

LA MEMORIA DEL TEATRO EN LA NARRATIVA DE LAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS EXILIADAS

PILAR NIEVA DE LA PAZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Durante los años 20 y 30 se produjo un significativo auge de la actividad dramática femenina, coincidiendo con unos años de especial relevancia en relación con cambios cruciales en la condición social de las españolas. Conviene recordar en este sentido que desde finales de la segunda década del siglo XX se desarrolla en nuestro país un pujante asociacionismo de mujeres, que intentaba promover la superación de lacras históricas en relación con la participación femenina en la vida pública (educación, trabajo y derechos políticos) y denunciar a un tiempo las discriminaciones legales que afectaban a su situación en la esfera privada. La llegada de la Segunda República fue clave para la consecución de varios de estos objetivos, entre ellos, destacadamente, el derecho a voto de las mujeres españolas en las elecciones generales. Claro que, aunque el primer tercio del siglo XX supone un período de inflexión fundamental en relación con la dedicación de las escritoras al teatro de épocas anteriores, este género siguió siendo el que más dificultades ofrecía a las creadoras para su inserción en él, por su estructura empresarial y de negocio, directamente conectada con la esfera de lo público, de la que las mujeres estaban por entonces casi totalmente ausentes (Dougherty y Vilches, *Análisis*; Vilches y Dougherty, *Lustro*).

Con todo, las investigaciones que he realizado sobre este período de la vida escénica española, han permitido rescatar la actividad teatral de un centenar de autoras y traductoras que estrenaron o publicaron alguna de sus obras durante la preguerra (Nieva de la Paz, *Autoras*). Una buena parte de las escritoras de teatro cultivaron también la narrativa, tanto la novela, como el cuento o la escritura autobiográfica. Tras la Guerra Civil, varias de ellas pasaron a formar parte de la "España peregrina," la de los exiliados republicanos desterrados. Marcadas, como muchos de sus colegas contemporáneos, por la traumática experiencia vivida, incidieron en sus obras en el ejercicio de la memoria personal y colectiva, entrelazando así la creación ficcional con el testimonio autobiográfico, la invención de personajes y asuntos con la recuperación de los recuerdos de un pasado que se configura en sus relatos como verdadero "paraíso perdido," ese paisaje vital que tuvieron que dejar atrás para marchar al exilio. No puede extrañar, pues, que el doble compromiso, intelectual y político, republicano y feminista, de las escritoras exiliadas se haya plasmado en diferentes grados y formas en algunos de los textos autobiográficos, ensayísticos y testimoniales de autoras y adaptadoras teatrales como Zenobia Camprubí (*Diarios I y II*), Margarita Nelken (*Porqué hicimos la revolución*), Carlota O'Neill (*Una mexicana en la guerra de España*) o Isabel Oyarzábal de Palencia (*I Must Have Liberty; Smouldering Freedom: The Story of the Spanish Republicans in Exile*).

De especial interés resultan en este sentido las narraciones autobiográficas de tres escritoras exiliadas, pertenecientes a dos generaciones distintas, la Generación del 98 y la del 27, por su repetida referencia a la actividad teatral que realizaron y de la que fueron testigos directos durante la preguerra y, en algún caso, también durante la Guerra Civil; una actividad que recuerdan con nostalgia desde ese destierro que prácticamente les impidió toda continuidad posterior con dicha dedicación (Nieva de la Paz, "Mito," *La tumba*). La primera de ellas, María de la O Lejárraga (1874-1974), publicó en su exilio argentino un libro de memorias, *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración* (1953), en el que reconstruía su trayectoria literaria desde comienzos de siglo hasta su definitiva marcha de

España, en plena Guerra Civil, aportando también cuantiosa información sobre su experiencia como autora dramática en el teatro comercial español de preguerra.¹ Las otras dos escritoras, miembros de la generación más joven, son Concha Méndez Cuesta (1898-1986) y María Teresa León (1903-1988). Concha Méndez formó parte de la corriente de renovación teatral por la vía de la vanguardia lírica que protagonizaron varios de los más relevantes poetas de su generación, teniendo que conformarse con una escasa presencia en el contexto teatral de la España de los años 20 y 30. Sin embargo, su intensa vocación dramática ocupó un lugar considerable en su memoria de anciana, como es posible comprobar en la lectura de su libro *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas* (1990), que vio la luz en la recta final de su exilio mexicano gracias a la colaboración de su nieta, Paloma Ulacia Altola-guirre. María Teresa León, en cambio, tuvo un papel crucial en la vida teatral española durante la Guerra Civil, debido a los puestos de responsabilidad en la política cultural republicana que ocupó durante la contienda. Ya en el exilio argentino, dio a la imprenta la novela autobiográfica *Juego limpio* (1959) y, durante el último tramo de su destierro, en su casa romana del Trastevere, recreó también buena parte de su experiencia en el mundo de la escena en el libro *Memoria de la melancolía* (1970).

Estos títulos narrativos constituyen de hecho un eficaz testimonio de la importancia que el teatro tuvo en la construcción identitaria de sus autoras, que ya en la vejez, desde el exilio, recordaban sus vidas y concedían en ellas un lugar relevante a su dedicación profesional a la literatura y al teatro. Desde los postulados de la teoría crítica feminista, su atenta lectura posibilita la reflexión sobre cómo se fue articulando la identidad de la escritora profesional en aquel tiempo, cuáles fueron los obstáculos encontrados en su evolución como "mujeres de letras" y qué motivaciones pudieron impulsarlas específicamente hacia el género teatral. Como ha señalado Carolyn Heilbrun en *Escribir la vida de una mujer*, los textos de carácter autobiográfico de las escritoras constituyen un fenómeno relativamente contemporáneo que merece la pena analizar para reconstituir una tradición literaria femenina

propia y, lo que es aún más importante, para recuperar también modelos de mujeres “emprendedoras” que alcanzaron logros profesionales merecedores de ser tenidos en cuenta, pero que a menudo han permanecido silenciados y olvidados (Heilbrun 26-27). En el mismo sentido se ha manifestado Anna Caballé, que abre su estudio “Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX),” afirmando: “Salta a la vista de cualquiera que la escritura autobiográfica supone un ejercicio de autoestima y valoración de la propia subjetividad que muy difícilmente hallaremos en manos de la mujer en etapas anteriores a su emancipación real” (Caballé 111).

Por otro lado, y como ya señaló hace una década Romera Castillo, estos textos memorialísticos contribuyen, como los de sus colegas varones, a facilitar relevante información para el estudio del teatro español de la preguerra y la Guerra Civil, que puede ser utilizada para completar la obtenida de fuentes de investigación tradicionales (bio-bibliográficas, hemerográficas, etc.) y reconstruir así de forma más completa el pálido social y cultural de un período de nuestra historia. Encontramos, por ejemplo, en ellos semblantes de figuras señeras de la literatura y la escena del período, vistos desde la cercanía del contacto humano, enriquecidos con numerosas anécdotas y datos sobre su lado más personal. Resultan también abundantes los testimonios sobre estrenos de obras concretas, que permiten rescatar datos tan evanescentes como las características fundamentales de la puesta en escena, la escenografía, el vestuario, el ambiente de la sala e, incluso, la recepción inicial del público espectador. Igualmente se ofrecen en este tipo de textos memorialísticos y de ficciones autobiográficas informaciones sobre empresarios y directores, sobre las compañías de actores, sus vicisitudes, sus giras por diferentes lugares y la impresión causada por lo más representativo de sus repertorios, como ha estudiado respecto a la reciente proliferación de autobiografías de actores Ríos Carratalá.

