

Las peregrinaciones de Teresa (1950) de María Teresa León o la lejana ilusión de España

Barbara Greco
Università degli Studi di Torino

1. La lejana ilusión de España

En el paradigmático ensayo *Para quién escribimos nosotros* (1948), Francisco Ayala afronta, desde su exilio argentino, la cuestión del público al que se dirige el escritor español emigrado, “desconectado –desgajado, pudiera decirse, por la violencia y la brutalidad del tirón que lo separó– de la comunidad donde se formara, privado casi por completo del público español, al que con dificultad y mediatización llegan sus escritos” (Ayala 1997, 90). El autor incide en la dramática condición de invisibilidad en que versaba la (por cierto, fértil y heterogénea) literatura exílica bajo el régimen de Franco y a la que correspondería la igualmente dramática pérdida de identidad del escritor refugiado, obligado a separarse de su vida y de su público y destinado a moverse, cual fantasma mortal, en un estado de desubicación, debido a la espera, cada vez más lejana, del regreso al suelo patrio. Una sensación de provisionalidad, podría decirse, compartida por la comunidad de desterrados y que se rastrea en muchas obras de éstos, como en las memorias de otra gran representante de la diáspora, cual es María Teresa León:

Es como si yo no perteneciese a ese país del que leo los periódicos y, sin embargo, no han variado ni el papel ni, seguramente, los lectores. Siento todo fuera de mí, arrancado, como si hubiera sido un sueño puesto sobre la mesa, impreso en hojas [...] Estoy como separada, mirándome. No encuentro la fórmula para dialogar ni para unirme (León 1970, 18).

Los desterrados no creen nunca que su puesto en el país nuevo es definitivo. Hay una interinidad presidiendo todos los actos de su vida. Por eso no comprábamos muebles. Para qué, si pronto regresaríamos a España [...] Nos reconstruíamos con fatiga. Sentíamos el aliento corto. Éramos como niños envejecidos, como niños absortos. A veces la gente nos miraba con recelo, éramos rojos españoles terribles, españoles arrebatados de cuchillo (León 1970, 278).

El exilio trae consigo un aislamiento, una “tachadura del mapa”, para usar una expresión de cuño aubiano (Aub, 471); un destierro también literario, que es fuente de frustración para el intelectual, injustamente excluido del panorama cultural y silenciado a través de la censura. Sin embargo, lejos de abandonarse a la pasividad de la resignación, los miembros de la España peregrina luchan contra la amenaza del olvido cultivando el ejercicio de la memoria, que conciben como un deber moral contra la narración oficial de la dictadura, en calidad de contra-historia necesaria, al servicio de las generaciones futuras y bajo la cual se vislumbra el deseo de reconocimiento de una ininterrumpida actividad literaria. En esta zona fronteriza en la que se sitúa la producción del exilio –fenómeno de por sí polifacético si pensamos en la multiplicidad de circunstancias en que se produce, en las complejas relaciones con la literatura del interior y de los países de acogida y en la falta de público natural– hay muchos ejemplos de contraste al peligro de la desmemoria o de la memoria contrahecha, que estimula la creación y la confianza en un rescate futuro. En el ensayo citado, Ayala, consciente de los límites editoriales y divulgativos referidos, reivindica su “misión” de “rendir

testimonio del presente” y lo hace en nombre de un yo colectivo, que se abre a los demás compañeros del exilio, en una especie de llamada a la *resistencia*:

Puesto que no hemos sido abrumados por su peso [de la guerra], nuestra misión actual consiste en rendir testimonio del presente, procurar orientarnos en su caos, señalar sus tendencias profundas y tratar de restablecer dentro de ellas el sentido de la existencia humana, una restaurada dignidad del hombre: nada menos que eso. Y eso, en medio de un alboroto en que apenas si nuestro pensamiento consigue manifestarse, ni hacerse oír nuestra voz. Pues, si nos preguntamos: “¿Para quién escribimos nosotros?” Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento: confiemos en que algunas de ellas no se pierdan (Ayala 1997, 89).

