenta destruir el Museo del Prado*, publicado en español y francés por el Quinto regimiento tres días después del bombardeo, que muestra las imágenes del museo, cuyo subdirector era Sánchez Cantón, quien firma el opúsculo junto con Machado, autor de algunas líneas que remarcan el papel crucial del pueblo, defensor del porvenir. Ante la eventualidad de un nuevo ataque bélico, Largo Caballero, de acuerdo con el equipo de la Junta Central, luego presidida por Timoteo Pérez Rubio, y con el director de Bellas Artes, Josep Renau, encomienda a León la coordinación del traslado de las obras más significativas –dando prelación a las de la escuela española (Goya, Velázquez, Greco)– del Prado a Valencia, que la autora define como “el éxodo más impresionante”, organizado con gran precariedad de medios:

⁷ La autora modifica el pasaje original, sustituyendo el término “muerte” por el más adecuado “guerra”, en aras de actualizar la cita y adaptarla al contexto del conflicto civil.

⁸ El elogio del pueblo como salvador de España es objeto, asimismo, de los dos artículos machadianos incluidos en la *Crónica general de la guerra* editada por León: “Divagaciones” y “Meditación del día.” En el primero Machado, en su ataque contra el señoritismo –que él define una “enfermedad epidérmica que antepone los hechos sociales más de superficie a los valores propiamente dichos” (Machado 2007a, 83)–, confía su esperanza futura en la dignidad del pueblo y en la ética popular; confianza que se reafirma en “Meditación del día”, donde el poeta defiende la política del gobierno republicano y la “conciencia universal de los trabajadores” (Machado 2007b, 244).

⁹ Pocos meses después, el 22 de noviembre de 1936, Barral muere en el frente de Usera, convirtiéndose en el primer héroe de la Junta de Protección del Tesoro Artístico y así lo recuerda León en el texto.

No teníamos madera de entarimar, que por estar ensamblada es la que debe usarse en esa clase de embalajes; no teníamos camiones de transporte, porque los momentos graves convertían cada camión en un objeto precioso para el frente; no teníamos más que decisión y fe. Los ferroviarios se encargaron de traernos madera de unos almacenes situados en el Cerro Negro, que se había quedado entre dos fuegos, y fueron necesarios para ellos la noche y un tren blindado. Las fuerzas del Quinto Regimiento nos dieron los camiones y la Motorizada su protección para el camino [...]. Una noche del mes de noviembre salieron del patio de la Alianza de Intelectuales, en la calle del Marqués del Duero, *Las Meninas*, de Velázquez, y el *Carlos V*, de Ticiano [...]. Hacia las siete de la mañana oí por fin la voz de José Renau, director de Bellas Artes: “La expedición ha llegado a Valencia en condiciones excelentes” [...]. Así salieron de Madrid, bajo mi firma y la del señor Sánchez Cantón, hasta trescientos cuadros (León 1977, 51-52).

La crónica de esta expedición, algo improvisada por la situación de emergencia y cargada de obstáculos, como los afrontados por los milicianos a la hora de pasar el puente de Arganda, cuando “fue necesario descender los cuadros y hacerlos pasar al otro extremo por medio de rodillos: tan alto era el andamiaje de protección” (León 1970, 51), encuentra testimonio en el documento de Renau y en las memorias de Pérez Rubio, quien declara que “en los primeros momentos de la guerra, tomaron la iniciativa en la defensa y trasporte de obras extraordinarias de manera un poco inquietante, aunque con resultados positivos, destacadas personalidades; artistas y escritores, intelectuales de la categoría de Alberti y María Teresa León y otros, juntamente con el escritor francés Malraux” (Colorado Castellary, 39).¹⁰ El tesoro del Prado pasó, después de Valencia, a Gerona y, finalmente, cruzó la frontera bajo la supervisión de Pérez Rubio para llegar a Ginebra, donde fue custodiado hasta el final de la guerra.¹¹

El relato de León termina evocando este largo éxodo y ensalzando el rol de los milicianos, sensibilizados por la política cultural republicana y por el empeño de las escuelas de Bellas Artes, cuyos estudiantes diseminaban pasquines por todo Madrid invitando a la gente a preservar el arte¹²; un grupo de hombres anónimos que “se alejaron sin asombro aquella transida, heladora noche de noviembre, llevándose hacia los cielos tranquilos el Museo del Prado” (León 1979, 55). El pueblo, entonces, se retrata como verdadero protagonista y *hacedor* de la historia, de esa intrahistoria unamuniana tan interiorizada por León y que se forja conjugando la memoria con el aflujo lírico, apreciable en las imágenes de los niños extraviados por la ciudad bombardeada, en busca de una mano maternal, en las anécdotas de los barrios en ruina y, sobre todo, en la descripción de los cuadros incautados y luego restaurados, que cobran vida bajo los ojos embelesados de la autora y parecen restituir la paz perdida:

¹⁰ El pintor Pérez Rubio se encargó del destino de estas obras y, asimismo, se entrevistó con Sir Frederic Kenyon, director del British Museum de Londres, autor de un polémico artículo publicado en *The Times* en julio de 1936, donde mostraba su preocupación por la conducta del Gobierno en la gestión del tesoro artístico, luego ratificada gracias a la visita a España.

¹¹ Para más detalles sobre el largo éxodo del tesoro español, véanse Colorado Castellary, Cabañas Bravo y el documental *Las cajas españolas: el traslado de las obras de arte*, realizado en 2004 por Alberto Porlan.

¹² Los carteles creados, reproducidos en el texto de Renau y recordados por León, recitaban consignas como: “Pueblo, antes de destruir cualquier objeto cuyo valor desconoces, infórmate... Puede muy bien ser un objeto de arte y al destruirlo destruyes tu propia riqueza”; “No destruyas ningún dibujo, ni grabado, ni pintura. Consérvalo para el Tesoro Nacional.”; “Ciudadano: el arte y la cultura reclaman tu ayuda”; “El tesoro artístico nacional te pertenece como ciudadano. ¡Ayuda a conservarlo!”

Allí se apareció, verdaderamente, en aquella sala de restauraciones callada y olorosa a barniz y resina, cuando todo Madrid vivía desordenado y polvoriento, la Virgen de la Caridad de Illescas, abriendo su manto como una choza para guarecer ángeles con golilla, que parecen caballeros, y caballeros empalidecidos, que parecen ángeles [...]. Allí, también, otro Greco más [...] abrió la lozanía brillantísima de una adoración de pastores; y otro más [...] las manos extasiadas de San Francisco ante una cruz (León 1970, 43).

El recurso retórico de la personificación de los sujetos artísticos, aquí apenas esbozado, será aprovechado por Alberti en su famosa pieza teatral *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956), inspirada en la experiencia del Prado, vivida con su mujer y que nos introduce en las dinámicas intertextuales que el testimonio de León entabla con otras obras.

3. Manipulaciones literarias: intertextualidad interna y externa

El primer documento sobre la empresa del Prado lleva la firma de Alberti, quien acompañó a León esa larga noche de noviembre de 1936 a la pinacoteca madrileña. Se trata de un artículo titulado “Mi última visita al museo del Prado”, aparecido en la revista semanal de la Alianza, *El Mono Azul*, el 3 de mayo de 1937 y recopilado en *Crónica general de la guerra civil* ese mismo año¹³. El breve texto se abre con la imagen feliz de las salas del museo, tantas veces visitado por él antes de la guerra, en las tranquilas mañanas de su juventud y cuyo recuerdo es “como de estanque soleado, de agua profunda a plena luz, de espejo” (Alberti 2007, 295), en neto contraste con la escena que se presenta ante sus ojos asustados por los efectos del bombardeo. Alberti refiere con amplitud de detalles la entrada al museo por una puerta interior, a través de “escaleras temerosas” iluminadas por una linterna de minero, que alumbraban “una gruesa moldura cuyo filo lanzó chispas de oro” desvelando los lienzos amontonados contra las paredes y describe su llegada a la galería central, “más interminable que nunca, como una calle después de una batalla” (Alberti 2007, 296), donde las huellas de los cuadros descolgados manchaban los muros, mientras la luz cenital que filtraba de las vidrieras rotas caía sobre “las mangas de los bomberos entrecruzadas como serpientes por la tierra regada sobre los suelos encerados” (Alberti 2007, 297). El relato sigue evocando las cajas que protegían el *Carlos V* y *Las meninas*, tan imponentes que “levantaban un alto y extraño monumento” en el patio de la Alianza y que fueron evacuadas por los milicianos del Quinto Regimiento, a los cuales el escritor dirige un discurso lleno de fe y esperanza: “el Gobierno de la República [...] os confía en esta noche dos de las obras maestras más valiosas de nuestro tesoro nacional. Los defensores de Madrid defienden su Museo. El mundo entero saludará mañana en vosotros a los verdaderos salvadores de la cultura” (Alberti 2007, 298).