El primero de los títulos citados, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1952), firmado por María de la O Lejárraga bajo el nombre de “María Martínez Sierra,” se articula en torno a una estructura marcada por los saltos temporales provocados por la libre asociación mental que define la subjeti-

vidad de la voz narrativa en primera persona. Entre los ejes que parecen configurar la identidad vital de la narradora-protagonista, destaca en lugar preferente su condición de escritora, autora de una prolífica obra narrativa y teatral, traductora de dramaturgos clásicos (Shakespeare, Maeterlinck) y libretista que colaboró asiduamente con ilustres compositores. Resulta también crucial un segundo eje identitario en este libro de memorias, las relaciones personales (sentimentales, de amistad) que marcaron la vida de Lejárraga; amistades que la unieron a nombres señeros de la cultura contemporánea, como Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol, etc.; unas relaciones que tuvieron importantes repercusiones profesionales: desde su trabajo de colaboración autorial durante medio siglo con el que fue su esposo, el empresario, editor y escritor Gregorio Martínez Sierra, hasta la activa cooperación literaria con los hermanos Quintero, Santiago Rusiñol, etc., y con los que ella llamaba "sus músicos" (Falla, Turina, Usandizaga), en la producción de teatro lírico.

La actividad teatral de María de la O Lejárraga se encardinó en la escena comercial del primer tercio de siglo principalmente a través de su colaboración como autora con Martínez Sierra, quien pronto extendió su vocación empresarial, demostrada ya en el ámbito editorial, al teatro, primero formando compañía con el actor Enrique Borrás y llevando a cabo después un proyecto de "Teatro de arte" en el Teatro Eslava, de Madrid. Se ha escrito mucho acerca de las razones y naturaleza de esta colaboración autorial. Varias especialistas se han enfrentado al "ocultamiento" tradicional de la labor autorial de María, siempre "en la sombra" tras la figura ascendente de Gregorio, negando casi totalmente la participación de éste último en la escritura de las piezas y ofreciendo explicaciones de tipo sentimental para la callada aceptación de María de esta "injusta" realidad (O'Connor, Rodrigo). Más recientemente, Alda Blanco ha recurrido en cambio a razones "pragmáticas" para intentar dar cuenta de un silencio que, a su juicio, oculta también el único protagonismo de Lejárraga en la redacción de los textos.

De hecho, en su introducción a la reciente reedición del texto que analizamos, Blanco alude a las determinaciones sociológicas (Castro) que pueden explicar el que esta colaboración se extendiera en el tiempo mucho más allá de la convivencia matrimonial de la pareja, en razón de la lógica conveniencia de mantener la fructífera relación con uno de los mejores directores artísticos del teatro español de preguerra. No en vano, pasados los años, desde su exilio bonaerense, María de la O Lejárraga se lamentaba, en el prólogo a su antología teatral *Fiesta en el Olimpo* (1960), de la imposibilidad de encontrar quien estrenara las obras dramáticas que ella había seguido escribiendo en solitario (Nieva de la Paz, "Mito" 131). La lectura detenida de estas memorias literarias así como la publicación y detenido análisis de la parte del epistolario entre ambos que permanecía desconocida (Checa) permiten sostener hoy que, aún siendo totalmente oportuna la reivindicación de la escritora como una de las dramaturgas españolas más destacadas del pasado siglo XX, no se puede anular, como se ha venido haciendo, la participación de Gregorio en la literatura dramática que ambos generaron en colaboración; una colaboración que adoptó diversas formas y alcanzó muy distintos grados durante la larga evolución que a través de los años fue experimentando su relación humana y profesional.

Las memorias literarias de María remiten desde el comienzo a una intensa vocación teatral, nacida ya en la infancia, a partir de los juegos con su teatrillo de juguete; una vocación que ella sitúa en el origen de la relación de amistad con el que más tarde sería su esposo. Al hilo de estas memorias, se reconstruye buena parte de la intrahistoria del teatro español del primer tercio de siglo, enriquecida con inteligentes definiciones estéticas, anécdotas de estrenos, semblanzas de personalidades intelectuales y artísticas del momento, etc. María nos hace así partícipes de su visión del "teatro modernista," movimiento literario del que ella fue destacado miembro (Martínez Sierra, *Gregorio* 80); ofrece su entendimiento, por ejemplo, de las "claves" que definirían el drama sentimental de Echegaray, Guimerá o Rusiñol (81); narra estrenos que forman ya parte del canon dramático español, como el del *El abuelo*, de Pérez Galdós (1904) (88-89), etc. Con honestidad y

gratitud, la escritora da cuenta también en este libro de las deudas contraídas, en los inicios de su carrera teatral, con autores consagrados que apoyaron con decisión a los Martínez Sierra para que consiguieran integrarse en la escena madrileña "viva," alcanzando la difícil meta del estreno. Relata así, por ejemplo, como Benavente les brindó aliento y ánimo cuando aún eran autores noveles, mientras que los hermanos Quintero se comprometieron aún más al presionar sobre los empresarios del Teatro Lara, escenario en el que ellos eran entonces autores estrella, para que los Martínez Sierra pudieran estrenar *La sombra del padre* (1909) y, poco después, *El ama de la casa* (1910), obra que les consagró como autores dramáticos y que decidió a María a dejar su puesto de maestra para dedicarse profesionalmente a la escritura teatral. En este mismo teatro, estrenarían el que llegaría a ser con el tiempo su gran éxito internacional, *Canción de cuna* (1911). A través de estas páginas podemos seguir la evolución de su carrera dramática a lo largo de los años, aportando datos fundamentales sobre el origen y gestación de títulos como *Mamá*, *Primavera en otoño*, *Tú eres la paz*, *Don Juan de España*, *Juventud divino tesoro* y, muy destacadamente, la citada *Canción de cuna*, a la que se dedica todo un apartado específico. La utilización de este rico material sobre los tiempos, los espacios y la naturaleza de la colaboración autorial de María y Gregorio debe considerarse imprescindible para la tarea, aún pendiente, de dilucidar cómo evolucionó la cooperación de los escritores en el transcurrir de los años, evitando afirmaciones genéricas que no parecen válidas a la luz de lo relatado en estas memorias.

El relato de su historia teatral abarca también aspectos relacionados con lo que se ha venido llamando tradicionalmente "el taller del escritor": una jugosa y apenas accesible información sobre los métodos de trabajo de los diferentes autores con los que ella colaboró a lo largo de los años, datos que resultan tanto más relevantes por cuanto que fue éste un hábito profesional clave en la vida escénica de la época. Recordando, por ejemplo, su colaboración con el poeta y dramaturgo Eduardo Marquina, encontramos uno de los muchos ejemplos en los que María explica la forma de trabajar que siguieron, en este caso para la elaboración de la obra *El pavo*

real: “Hice yo la rebusca de materiales—que fue uno de los trabajos más gratos que recuerdo—. Luego, mi marido y yo compusimos el plan; después, yo escribí la comedia entera en prosa y, por último, Eduardo Marquina la puso en verso” (391).² Resulta de sumo interés su visión positiva del trabajo autorial en colaboración, del que no reniega en ningún momento de este libro. Una colaboración que se extiende a lo largo de los años y que afecta, no sólo a la misma base de su sello autorial, “Martínez Sierra,” sino al trabajo con muchos otros profesionales de la vida escénica, aparte de Gregorio. Merece la pena citar sus propias palabras en este sentido:

Algunos amigos escritores de los que no escriben comedias no entienden esto de la colaboración tan frecuente entre autores dramáticos. A veces, discuten conmigo y pronuncian la tremenda palabra: ¡Imposible! Son orgullosos, egocéntricos, huertocerradistas, torremarfileños . . . Compartir el ensueño y la idea, fundir pensamientos, enredarlos en graciosa maraña, es tan natural y tan gozoso para dos inteligencias que bien se entienden como jugar al tenis lanzando y recogiendo alternativamente la esferilla que va por el aire. (147)