La memoria colectiva, reconstruida como un mosaico a partir de la incorporación de las memorias individuales preservadas por los integrantes de una generación (la del 27) truncada por la guerra y amordazada por el franquismo, viene a ser entonces un objetivo común, que une en la distancia creando puentes de diálogos entre las “dos Españas” y entre los escritores dispersos. Hemos dicho que la misión invocada por Ayala responde a una necesidad moral de los vencidos, víctimas del que León define el “mayor éxodo del siglo XX” y cuyas angustias la autora invita a contar sin reservas:

Contad vuestras angustias del destierro. No tengáis vergüenza. Todos las llevamos dentro. Puede que la fortuna os haya tendido la mano, pero ¿y hasta eso qué sucedió? Contad vuestras noches sin sueño cuando ibais empujados, cercados, muertos de angustia. Habéis pertenecido al mayor éxodo del siglo XX [...] Nos habían sacrificado. Éramos la España del vestido roto y la cabeza alta. Nos rascábamos tres años de hambre y buscábamos una tabla para sobrevivir al naufragio. Contad cada uno el hallazgo de vuestra tabla y el naufragio (León 1970, 237).

Efectivamente, la práctica de la memoria sustenta buena parte de la obra de los exiliados republicanos y se manifiesta no solamente en textos de carácter ensayístico o a través de las diversas expresiones de la “escritura del yo” –diarios, autobiografías, memorias y epistolarios–,¹ sino también en creaciones narrativas, como novelas y cuentos, que abordan el tema clave de la guerra civil, línea de demarcación histórica de la España del siglo XX. En este sentido, la tarea literaria de María Teresa León es ejemplar, si pensamos que para la autora “no basta nacer, hace falta recordar” (León 1937, 8) y que la guerra y la memoria representan los ejes de toda su escritura o mejor, subraya García Montero, “dos insistencias, dos obsesiones elegidas y meditadas” (León 1937, 7) que se mantienen vivas durante el exilio y alcanzan su cumbre en *Memoria de la melancolía*, redactada en los años romanos. Analizando su prolífica obra,

¹ El extenso corpus de obras de corte autobiográfico escritas por los exiliados republicanos en aras de combinar la indagación identitaria con la histórica, conjurar el olvido y contrarrestar el relato oficial del régimen de Franco, ha sido recientemente catalogado y analizado en un volumen editado por Montiel Rayo, donde a las consabidas formas de escrituras del yo (diarios, autobiografías, memorias) se añaden los epistolarios, considerados “textos válidos por sí mismos, una suerte de escritura involuntaria sometida, de modo análogo a lo que sucede con los otros géneros autobiográficos, a un pacto, en este caso el pacto epistolar [...] el emisor de una carta se concibe a sí mismo en el acto de la escritura [...] pero también construye un relato a través de las diferentes entregas que realiza a un único o varios destinatarios, un relato que se pone a disposición del lector [...] Su edición, que va mucho más allá de la mera reproducción de los distintos escritos, convierte en coautor de ese epistolario a su responsable, que es quien, a través de la selección, de la anotación y del estudio de las cartas, permite crear una ilusión narrativa que, igual que en la autobiografía y en las memorias, genera literatura” (Montiel Rayo, 12-13).

descubrimos que la militancia intelectual activamente ejercida en el trienio de la contienda bajo la égida de la Alianza de Intelectuales Antifascistas,² se alimenta en el recuerdo (“creo que la memoria, como el fuego, necesita atizarse” escribe en 1937) y se proyecta en ensayos (*La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico*, 1944), novelas (*Contra viento y marea*, 1941; *Juego limpio*, 1959), teatro (*La libertad sobre el tejado*, 1989, según Aznar Soler escrita en Buenos Aires) y cuentos (*Morirás lejos*, 1942; *Las peregrinaciones de Teresa*, 1950; *Fábulas del tiempo amargo*, 1962) compuestos en las décadas de su largo exilio, empezado en 1939 y terminado en 1977, cuando la escritora estaba ya perdida en las nieblas del Alzheimer. Una infatigable resistencia contra el olvido, que no “irá al viento”, siempre dictada por la “ilusión lejana de España”, como declara la misma autora en carta privada a Max Aub (Greco, 36). Es evidente que la memoria, y con esa la memoria de la guerra, reflejo del compromiso republicano de León, atraviesa transversalmente su literatura y se explora mediante una pluralidad de tratamientos semánticos y estéticos que varían según el género adoptado y la evolución de una escritura que crece hacia una poética intimista, a veces oscura o “sumamente elíptica, cercana al discurso de la poesía” (Pittarello, 31), sintetizada en *Memoria de la melancolía* y que se revela con fuerza en la narrativa breve.