El testimonio de León, compuesto siete años después, reproduce, casi al pie de la letra, la llegada al museo de la pareja, la inquietante visión de la galería con las mangueras retorcidas en el suelo y el cúmulo de lienzos en la pared, así como la imagen de los impresionantes embalajes de los cuadros de Velázquez y Ticiano, parecidos a “un inmenso castillete de maderas y lonas” (León 1970, 51):

Quando llamamos Rafael Alberti y yo a las puertas del museo, nos hicieron bajar por una escalerilla insospechada. Jamás soñé siquiera descender por ella, y mucho menos llevando un documento oficial en la mano autorizándome a empresa tan grande. Una linterna de minero iluminó la escalerilla, otra nos

¹³ El artículo será incluido por Santonja en el rico apéndice documental que acompaña la primera edición española del testimonio de León.

condujo a la rotonda. La lámpara alumbró una gruesa moldura cuyo filo lanzó chispas de oro. Del revés, y unos sobre otros, fueron apareciendo los cuadros en anchas filas, apoyados contra los muros [...] La larga galería central, más interminable que nunca, era como una calle después de una batalla. La huella de los cuadros manchaba de recuerdos las paredes; una diluida luz cenital bajaba de las monteras rotas. Y mucha pena, mucha tristeza, mezclada a las mangueras monstruosas que se arrastraban entre la arena y extintores de incendio (León 1970, 49-50).

León transcribe también el apasionado saludo de Alberti, “que jamás improvisa, que jamás habla”, a los soldados encargados del traslado de las obras. Cabe recordar, además, que el poeta gaditano volverá sobre el inolvidable episodio del Prado en su *Arboleda perdida*, integrándolo con el dibujo de las huellas de los cuadros en las paredes de la pinacoteca y con algunos versos dedicados a los milicianos:

Motores.
 ¡Alerta milicianos!
 Mientras por la interminable neblina
 se van perdiendo las Meninas
 y el Carlos V de Tiziano.
 (Alberti 1989, 103)

Resulta evidente que la autora reconstruye sus memorias a partir de las albertianas, hasta confundirlas con ellas en una memoria única, expresada con las mismas imágenes (que aquí tienen una fuerza casi bíblica y apocalíptica) y vivida con igual intensidad y sufrimiento. Esta comunión de recuerdos, que nos sugiere una lectura paralela de los diarios de la pareja, se ratifica en la idea petrarquiana del amor, que León asimila y hace suya hasta afirmar que “el efecto del amor es transformar a los amantes y hacerlos parecerse al objeto amado, dice el Petrarca. Si eso fuese así, yo sería Rafael Alberti” (León 1970, 263).

Y si en el caso recién comentado la escritora recupera el artículo albertiano y en particular las vívidas representaciones del museo “en pie de guerra”, para contar la violencia del conflicto, que ocupa la primera parte del testimonio, se inspira en cambio en un texto autógrafa, publicado en diciembre de 1936 en la revista *Ayuda* (Torren Nebrera 1996, 37), órgano del Socorro Rojo Internacional, y luego en la *Crónica general de la guerra civil*: “Mi barrio, en ruinas.” De este artículo denso de lirismo León extrae algunos fragmentos que denuncian las graves consecuencias de los bombardeos en el barrio de su infancia; un barrio popular y proletario, animado por los juegos de los niños y por una genuina vida comunitaria, que sufre un primer cambio después del inevitable proceso de aburguesamiento que lo desnaturaliza y obliga a los vecinos pobres a mudarse:

Pasado el tiempo, el barrio aumentó en importancia. Los comerciantes pequeños desaparecieron, barridos por la competencia. El viejo barrio de quintas y jardines se avergonzó de verse coronado de torres de cemento, pensando, con razón, que eran más bonitos los desmontes, los solares, las vallas de fin de ciudad y hasta los derrumbaderos con desperdicios, zapatos boquiabiertos y cascos de botellas. Fueron perdiendo las calles sus olores a establo y a campo (León 1977, 33).