El trabajo de María de la O Lejárraga como libretista del teatro lírico español en el primer tercio del siglo XX es motivo también de un extenso tratamiento en sus memorias, donde da cuenta de su labor junto a músicos de la talla de José María Usandizaga, Manuel de Falla, Joaquín Turina, María Rodrigo o Conrado del Campo. Como en el caso de los estrenos dramáticos, también se da cuenta en este libro de los avatares de la puesta en escena de las obras líricas, ofreciéndose interesantes datos sobre el ambiente general de los estrenos de óperas y zarzuelas en aquella época, sobre la labor interpretativa de los cantantes y, también, sobre los efectos escenográficos más llamativos de la puesta en escena. Las valoraciones musicales realizadas por María ofrecen una imagen de nuestra autora si no como experta musicóloga, sí como poseedora de una sensibilidad cultivada también en este campo.³ Nuevamente las impresiones artísticas se mezclan con el conocimiento personal

de los músicos, de sus caracteres, obsesiones y dinámicas creativas habituales. Destaca en este sentido el extenso apartado que la escritora dedica a recordar su relación con Manuel de Falla, al que describe como una personalidad atormentada, hiper-perfeccionista, que, pese a la aparente facilidad de su música, sufría mucho durante el largo proceso creador.⁴ Con Falla estrenaron en el Teatro Eslava *El amor brujo (Gitanería . . .)* (1915), un bello montaje escénico en el que la autora destacaba el sublime baile de la *Danza del fuego* a cargo de la bailaora Pastora Imperio (200). Tras el gran éxito alcanzado, los tres llevaron a cabo un nuevo proyecto, la pantomima *El tricornio*, inspirada en el romance popular *El corregidor y la molinera*, que sirvió a Alarcón como inspiración para *El sombrero de tres picos* (204). En su primera visita a Madrid con su compañía de ballets rusos, Sergio Diaghilev asistió varias veces a ver el espectáculo del Eslava y decidió montarla como ballet, para lo que músico y libretista (Falla y María) modificaron el libro con el objeto de dar entrada a las masas coreográficas y proporcionar lucimiento al bailarín estrella, Leonidas Miassin. Bajo el título *El corregidor y la molinera*, se estrenó en el Teatro Eslava (1919), con decorado y figurines de Pablo Picasso (204-05).⁵ Menos exitosa profesionalmente fue la colaboración con Joaquín Turina, al que la autora prodiga sin embargo todo tipo de elogios en sus memorias. Con él estrenaron la zarzuela en tres actos *Margot* (1914), el milagro *Navidad* (1916), y la ópera en un acto *Jardín de Oriente* (1923), puesta en el Teatro Real de Madrid “en las pésimas condiciones que siempre ha reservado esa empresa a las obras de músicos españoles.”⁶ Pero al margen de abordar la personalidad humana y creativa de estos músicos y de reconstruir la “pequeña historia” de títulos y montajes concretos, resulta de especial interés la reflexión teórica que sobre su experiencia como libretista lleva a cabo nuestra escritora. Destaca en este sentido un fragmento en el que María define los requisitos que determinados procedimientos de colaboración en el género lírico imponen a la labor del autor de piezas líricas, que relaciona, curiosamente, con algunos de los condicionamientos impuestos por el moderno “cinematógrafo.”⁷

Nos encontramos, en suma, ante el testimonio narrativo de una autora teatral de primer orden, que se recuerda a sí misma fundamentalmente como escritora y, en cierto modo, como simple “espectadora” de sus propios éxitos en las tablas, que fueron protagonizados, sin duda, por Gregorio. El mutuo contacto fue clave, sin embargo, para su conocimiento estrecho de la escena, que influyó en su dominio de la “carpintería” teatral, mostrada en los diálogos y acotaciones de sus obras. El acercamiento directo a la visión empresarial del teatro, atenta siempre al gusto y favor del público, fue básico para lo que ella misma plantea en este libro como el principio regulador de su poética dramática: la contención que “escupe lo superfluo y lo retórico [. . .]. El respetable público no echa nunca de menos lo que no se le dice” (277). Esta regla de oro, suprimir lo innecesario, contener al máximo la expresión, explica también la construcción de este relato autobiográfico, marcado por el equilibrio, las elipsis y el silencio de los aspectos más dolorosos de su vida personal y literaria, contando únicamente esas “horas serenas” que quiso habitaran en solitario su recuerdo. Así, si el pasado literario era recordado por ella en los aspectos más satisfactorios, también su itinerancia vital, ese destino agitado marcado por la convulsa historia española y europea del pasado siglo, aparece sintetizado finalmente en una visión afirmativa: “Tal vez he salido ganando con tener de este modo la patria dispersa: mientras esté en la tierra no puedo sentirme desterrada” (64).

El recuerdo se convierte nuevamente en la columna vertebral de la identidad de otra exiliada republicana, Concha Méndez Cuesta, que en *Memorias habladas, memorias armadas*, volvía a revivir su pasada juventud en la España de preguerra y, muy especialmente, el “nacimiento” de su vocación literaria. Nos encontramos, pues, ante la narración de cómo se hizo escritora una mujer de la Generación del 27, en medio de las fuertes restricciones familiares y sociales del medio burgués de principios de siglo al que perteneció Méndez. Paloma Ulacia, transcriptora de estas “memorias habladas,” reflexiona al respecto en su introducción:

En su juventud [Concha Méndez] transgredió el cauce de su vida, y todo lo que fuere a venir después, era preferible a la otra posibilidad que la vida le había ofrecido: convertirse en una señora de sociedad o en una soltera burguesa sin oficio ni beneficio. Sus desplantes de rebeldía no fueron gestos exhibicionistas para escandalizar a la sociedad; al contrario: correspondieron a un verdadero esfuerzo por transgredir, desde su interior, todos los valores sociales y morales con los que le tocó nacer (19).

Desde el ocaso de su vida, una Concha octogenaria rememora su infancia, sus veranos en San Sebastián con su familia, su "educación de adorno" en un colegio de señoritas, la imposibilidad de estudiar en la Universidad, como hubiera sido su deseo, y su crucial noviazgo con Luis Buñuel, que, desde la distancia, abrió ante ella un mundo cultural y artístico que sería clave en su desarrollo intelectual posterior: el ambiente vanguardista de la Residencia de Estudiantes de Madrid, en los años 20. El relato de Méndez se caracteriza además por plantear una serie de anécdotas enlazadas de forma un tanto "surrealista," con ese tono de *enfant terrible* que siempre la caracterizó. La escritora evita por lo general transmitir su interpretación personal del sentido de los hechos o de la conducta los personajes. De ahí que esté ausente, también en este caso, toda clase de amargura y rencor por la traumática experiencia histórica vivida, tanto en la guerra como en el exilio posterior. Concha Méndez no llegó a estrenar ninguna de sus obras en los teatros de Madrid, teniendo que conformarse con su publicación y con una aislada representación infantil de *El ángel cartero* en la Fiesta de Reyes del Lyceum Club Femenino (1929), en la que la escenografía corrió a cargo de su buena amiga, la pintora Maruja Mallo. Su inserción en la corriente poética de renovación teatral en la que participaron de una u otra forma buena parte de sus colegas de la Generación del 27 puede explicar en parte su alejamiento de la escena madrileña, alejamiento al que contribuyó, sin duda, su condición de mujer, que la apartaba de las redes empresariales predominantes. De ahí que ella incluya en estas memorias su teatro como parte de su creación poética, considerándolo de manera

fundamental como "literatura dramática." Un ejemplo: cuando en una entrevista periodística de los años 20 cita algunos títulos que había publicado ya antes de aparecer en las portadas de los periódicos como ejemplo actual de "mujer moderna" por su premio de campeona de natación, incluye la citada pieza *El ángel cartero*, sin marcar la diferencia con sus libros de poemas.⁸