El barrio de Argüelles, citado explícitamente en el texto fuente, pasa a ser, en *La historia tiene la palabra*, un barrio anónimo, que sigue perteneciendo al paraíso infantil de la autora pero que adquiere, al mismo tiempo, un valor universal, simbolizando la

imagen desoladora de los horrores de la guerra, de la locura humana y de la muerte que se abate en él y destruye familias y edificios. Empleando una vez más la técnica de la antropomorfización que concede a casas y objetos perdidos una inesperada humanidad, León describe, con un patetismo casi de fábula, la inefabilidad de la violencia ciega de las bombas, que borran cualquier rastro de vida:

Calle a calle, sobre este montón de casas y recuerdos del que hoy escribo, se paseó la muerte. Vino por el aire y, sin ver, atropelló a mujeres y niños. Abrieron el vientre de mi barrio las bombas de aviación. Lo oigo siempre llorar con sus cientos de ventanas golpeando en sus quicios durante toda la noche. Y no me importa decirlo, porque mi barrio es ahora un barrio cualquiera del mundo y su dolor es universal. Recuerdo como primer elemento el agua, que lo encharca todo, y el olor. Olor a alquitrán, a cuerda, a polvo, a humo, a ilusiones molidas... También hay cristales que cuelgan como espadas, y alguna bota perdida en una vereda, con un pie dentro, que se olvidaron retirar. Cuando comienza un bombardeo, los gatos desaparecen, sorprendidos de convivir con las gentes capaces de semejantes cosas, y los perros aúllan y se protegen, precipitándose en los refugios. Una vez en ellos, se tienden en un rincón, mezclados con los seres humanos, que a veces gritan, suplicando con ojos de niños que termine pronto todo aquello. [...] Mi barrio estaba lleno de hoyos enormes, colmados de agua. Agua de cañerías, quejándose también, como los niños descabezados. Los árboles tenían la suya al pie del tronco; en un alero, el chal de una muchacha, y un poco más arriba, en el techo humeante, una máquina de coser; y, estrellada en la acera, una muchacha, que tal vez fuera propietaria de las tres cosas (León 1977, 34-35).

El párrafo citado muestra al lector toda la barbarie de la guerra mediante una prosa poética típica de la escritura de León y que alcanzará su punto álgido en *Memoria de la melancolía*. El proceso de reelaboración literaria del artículo de 1936 se traduce en la transcripción semi-literal de los destrozos del barrio, convertido en un montón de escombros y ruinas, y conlleva algunas modificaciones relativas al paso del tiempo. Si “Mi barrio, en ruinas” termina con una diatriba contra el enemigo y con una esperanzadora llamada a la lucha —“¿Os dais cuenta de que el pueblo de Madrid es invencible? Bajo la ruina de mi barrio, la vida del heroísmo ciudadano sigue callada y firme. No podéis contra ella [...]. Mi barrio y yo tenemos que vengarnos” (León 2007, 114)—, en *La historia tiene la palabra* se impone la realidad de la derrota y del exilio, aunque se intente conservar, a través de la sugestión de las palabras, el heroísmo de una ciudad que se defendía y creía en la “alegría del futuro.”

El trasvase de material literario, ese corta y pega propio de la producción de León, se puede rastrear también en obras posteriores, donde se vuelve a evocar la experiencia personal de la militancia cultural en los tres años de la contienda, concediéndole especial énfasis al salvamento del patrimonio de arte. En *Memoria de la melancolía* (1970) la autora, siguiendo el flujo desordenado y fragmentario de los recuerdos, distribuye el testimonio de *La historia tiene la palabra* (que reproduce literalmente, excepto exiguas e insignificantes modificaciones) en varias partes del texto, separando las tres misiones que la vieron protagonista en tres episodios distintos (León 1970, 158-159; 175-178; 202-205).

Otra operación es la que realiza en *Juego limpio* (1959), novela dedicada a la guerra de España, cuyas historias y personajes —entre los cuales aparece la misma autora, con su nombre y su papel de secretaria de la Alianza, así como Alberti— se sustentan en una base real. Aquí la escritora encomienda su testimonio al personaje de Claudio, quien se

indigna de las calumnias contra los aliancistas, acusados de “sacar los cuadros para vendérselos a los rusos” y cierra los ojos “para ver de nuevo a Alberti delante del gran camión donde iban a marchar a Levante varios cuadros de escuela española, sacados del Museo del Prado” (León 2000, 151). Claudio recuerda la voz del poeta a través de las palabras de “Mi última visita al Museo del Prado”, insertado en el relato, y cuenta su versión de los hechos, coincidente con la de *La historia tiene la palabra*. Otra vez el pasado de la pareja León-Alberti se funde en una sola memoria, que la escritora traslada hábilmente al plano de la ficción.