Curiosamente, la escritora retrotrae su primer encuentro importante con el teatro representado a su asistencia al montaje de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, siendo adolescente, durante uno de sus veraneos familiares norteros. La vida rutinaria, plagada de repetitivos ritos sociales burgueses en la que se desarrollaba entonces su existencia, provoca, tras la contemplación de la obra, una de sus primeras reacciones de "rebelión" y la muchacha afirma contundente ante sus padres "Cuando sea mayor [. . .] escribiré teatro" y añade, "A ellos les pareció una tontería; pero fue entonces que me nació la inquietud de hacerlo" (47). A Concha se le reveló entonces una realidad doblemente desconocida: la creación dramática y el problema de la emancipación femenina. Merece la pena analizar su obra teatral más relevante, *El personaje presentado*, "espectáculo en dieciséis momentos," obra de marcado contenido autobiográfico que, con una factura vanguardista, muy influida por el joven cinematógrafo, muestra la importancia que tuvo en su creación dramática la cuestión feminista (Miró, "El personaje"). Un solo ejemplo de la estrecha relación entre Sonia, la protagonista de este título teatral, y el modelo de la *new woman* que la propia Méndez encarnó en su vida, puede encontrarse en la imagen de los espejos, de la búsqueda de la propia identidad por parte de una mujer que emprende un viaje iniciático para lograr su primera independencia.⁹

Siendo aún una mujer joven y soltera, se fue de la casa paterna para emprender sucesivos viajes, fundamentales tanto en el proceso de su emancipación personal, como en su formación humana y literaria. La admiración por Ibsen constituye en sus años juveniles un auténtico mito que la impulsa a intentar realizar el sueño de viajar a Escandinavia, viaje que no acabaría de lograr nunca. La continuidad de su interés por "prepararse" adecuadamente para hacer teatro, no sólo para

ser autora de "literatura dramática," se percibe igualmente en el relato de esa larga residencia en Buenos Aires, poco antes de proclamarse la República española, donde se familiariza con los autores clásicos del teatro universal a través de la lectura de una colección completa traducida al español, y desde donde solicita, a punto de finalizar su residencia allí, una beca a la Junta de Ampliación de Estudios para poder estudiar dirección escénica en la Universidad de Columbia, beca que le sería denegada. En 1932, se estableció con Altolaguirre en Londres, donde pasó buena parte de su tiempo en la National Library leyendo colecciones de teatro español para impregnarse de la tradición dramática clásica, mientras seguía las novedades del teatro para niños. Terminó allí de hecho su mejor pieza de teatro infantil, *El carbón y la rosa*, que se publica a su vuelta a Madrid, en 1935, en la imprenta, cada vez más importante y prestigiosa, del matrimonio Altolaguirre, pero que no llegó a ser representada (Nieva de la Paz, "El teatro infantil"). La sostenida vocación dramática de esta escritora se mantuvo durante su exilio, aunque, como en tantos otros casos, la guerra truncó las escasas posibilidades que su teatro de vanguardia hubiera tenido de insertarse en la vida escénica madrileña.¹⁰ Ejemplo claro de la dificultad enorme encontrada para seguir vinculada al teatro tras la dramática escisión de la vida cultural española, nos lo ofrece la azarosa historia compositiva y editorial de un texto teatral cuyo prólogo publicó en medio de la Guerra, *El solitario*, obra que fue apareciendo por partes en diferentes lugares y tiempos (Miró 1992). El resto de sus intentos en el campo de la autoría dramática permaneció inédito.

En estas memorias recuerda especialmente una de estas obras, *La caña y el tabaco*, a la que califica de "obra alegórica," mientras añade que "Nunca fue presentada, porque su escenografía necesita un espacio muy grande: una gran variedad de vestuario, mucho colorido; [. . .] la imagino puesta con un estilo parecido al de García Lorca" (112). Es ésta la última ocasión en que Méndez se refiere a su actividad como autora teatral. Una vez en México, separada de las labores editoriales de Altolaguirre, con una vida retraída, familiar, progresivamente alejada de los círculos intelectuales y artísticos, pasó a

dedicarse en exclusiva a su gran vocación poética. Consiguió así mantener su identidad de escritora, condición que tanto esfuerzo le costó alcanzar en la España de preguerra. Su orgullo como mujer de letras se manifiesta, sin ir más lejos, en el relato de un diálogo con Altolaguirre, cuando él esgrimió su “carrera literaria” como “razón” para la posterior decisión de ruptura matrimonial: “un día Manolo me dijo que sería mejor que yo estuviera sola, porque él me daba sombra. [. . .] Me lo dijo para justificar algo que me haría después, que no me gustó nada. Le expliqué que entre nosotros no había ninguna rivalidad, que él no me daba sombra, porque hombres que hubiesen escrito, había muchísimos en el mundo, y que mujeres escritoras, muy pocas, entre las que me encontraba yo” (121). Superada una fuerte depresión paralela a un grave proceso de deterioro físico en la vejez, Concha volvió a recuperar las tremendas ganas de escribir, “todos los días, a cualquier hora, al amanecer, dormida, comiendo” (144). Para ella, “la escritura y la vida” no sólo no estuvieron nunca enfrentadas, sino que permanecieron unidas hasta el final, como claramente se muestra en su autobiografía.

La tercera de las autoras dramáticas que recuerdan su vida teatral en la preguerra y la Guerra desde el exilio, María Teresa León Goyri, autora y adaptadora dramática, gestora cultural, directora y actriz, trasladó su inolvidable experiencia como responsable de las “Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro” a una interesante novela escrita a finales de los cincuenta en Argentina *Juego limpio* (1959) y, posteriormente, la integró también en su libro autobiográfico *Memoria de la melancolía* (1970). Su actividad literaria, estudiada con detención en los ensayos de especialistas como Aznar, Blanco, Ciplijauskaité, Estébanez, Mainer, Marrast, Monleón, Torres Nebrera y yo misma, ha abarcado diferentes géneros literarios, destacando, sin duda su vinculación a la narrativa (novelas, autobiografía y cuentos) y al teatro, tanto en su faceta de literatura dramática como, sobre todo, en su dimensión de realización escénica. María Teresa León realizó en la preguerra varios viajes de formación teatral por Europa, donde conoció las novedades escénicas más relevantes de la época y se familiarizó con la teoría y la práctica del teatro político pro-

pugnado entonces desde Alemania y la Unión Soviética por Meyerhold, Piscator, Toller, etc. Con semejante bagaje, no puede extrañar la significación tan destacada que adquirió en la política teatral y artística durante la guerra civil española, como responsable de relevantes proyectos gestados desde la misma Secretaría de la Alianza de Intelectuales Antifascistas que ella ocupó durante la Guerra (Marrast). Fue también autora teatral de un texto de teatro político, basado en un hecho real acontecido en 1931 (Torres Nebrera), *Huelga en el puerto*, publicado, aunque no estrenado, en la revista *Octubre*, en 1933 (Bilbatúa), y ya en el exilio, de títulos originales como *La libertad en el tejado* y de una adaptación de *Misericordia*, de Galdós, que han permanecido inéditas hasta hace muy poco.¹¹ Por si todo esto no fuera bastante, escribió varios artículos sobre su visión del teatro en tiempos de compromiso y revolución, que reflejan un ejercicio de reflexión y una profunda preocupación sobre la función sociopolítica de este arte en el contexto del tiempo que le tocó vivir.

En el texto fictivo, la identidad de esta mujer de teatro se desdobra en múltiples voces y personajes. Aparece así una "María Teresa," secretaria de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, como personaje de la novela. A ella se refieren otros personajes en varios momentos de la trama. Incluso en alguna ocasión llega a tener voz propia (por ejemplo, cuando relata la llegada a la casa de los Alberti de la perra Niebla, o cuando recuerda la peligrosa aventura vivida por el matrimonio durante el alzamiento de los "nacionales" en la isla de Ibiza). Su experiencia como directora influye también en la configuración de otro personaje, el actor y director Claudio, que es a la vez trasunto del que fuera responsable de la citada compañía, el actor Edmundo Barbero. Finalmente, su actividad como actriz configura en cierta medida el personaje de Angelines, la actriz que en la novela interpreta por primera vez el papel de España en la *Cantata*, de Rafael Alberti, representada en Madrid durante la guerra.¹²

Paralelamente, María Teresa escritora, verdadera *femme de lettres*, se plantea el carácter de su literatura y, en un modo de teatral "autocrítica," explicita la impresión que su propia creación le produce, manifestando esa relativa "ansie-

dad" autorial femenina, relacionada con la percepción de un estilo "nuevo" del que muchas veces las autoras no conocen otras realizaciones previas (Gilbert y Gubar). En un velazqueño juego de espejos, la escritora deja constancia de la conciencia de un rasgo determinante de esta *Memoria de la melancolía*, del que se muestra plenamente consciente: la elaboración de un texto poco articulado, según la retórica del género, y más subjetivo aún que los escritos autobiográficos publicados por algunos de sus contemporáneos.¹³ Las preocupaciones metaliterarias de la escritora tienen mucho que ver con las de uno de sus personajes, el fraile Camilo, escritor "ocasional" que nada más acabar la Guerra emprende desde su celda un relato de tipo confesional en el que trata de fijar la insólita aventura vivida por él durante el conflicto, cuando decide abandonar su encierro e incorporarse al ejército republicano como mejor forma de esconderse y sobrevivir; primero, como parte de las Milicias de la Cultura y, después, de las Guerrillas del Teatro. La escritura le permite al fraile desahogar sus doloridos sentimientos e indagar en su propia conciencia acerca de las implicaciones éticas de su conducta. La nostalgia del recuerdo, que impregna su relato, trasluce el sentir de la propia María Teresa León, escribiendo desde el exilio este canto al heroísmo de los defensores de Madrid, que es a la vez un testimonio para las generaciones futuras del firme compromiso del gobierno republicano en la acción cultural durante la Guerra.¹⁴ El convento desde donde escribe Camilo este recuento, a la vez confesional y memorialístico, reproduce de algún modo la "posición" autorial de María Teresa en ese exilio argentino en el que redactó su novela.

Este desdoblamiento de la experiencia autobiográfica en la trama ficcional constituye un procedimiento característico de la novela, en la que alternan continuamente perspectivas narrativas diversas. Modernidad narrativa, por tanto, basada en el multiperspectivismo constante y en los continuos saltos temporales que hacen en muchos casos especialmente compleja la identificación del narrador que en cada ocasión se hace responsable del relato. La voz narrativa es primopersonal, pero los focalizadores varían de capítulo en capítulo, cobrando una especial relevancia como narradores el citado cura Camilo

y el director de la compañía de las Guerrillas, Claudio Ortiz. Destaca en este sentido la originalidad de la perspectiva inicial elegida: un religioso oculto en las filas del ejército "enemigo" que progresivamente, a partir de su contacto con los republicanos, se convence de la bondad de estas gentes e, incluso, de la justicia y razón de su causa.¹⁵ Aunque, de forma más ocasional, toman también la palabra algunas de las actrices de la compañía (Angelines, Juana) y, con el significativo papel de contrapunto en una novela estructurada bipolarmente en torno a personajes positivos y negativos, varios de los "traidores" y "quintacolumnistas" que se escondían en la "sombra" de aquella España dividida, como Xavier Maroto y Juanito Monje. La "tesis" de esta novela políticamente comprometida gira, en efecto, en torno a la importancia de la Quinta columna en la suerte final de la Guerra.

El mundo del teatro en el Madrid de las bombas se constituye en el núcleo del recuerdo nostálgico de Camilo. Su llegada al Palacio de los marqueses de Heredia Spínola, en la calle Marqués del Duero, donde se encontraba la sede de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, convertido en centro de operaciones de las Guerrillas del Teatro, es su encuentro con la magia de la escena, con un estilo de vida abierto y diferente, con la alegría que, pese al hambre, la amenaza de los bombardeos y las duras noticias que vienen del frente de combate, reina entre los actores.¹⁶ Cuando el simbólico "duende clavero" le abre las puertas del palacio y le conduce por entre sus laberínticos pasillos a contemplar el ensayo de *El enfermo imaginario*, de Molière, le parece entrar en un mundo de ensueño y se pregunta asombrado: "¿Cómo era posible que en el centro de Madrid despedazado, echando humo aún de sus techos, abierto el vientre de sus calles y sus vecinos sin amparo por las esquinas, todo se hubiese desvanecido para quedar aquel canto y aquellos seres que giraban?" (48).¹⁷ Se relata también cómo, desde la sede madrileña, la compañía de las Guerrillas salía en viaje itinerante por las tierras españolas, representando entremeses de nuestro teatro áureo, bailes y canciones populares, así como las nuevas realizaciones del teatro de urgencia, en unos montajes rápidos y funcionales, que con escasos medios podían llevarse a cualquier lugar del frente. Aparecen así refe-

rencias a obras señeras del repertorio clásico como *Peribáñez y Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, o *Numancia*, de Cervantes, en adaptación de Rafael Alberti. María Teresa León recuerda también en su novela los montajes de varias piezas “menores” (especialmente, entremeses), aptas para unas puestas en escena rápidas y flexibles, de contenidos alegres y divertidos, con el propósito de elevar la moral de las tropas; se mencionan entre ellos *El Dragoncillo*, de Calderón; *El degollado*, de Lope de Vega, y el *Entremés del perro*, de Quiñones de Benavente. Igualmente significativas resultan las alusiones a algunas obras del teatro de urgencia montadas por las Guerrillas, como *El Bulo*, de Santiago Ontañón, y *La Cantata de los Héroes*, de Rafael Alberti.¹⁸

El director de la compañía, Claudio, le explica en la novela al recién llegado que los actores de las Guerrillas—Juana [Cáceres], Monsell, Paco Bustos, Carlos Durán . . . —son ante todo combatientes, que cada vez que una unidad está en reposo, acuden allí a representar. El teatro se define así en este texto, como en otros artículos que la autora escribió al respecto, como una auténtica “arma de guerra,” con un doble objetivo: por un lado, el sostenimiento de la moral del bando republicano; por otro, la conciencia y formación política de sus gentes, una misión de formación ideológica en la que, significativamente, se insiste menos en la novela. El director de la compañía explica así la misión fundamental de las Guerrillas: “Nuestro soldado no es más que un campesino ingenuo o un muchacho pobre de ciudad que fue poco al teatro; las Guerrillas son un arma de guerra. El combatiente en los frentes estabilizados es un obrero sin trabajo; necesita moral. La moral tiene un ala para levantar el espíritu del hombre: se llama alegría. Nosotros somos el olvido y la alegría. Y ya sabéis: los guerrilleros no preguntan jamás, no piden nada jamás, no se cansan jamás, no comentan lo que han visto jamás” (85). A lo largo de las páginas de *Juego limpio* se novelizan tres actuaciones que tuvieron efectivamente lugar durante la Guerra: la del frente de Guadarrama, para el Batallón Alpino; la de los Altos Hornos de Sagunto, para los obreros que con su producción abastecían los frentes, y la del “Corral del tío Tocana,” en Motilla del Palancar, para las gentes que que-

daban en la retaguardia. Recordando esta última actuación, se daba cuenta de las enormes dificultades que las Guerrillas habían encontrado a menudo para cumplir con ese propósito de la compañía que la autora quiere destacar en su novela como fundamental: aliviar el dolor de los republicanos españoles, llevarles distracción y sano entretenimiento en aquel contexto marcado por la angustia y la tragedia. Mientras la autora vincula explícitamente el proyecto de las Guerrillas con la actividad de grupos teatrales de preguerra que recorrieron con afán lúdico y pedagógico las tierras de España—"Las Misiones Pedagógicas," de Alejandro Casona, y el "Teatro Universitario La Barraca," de Federico García Lorca (93)—, no duda en transmitir a través del personaje del director su censura por el teatro políticamente "irresponsable" que a su juicio inundó las carteleras madrileñas durante la guerra.¹⁹