El último texto vinculado con el testimonio de León es el documento que fue presentado por Renau, a la sazón director de Bellas Artes, al Office International des Musées en ocasión de la Exposición Internacional de París de 1937, donde la España republicana tuvo su propio pabellón, en que fue expuesto, entre otros, el famoso *Guernica*. El folleto, titulado *L'organization de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, fue publicado en francés por el Institut International de Coopération Intellectuelle y pretendía demostrar, a través de una rica documentación fotográfica, los exitosos resultados de la política cultural del gobierno republicano –cuya ideología se fundaba en la identificación de la cultura con los valores progresistas– y la participación del pueblo en la defensa de su patrimonio artístico. En su *Arte en peligro* (1980), Renau reedita el texto, cuyo manuscrito original en español se había perdido, añadiendo una larga premisa en la que reflexiona sobre la importancia de la memoria –“inicio las líneas que siguen con la convicción profunda de que en la historia de las catástrofes humanas la amnesia colectiva es el mejor caldo de cultivo de la reincidencia”, dice en el incipit (Renau, 11)– y un capítulo inédito en que justifica, con una perspectiva histórica debida al paso del tiempo, el importante trabajo de las varias Juntas de protección del tesoro esparcidas en todo el país. El texto que reproduce el opúsculo original se compone de cuatro capítulos, que exponen respectivamente las operaciones de traslado de las obras del Prado, la colaboración espontánea del pueblo y de los estudiantes de Bellas Artes, la entrega de un modelo eficaz de protección del patrimonio y la relación de la misión de Toledo, en la que Renau desempeñó un papel protagónico. Finalmente, encontramos un extenso y heterogéneo apéndice con decretos, informes y documentación gráfica, que completa la abundante información. En el capítulo primero, al relatar el éxodo de *Las meninas* y *Carlos V*, el autor reconoce la fundamental contribución de la pareja León-Alberti, que “acompañó celosamente esta operación” (Renau, 68) y cita en nota algunos fragmentos de “Mi última visita al museo del Prado.” Podemos hipotizar que el pintor valenciano, exiliado en la República democrática alemana hasta su muerte (1982), desconociese el testimonio escrito de León, que no cita en ningún momento. Al revés, sabemos con certeza que la escritora conservaba un ejemplar del folleto de 1937, que ella misma menciona para proporcionar datos técnicos sobre las medidas de protección de los cuadros (León 1977, 52-53) y que aprovecha para transcribir decretos y órdenes ministeriales que confieren a su texto ese carácter historiográfico del que se ha hablado en la primera parte del trabajo. Es más, *La historia tiene la palabra* comparte con él múltiples rasgos, como la reivindicación del proyecto educativo del gobierno republicano, empezado en 1931 y cuyos buenos frutos se recogen en las circunstancias extremas del conflicto, cuando los intelectuales y el pueblo, empujados por el vendaval de la guerra, se movilizan sin tregua y, sobre todo, el uso ejemplar de la memoria, en sentido todoroviano. A este respecto, el informe de Renau, sin duda más técnico, más documentado y más riguroso que el de León, debido al papel oficial del pintor en el seno del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, presenta la experiencia española como modelo internacional de protección del tesoro artístico de todo pueblo amenazado por la guerra, como él mismo declara en el

tercer capítulo, titulado significativamente “La experiencia de España y las posibilidades de acción internacional para la protección de los monumentos y obras de arte en tiempos de guerra”, donde afirma que “estas observaciones abren quizás a la acción internacional un campo nuevo para la defensa y preservación de los patrimonios espirituales de los pueblos”(Renau, 118).

4. Consideraciones finales

Magistral ejemplo de escritura híbrida que hemos asociado al género del testimonio, *La historia tiene la palabra* plasma la experiencia personal de la autora, vivida dentro de una comunidad determinada en la que ella se reconoce y en el contexto bélico de la guerra civil española, a través de una reelaboración creativa de la memoria, que amalgama con sabiduría la vocación literaria y la función testimonial. Aplicando las teorías todorovianas sobre los usos de la memoria, se ha intentado demostrar que el texto en cuestión oscila entre una lectura literal, que reclama la singularidad del suceso relatado, y otra ejemplar, detectable en la realización de una política cultural modélica, ya experimentada con suceso y repetible en circunstancias similares. Las operaciones de protección del tesoro artístico, que se engloban en el marco más amplio del activismo político-cultural de León, representan una etapa formativa central de la vida de la autora, como demuestra su repetida evocación en otros textos posteriores, con los cuales el testimonio de 1944 mantiene una relación dialógica. Buceando en el texto, es posible rastrear referencias al folleto compuesto por Renau en 1937, primer documento sobre el trabajo de la Junta de Protección del Tesoro Artístico, que León consultó y en el cual se inspiró para escribir su propia relación de los hechos y obtener datos históricos, que, como se ha visto, la autora somete a un proceso de hibridación literaria.