Buena parte de estas experiencias teatrales vuelven a aparecer en el libro autobiográfico *Memoria de la melancolía*, combinadas con los recuerdos de infancia y juventud, la evolución de su trayectoria política y literaria, la relación con Rafael Alberti y con otros intelectuales y artistas del período, los recuerdos del breve exilio francés y los largos años vividos en Argentina e Italia. En este segundo libro, el teatro de guerra vuelve a cobrar especial relevancia en la memoria, pero se desarrollan también otras experiencias teatrales de la autora durante la Segunda República, como sus viajes de "formación" teatral por Alemania y la URSS, donde conoció las realizaciones de Meyerhold, Piscator y Tairov (335-36). Paralelamente se incluyen múltiples referencias a figuras claves del teatro español de preguerra como Federico García Lorca (198-99),²⁰ Cipriano Rivas Cherif (433-35) y Margarita Xirgu (434-36). Con especial detención se suceden los recuerdos en relación con los proyectos teatrales de Rafael Alberti, desde aquella juvenil lectura teatral de *Santa Casilda*, nada más conocerse ambos, hasta los polémicos estrenos del *Fermín Galán* y *El hombre deshabitado*.²¹ En relación con este último autor, se ofrece también un personal relato de la suerte que tuvieron otros proyectos teatrales en la posguerra, como la puesta en escena de *El adefesio*, a cargo de Margarita Xirgu, en Buenos Aires (1944) o el intento de estreno de *Noche de*

Guerra en el Museo del Prado, por el Berliner Ensemble, dirigido por Bertolt Brecht en la Alemania Oriental (1956).

Resultan de especial interés las referencias de María Teresa a su experiencia como directora del Teatro de la Zarzuela,²² que funcionó como verdadero semillero del grupo teatral de las Guerrillas:

El pequeño grupo que se llamó “Guerrillas del Teatro” obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra guerra pequeña. Muchas veces he contado el arrebatado entusiasmo de aquellos días, altos y serenos, de conciencia limpia. La guerra nos había obligado a cerrar el gran teatro de la Zarzuela y también la guerra 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 de fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos. Santiago Ontañón, Jesús García Leoz, Edmundo Barbero y yo nos encontramos dentro de una aventura nueva. Participaríamos en la epopeya del pueblo español desde nuestro ángulo de combatientes. (112-13)

Desde la vejez, desde el exilio, María Teresa León recordaba su actividad junto a las Guerrillas del Teatro como parte de unos años tan duros como añorados, tan trágicos como definitivos en su vida. Al rememorar literariamente algunos de los viajes con la compañía volvía en suma “a la felicidad que dura un instante. [. . .] Sí, era muy dulce atravesar la España ardiendo que aún nos pertenecía” (114). Nos brinda así en esta *Memoria* un excepcional testimonio de la experiencia vivida por una mujer española que fue una activa directora teatral en fecha tan temprana, los años treinta del pasado siglo, dando cuenta de la emoción que esta actividad le produjo siempre:

Sube hasta mí el olor a cola, a gato nocturno, a telones no todavía secos, a cuerdas, a perfumes de actriz, a saludos de actores sudados, rendidos, a ese último aplauso que se quedó en el último cordaje como si fuera el ruiseñor del último verso o la paloma herida de nuestra paz con las alas quebradas . . . Otra vez los focos, la mirada a los

trajes, al peinado de los bailarines, la recomendación ¡Silencio! Telón, por favor. ¡Luces! Y mi juventud aguardando la palabra primera con un lápiz entre los dientes, temiendo la falta de ritmo en las respuestas o la entrada un segundo tarde del canto de los numantinos . . . (134)

* * *

Hemos revisado los testimonios vitales de tres dramaturgas españolas exiliadas, María de la O Lejárraga, Concha Méndez y María Teresa León que, aunque de formas distintas, encontraron en la profesión literaria y en su dedicación específica al teatro un pilar fundamental para la construcción de una nueva identidad femenina, alejada de los cánones tradicionales que definían la esencialidad de la mujer decimonónica. Hoy resulta evidente que además de luchar por vencer los múltiples obstáculos que ya señalara el crítico de preguerra Cristóbal de Castro para lograr ver cumplida su vocación teatral, a las escritoras exiliadas les fue prácticamente impedida toda continuidad con dicha dedicación. Claro que el destierro de estas tres republicanas no sólo tuvo negativas consecuencias en sus respectivas trayectorias teatrales, sino que tuvo repercusiones colectivas más graves para el conjunto de la sociedad española. Alejadas y casi totalmente olvidadas, su ejemplo como auténticas pioneras en su vida personal y en su trayectoria profesional permaneció oculto para las mujeres españolas que crecieron y se educaron en la posguerra. Se perdió así el primer eslabón de la cadena literaria de creadoras dramáticas contemporáneas, de modo que las siguientes generaciones de autoras, adaptadoras y directoras teatrales carecieron, nuevamente, de esa tradición teatral propia que tanto hubiera aportado a su "seguridad" autorial y a su general desarrollo creativo.

NOTAS

1. Lejárraga escribió también una autobiografía política, dando cuenta de su actividad como candidata del Partido Socialista (1933 y 1936) y, en general, de su continuado compromiso con la República

hasta su marcha al exilio (Martínez Sierra, *Una mujer* 37). Sobre el actual significado de su compromiso histórico y feminista, visto desde la perspectiva de las dramaturgas contemporáneas, véase Nieva de la Paz, "Y María."

2. En otro de los títulos firmados en común con él, *Una noche en Venecia*, el procedimiento de colaboración fue distinto, como vuelve a explicar María en sus memorias: "Andaba yo por aquellos días fuera de España [. . .]. Gregorio Martínez Sierra y Eduardo Marquina eligieron de común acuerdo época, lugar de acción y 'motivos' de la obra. Yo, sobre esos motivos, fui escribiendo escenas a granel. 'Pon todo lo que se te ocurra—me escribía mi marido—, que aquí decidiremos.' Así lo hice. Envié a Madrid no una obra dramática en forma, sino una serie de pequeños poemas en prosa: allá ellos dos hicieron la composición, seleccionando y ajustando Gregorio, versificando Marquina" (Martínez Sierra, *Gregorio* 392).

3. "Así como puede afirmarse que Falla es el músico de la pasión y Joaquín Turina el de la ilusión, hay que proclamar que José María Usandizaga es el maestro de la 'situación.' Había nacido dramaturgo como Verdi, lo mismo que Wagner. Vibraba al choque del conflicto, sacudíale el abrasado viento de la fatalidad" (Martínez Sierra, *Gregorio* 176).

4. Un acercamiento académico complementario para esta cuestión puede verse en Hess.

5. Se da cuenta también de un par de proyectos de colaboración fallida con Falla, como el titulado *Fuego fatuo* y la música para *Don Juan de España*, que finalmente orquestaría Conrado del Campo (Martínez Sierra, *Gregorio* 206-09).

6. Y añade la narradora: "la orquesta del Teatro Real de Madrid ha tenido siempre merecida fama, pero los coros eran lamentables y el cuerpo de baile lamentabilísimo" (Martínez Sierra, *Gregorio* 217). Aunque no le dedica un apartado específico, merece la pena tener en cuenta la información que María de la O Lejárraga proporciona en relación con Isaac Albéniz, al que conoció en París (257-61).

7. "Los sentimientos y las situaciones que han de emplearse como pretexto para toda interpretación lírica o cinematográfica necesitan ser 'primarios,' basados en acciones directas, casi pantomímicas y sin complicaciones psicológicas. El trabajo esta vez era para mí más duro que para el colaborador [Falla, *Fuego fatuo*]. No he conocido tarea más agobiante que la de insertar o incrustar palabras en una melodía compuesta de antemano, conservándoles ritmos, acentos y hasta vocales definidas para que puedan cantarse sin dificultad insuperable, si al mismo tiempo se intenta decir con claridad y sentido común lo que el argumento y la lógica exigen" (206-07).

8. "Uno de los últimos veranos que pasé en San Sebastián gané el concurso de natación de las Vascongadas. Tenía ya publicados mis primeros libros: *Inquietudes*, *Surtidor* y *El ángel cartero*; y acababa de vender un guión de cine. Las crónicas señalaron que la campeona de natación era poeta y cineasta y publicaron mi fotografía" (Ulacia, *Memorias habladas* 55).

9. Antes de marcharse definitivamente del hogar familiar, Concha Méndez recuerda la siguiente escena: "La última noche que pasé en casa, me miré en todos los espejos y vi que cada uno reproducía una imagen mía diferente. Me fugué como el que sale a dar un paseo" (60). Véase Quance para un análisis de la biografía de la escritora en relación con el modelo de la mujer moderna.

10. Autora de un guión cinematográfico, *Historia de un taxi* (1927), publicado y rodado durante la preguerra española, Méndez tampoco pudo cumplir su afán de dedicarse profesionalmente al cine. Véanse al respecto Pérez de Ayala y Utrera (especialmente 71-141).

11. Véanse las ediciones de Aznar (*La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya*) y Torres Nebrera (*La libertad en el tejado. Misericordia*).

12. Así transfiere María Teresa su inolvidable experiencia haciendo el papel de España en esta obra, con motivo de la despedida de las Brigadas Internacionales: "Alto, sereno y espacioso cielo . . .' ¡No puedo olvidarlo jamás! Me veo siempre ante la muchedumbre: 'Alto, sereno, espacioso cielo . . .' Los espectadores ante mí lloraban y comían pepitas de girasol mientras los obuses se llevaban trozos de cornisa del teatro. Me habían vestido con una túnica marfil y sobre la cabeza dos ruedas enormes de oro y pedrería que me enseñó en un libro Santiago Ontañón. 'Alto, sereno y espacioso cielo . . .' Al principio temblé al subir la escalerita empinada donde yo aparecía detrás de la muralla. A mis pies, Paquito Bustos, disfrazado de Río Duero, estaba seguro de mi aterrizaje, pero no sucedió" (*Juego limpio* 140); "Aquí se me partió la voz, quebré mi cintura sollozando y me empezaron a caer lágrimas por las mejillas mientras Claudio, ataviado de Scipión Emiliano, me gritaba desde el primer término de bastidores: '¡Pausa, pausa! ¡Calma!' Pero mis lágrimas, brillando con los reflectores habían hecho su efecto, y el público lloraba y yo seguía hablando, y cuando concluí la ovación fue tanta que el pobre Paquito Bustos [. . .] tuvo que aguardar, sin saber qué hacer de su persona" (140). Véanse también los testimonios de su experiencia como actriz (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Cantata de los Héroes* y *la Fraternidad de los Pueblos* y, ya en Argentina, *Mariana Pineda*) relatados en su *Memoria de la melancolía* (116; 453-54).

13. "Jamás hubiera Corpus Barga escrito sobre sus recuerdos: *Memoria de la melancolía*. ¡Pobre libro mío desarreglado como memoria de vieja! ¡Qué desasosiego!" (386).

14. "¡Oh!, cuando miro hoy desde mi jardín conventual aquel montón de brillantes que es Madrid al ponerse el sol sobre la llanura verde y oro, compruebo que mi memoria permanece absolutamente fiel a aquellos días. ¡Señor, escuchadme! ¡Que no muera Madrid! ¡Déjalo en la irisada memoria universal y yo permaneceré vigilante, más allá de mi muerte, para que nadie olvide tu heroísmo! ¡Oh, Madrid! ¡Oh, pueblo de Madrid!" (León, *Juego limpio* 132); "Los defensores de Madrid defienden también su museo. Nuestra guerra no se limitará a vencer al fascismo que armó a Franco, ni a dar de comer a los que siempre tuvieron hambre; nos batiremos por algo más lejano, más alto. El mundo entero saludará mañana en vosotros a los verdaderos salvadores de la cultura" (153).

15. "¿Por qué los encuentro buenos, cariñosos y sus palabras tan verdaderas? Viven tan abiertamente esta vida pueril de entregarse apasionadamente a ser útiles que me avergüenza el recuerdo a tantas órdenes religiosas como tienen por regla la sordidez y el egoísmo de la salvación individual" (86).

16. "Aquella promiscuidad, aquel contacto rosa de las mallas colgadas, aquel rumor de los trajes de seda, aquella sonrisa cómplice, tan antigua como el embadurnarse las mejillas de mosto y cubrirse de pieles de carnero, me enmudecía. Me dije: es la candidez de los tiempos áureos y los cómicos son los últimos seres que viven en la selvática espesura de sus disfraces, colgando y descolgando la piel de sus metamorfosis, como aquellos de la cálida Grecia" (68).

17. "La verdad es que la casa donde han dado asilo a las Guerrillas del Teatro, la Alianza de Intelectuales, es un lugar extraño. En los sótanos laberínticos duermen las chicas para que no nos despierten con sus miedos nocturnos. Todo se vuelve corredores interminables, cuartos revocados de cal dando a patios techados por anchas losas de vidrio. El vidrio deja pasar una luz de estanque. Como hay muchos cuartos, hay muchas puertas de madera oscura, lo que da aire de prisión. Luego viene una línea de cocinas, antecocinas, recámaras y despensas. Sorprende encontrar al paso paredes cubiertas de peroles, ollas, cazuelas, asaderas, coladores, besugueras, escudillas, cazos, palas, pinchos, espumaderas, ralladores, sartenes. Todo es desmedido y todo es rojo dorado, como si hubiesen recibido sin devolverlo el fuego chispeante de las cocinas elefantiásicas. Hay cuartos especiales para el aceite y los vinagres, una bodega en estantes de alambre y la despensa de los jamones y los embutidos colgados del techo en un artilugio especial de madera para orearlos como los ponen los chori-

ceros. ¡Cuánta gente debían alimentar aquellos hornos y cuánta hambre! El portero de la casa de al lado nos ha dicho alguna vez que había más de veinte criadas y diez o doce sirvientes" (57).

18. Información detallada sobre dicho repertorio puede encontrarse en Aznar, "María Teresa León."

19. Así argumentaba Claudio su abandono de la escena, nada más empezar la Guerra, para marcharse voluntario al frente: "—Si he agarrado un fusil ha sido para no ver la subida de la mugre. Los cómicos reaccionamos mal ante las situaciones políticas porque no reconoce nuestra ingenuidad mental más que un partido: el público. Necesitamos los aplausos y luego el sueldo. Los empresarios dejaron paso libre a los sindicatos y el asalto de los mediocres fue un espectáculo repugnante./ —Veo que te dolió todo aquello./ —Sí, me dolió verles deshacer una tradición en nombre de una fábula mal contada. Los audaces con carnet sindical se parapetaron en los pupitres y dieron ejecutoria de limpieza política con el mismo desparpajo con que los millonarios medían las pantorrilas de las bailarinas./ —Será algo menos./ —Fue algo más— [. . .]. Yo asistí a una reunión sindical donde a la camarada ingenua, enviada por el gobierno y que llena de candor contaba las experiencias maravillosas de Rusia en su arte teatral, le contestaron: 'Esas monsergas ya las conocemos, pero lo que necesitamos son obras de taquilla. ¿O te crees que nuestros afiliados no comen?'/ —Hombre, chico, que coman no me parece mal./ —Que no sean cómicos— [. . .]. El hacer un tornillo puede ser una necesidad, pero el ser cómico es una vocación. Estaban emboscados en los sindicatos como en un bosque de bambalinas donde podía uno encontrarse a todos los inservibles de la profesión, mas a las señoritas cursis de las veladas, mas a todos los que necesitaban protegerse con un cartoncito y unas letras. ¿Comprendes? Era la hez del escenario cuando lo estrujan, ese verdín de las tablas expulsado de todas partes por inútil" (León, *Juego limpio* 80-81).