Obras citadas

- Alberti, Aitana. "La tinta siempre verde." En María Teresa González de Garay & José Díaz-Cuesta eds. *El exilio literario de 1939, 70 años después*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2013. 37-47.
- Alberti, Rafael. "Mi última visita al Museo del Prado." En María Teresa León ed. *Crónica general de la guerra civil*. Prólogo de Luis A. Esteve. Sevilla: Renacimiento, 2007. 295-299.
- . *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral, 1989. 2 vols.
- Aznar Soler, Manuel. ed. *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Barcelona: Laia, 1978. 2 vols.
- . "María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil." *Anthropos* 148 (1993): 25-34.
- Beverley, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artiga Editores, 2010.
- Cabañas Bravo, Miguel. *Josep Renau: arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- Colorado Castellary, Arturo. *Éxodo y exilio del arte: la odisea del Museo del Prado durante la guerra civil*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Domingo, Carmen. *María Teresa y sus amigos. Una biografía política*. Sevilla: Atrapasueños, 2018.
- Ferris, José Luis. *Palabras contra el olvido. Vida y obra de María Teresa León (1903-1988)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2017.
- García Montero, Luis. "La pasión de la memoria." En María Teresa León ed. *Juego limpio*. Madrid: Visor, 2000. 7-18.
- Grillo, María Rosa. "La memoria fragmentada (María Teresa León, Dolores Ibárruri, Rosa Chacel, Teresa Pàmies, Federica Montseny, María de la O Lejárraga)." En Manuel Aznar Soler ed. *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006. 441-448.
- León, María Teresa. "Gato por liebre." *El Mono Azul* 36 (14 de octubre de 1937): s.p.
- . *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- . *La historia tiene la palabra. (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico)*. Prólogo, selección del apéndice y notas de Gonzalo Santonja. Madrid: Hispamerca, 1977.
- . *Juego limpio*. Madrid: Visor, 2000.
- . ed. *Crónica general de la guerra civil*. Prólogo de Luis A. Esteve. Sevilla: Renacimiento, 2007.
- . "La cultura, patrimonio del pueblo." En María Teresa León ed. *Crónica general de la guerra civil*. Prólogo de Luis A. Esteve. Sevilla: Renacimiento, 2007. 89-90.
- . "Mi barrio, en ruinas." En María Teresa León ed. *Crónica general de la guerra civil*. Prólogo de Luis A. Esteve. Sevilla: Renacimiento, 2007. 111-114.
- Loureiro, Ángel. "Las ruinas de la memoria." En Olga Álvarez de Arma ed. *María Teresa León: memoria de la hermosura*. Madrid: Fundación Autor, 2005. 203-227.
- Machado, Antonio. "Divagaciones." En María Teresa León ed. *Crónica general de la guerra civil*. Prólogo de Luis A. Esteve. Sevilla: Renacimiento, 2007a. 83-84.
- . "Meditación del día." En María Teresa León ed. *Crónica general de la guerra civil*. Prólogo de Luis A. Esteve. Sevilla: Renacimiento, 2007b. 243-244.
- Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978.

- Oviedo, José Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2002. 4 vols.
- Peyraga, Pascale. "La Historia tiene la palabra (1944), de María Teresa León: Los tesoros artísticos en el joyero de la historia." *Rilce* 24.1 (2008): 121-135.
- Renau, Josep. *Arte en peligro*. Valencia: Ayuntamiento, 1980.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2013.
- Torres Nebrera, Gregorio. "María Teresa León y la guerra civil española. (De teatro y otros textos)." *ADE Teatro* 97 (2003).
<<http://www.revistasculturales.com/articulos/47/ade-teatro/1/1/maria-teresa-leon-y-la-guerra-civil-espa-ola-de-teatro-y-otros-textos.html>>.
- . *Los espacios de la memoria. (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid: Ediciones de la torre, 1996.