20. Resulta de especial interés la visión que la escritora ofrece de la personalidad "política" de Federico. Para un desarrollo de la significación del compromiso sociopolítico en la vida y la obra de García Lorca, puede verse Vilches, "Compromiso y vanguardia."

21. Otro testimonio fundamental se encuentra en su relato del estreno de esta polémica obra de Alberti, explicado en relación con el contexto teatral del momento, visto por la escritora: "¿Cómo es posible llevar a la escena esa existencia del hombre dominado por sus sentidos, cayendo en la tentación, yéndose a los infiernos, después de insultar a su Creador? La sala estaba dividida. Una juventud ardiente y cansada de antiguallas vociferaba contra el viejo teatro español, representado por los Quintero y Benavente. Noche fabulosa. ¡Pero

esto es el estreno de *Hernani!* decían unos aficionados al teatro, aplaudiendo muy divertidos. ¡Vaya escándalo! ¡Qué hable, qué salga el autor! Salió el autor de la mano de María Teresa Montoya. [. . .] Pero Rafael se adelantó con su espada de fuego [. . .] y gritó, con esa voz potente que no necesita micrófono: ¡Viva el exterminio! ¡Abajo la podredumbre de la actual escena española! ¡ESCÁNDALO! Las plateas casi se volcaron. ¿Hemos oído de verdad eso? Los jóvenes patearon y aplaudieron locamente. Se cambiaron puñetazos. Los hermanos Quintero salieron del teatro. [. . .] ¡Fuera Benavente! Los jóvenes del equipo de rugby de la universidad de Madrid avanzaron hacia el escenario para proteger al autor. Uno de ellos gritaba: ¡Se acabó la cursilería teatral! ¡A casa Benavente! [. . .] / Era el día 22 de febrero de 1931. Cambiarían los tiempos mucho antes de lo que aquellos espectadores que asistieron al estreno de *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti, lo pensarán. [. . .] Cayó el telón. Comentaron los periódicos, agriamente. Siguió la batalla en los cafés. Muchas batallas seguirían y no ya en los teatros” (León, *Memoria de la melancolía* 198-200).

22. “Y entré en un teatro grande, destartalado, con solera. Chirriaban las tablas. Había ecos de todas las épocas pasadas, esos murmullos interminables que los visten, y voces y música. Te lo dan para que hagas teatro. Es preciso hacer un teatro para el pueblo, ¿comprendes? Llegaba yo de ver teatro durante varios años por el mundo: Piscator, Meyerhold, Tairof . . . A Rafael no le gustaba ver cocinarse las escenas, a mí, sí. Toma, trabaja. Ahí tienes. ¿Cómo estás, Justi y tú, Santiago Ontañón, y tú, Leoz, y tú, Edmundo Barbero . . .? Se formó la compañía. [. . .] Por primera vez en España se representó una obra soviética: *La tragedia optimista*, de Vishniesvski y subió ahí, a ese hueco oscuro, la *Numancia* de Miguel de Cervantes” (132).

OBRAS CITADAS

- AA.VV. *Homenaje a María Teresa León*. Madrid: Univ. Complutense, 1990.
- Aznar Soler, Manuel. “María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil.” *Anthropos* (1993): 148: 25-34.
- _____, ed. *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona: Gexel, 1999.
- Bilbatúa, Miguel, ed. *Teatro de agitación política. 1933-1939*. Madrid: Edicusa, 1976.

- Blanco, Alda. "Las voces perdidas: silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León." *Anthropos* (1991) 125: 45-49.
- Castro, Cristóbal de, ed. *Teatro de mujeres*. Madrid: Aguilar, 1934.
- Ciplijauskaité, Biruté. "Escribir entre dos exilios: las voces femeninas de la generación del 27." *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*. Vol. 2. Barcelona: Universidad, 1989. 119-26.
- Caballé, Anna. "Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)." *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Coord. Iris Zavala. Barcelona: Anthropos, 1998. 111-37.
- Checa Puerta, Julio. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: FUE, 1998.
- Dougherty, Dru y María Francisca Vilches de Frutos. *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- _____, coords. y eds. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992.
- Estébanez Gil, J.C. *María Teresa León: estudio de su obra literaria*. Burgos: La Olmeda, 1995.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Heilbrun, Carolyn. *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul, 1994.
- Hess, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago/London: U of Chicago P, 2001.
- León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. 1970. Ed. G. Torres Nebrera. Madrid: Castalia, 1998.
- _____. *Juego limpio*. 1959. Ed. L. García Montero. Madrid: Visor, 2000.
- _____. *Teatro (La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya)*. Ed., introd. y notas M. Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- _____. *Obras dramáticas y Escritos sobre teatro*. Ed. G. Torres Nebrera. Madrid: ADE, 2003.
- Mainer, José Carlos. "Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)." AA.VV. *Homenaje a María Teresa León*. Madrid: Univ. Complutense, 1990. 13-40.
- Marrast, Robert. *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'Història i documents*. Barcelona: Institut del Teatre, 1978.

- _____. "La obra del exilio de María Teresa León: novela y autobiografía." AA.VV. *Homenaje a María Teresa León*. Madrid: Univ. Complutense, 1990. 75-87.
- Martínez Sierra, María. *Una mujer por caminos de España* (1952). Introd. Alda Blanco. Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer, 1989.
- _____. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. 1953. Ed. Alda Blanco. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Miró, Emilio. "La contribución teatral de Concha Méndez." *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Coord. y ed. Dru Dougherty y María Francisca Vilches. Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992. 439-51.
- _____. "El personaje presentado, de Concha Méndez." *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Ed. James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001. 177-91.
- Monleón, José. "Lectura histórica del pensamiento teatral de María Teresa León." AA.VV. *Homenaje a María Teresa León*. Madrid: Univ. Complutense, 1990. 53-64.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*. Madrid: CSIC, 1993.
- _____. "Mito e Historia: Tres dramas de escritoras españolas en el exilio [M^a Luisa Algarra, María Zambrano y María de la O Lejárraga]." *Hispanística* 20.15 (1997): 123-31.
- _____. "La tumba de Antígona (1967): Teatro y exilio en María Zambrano." *El exilio teatral republicano de 1939*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Gexel, 1999. 87-301.
- _____. "Y María tres veces amapola María (1998), de Maite Agirre: Una visión del testimonio histórico y existencial de María de la O Lejárraga (1874-1974)." *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 1999. 399-408.
- _____. "El teatro infantil de Concha Méndez." *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Ed. James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001. 165-76.
- O'Connor, Patricia. *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa, 1987.
- Pérez de Ayala, Juan. "Historia de un taxi (1927). La aventura cinematográfica de Concha Méndez." *Revista de Occidente* 211 (1998): 115-27.
- Quance, Roberta. "Hacia una mujer nueva [Concha Méndez]." *Revista de Occidente* 211 (1998): 103-13.

- Ríos Carratalá, Juan A. "Relaciones entre el teatro y el cine en la España del franquismo: La perspectiva del actor." *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*. Coord. y ed. María Francisca Vilches de Frutos. Monográfico de *Anales de la literatura española contemporánea* 27.1 (2002). 121-36.
- Rodrigo, Antonina. *María Lejárraga, una mujer en la sombra*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.
- Romera Castillo, José. "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)." *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Coord. y ed. Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos. Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca-Tabacalera, 1992. 305-19.
- _____ y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor, 1999.
- Torres Nebreira, Gregorio. *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Utrera, Rafael. *Film Dalp-Nazarí. Productoras Andaluzas*. [s.l.]: Junta de Andalucía, 2000.
- Valender, James, ed. *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- Vilches de Frutos, María Francisca, coord. y ed. *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*. Monográficos de *Anales de la literatura española contemporánea* 26.1 (2001) y 27.1 (2002).
- _____. "Compromiso y vanguardia en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca." *Hispanística* 20.20 (2002): 133-52.
- _____ y Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Zavala, Iris, coord. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona: Anthropos, 1998.