2. *Las peregrinaciones de Teresa*

El desarrollo estilístico que acompaña la escritura cuentística de León es sintomático de una progresiva madurez literaria, que lleva la autora a declinar la historia bajo el prisma de la ficción, alejándose de los presupuestos maniqueos de derivación marxista presentes en las primeras antologías. Excluyendo las colecciones pertenecientes a la literatura infantil de la primerísima época (*Cuentos para soñar*, 1928; *Rosa-Fría, patinadora de la luna*, 1934), podemos observar cómo la autora sigue fiel a temas sociales (la miseria, la educación oscurantista de origen clerical), categorías de personajes (niños, mujeres, ancianos) y ambientaciones (paisajes rurales) que afloran en *La bella del mal amor* (1930), colección heredera de la tradición del romance castellano dedicada a la figura de la “malmaridada” y se consolidan en *Cuentos de la España actual* (1936) y *Morirás lejos* (1942). En estos dos libros hermanos (el segundo es una prolongación del primero, al que se añaden ocho narraciones inéditas), León opta por un tipo de literatura social revolucionaria, construida a partir de la dialéctica entre opresores y oprimidos y marcada por la defensa del proletariado, cuyos cuentos “estaban presididos y generados por el testimonio de la inmediatez, de lo visto y comprobado durante los años republicanos y algunas duras escenas de la guerra” (Torres Nebrera 2003a, 72). Superada la fase de adhesión a una literatura abiertamente comprometida con el presente y encaminada a despertar una conciencia de clase, tal como se imponía la revista *Octubre*, con *Las peregrinaciones de Teresa* León experimenta nuevas y más elaboradas fórmulas narrativas para seguir hablando de las mismas cuestiones bajo una óptica diferente, sin duda más rebuscada, que contempla un lenguaje simbólico, subjetivo y “cuenta con la reviviscencia de los recuerdos, la indagación de la memoria personal, recreándose, en ocasiones, a sí misma, a través de personajes escasamente alejados de ella que adoptan –como casos comparables y equiparables de una misma realidad– el nombre de Teresa” (Torres Nebrera 2003a, 72).

² Para profundizar sobre la intensa actividad de militancia intelectual desplegada por León en los años anteriores al estallido de la guerra civil, cuando cofundó con Alberti la revista revolucionaria *Octubre* (1933) y que se amplifica durante la contienda, con la secretaría de la Alianza y la dirección de las “Guerrillas del Teatro”, se remite a Aznar Soler, Domingo, Ferris, Mangini, Nash y Torres Nebrera 2003b, entre otros.

La atención a los desheredados, típica de su obra, se restringe en estas nueve peregrinaciones narrativas al campo de la mujer –la Teresa del título– protagonista o inventora de las historias, detrás de la cual se puede advertir, en determinados casos, la voz de la autora, quien aprovecha sus experiencias pretéritas para urdir tramas y transmitir un mensaje de denuncia del molde patriarcal de la sociedad española. Aunque la elección del nombre que comparten las protagonistas –primer hilo conductor del libro– contiene sin duda una evocación autobiográfica, estas figuras no deben interpretarse como mero trasunto de la escritora, sino más bien en función de un valor simbólico, donde Teresa encarnaría la imagen proteica de la mujer española del tiempo, “las múltiples caras de un poliedro femenino que evidencia el núcleo de crueles y desencantados abandonos, vejaciones, ruptura de sueños e ilusiones de libertad” (González de Garay, 75). “Modelos de mujer”, diría yo, empleando una definición que trae a la memoria la homónima antología de Almudena Grandes de 1996,³ que introducen perfiles femeninos alejados de una construcción estereotipada e impulsados por un deseo de liberación, a veces frustrado, de los patrones sociales androcéntricos. Las Teresas del libro son niñas, adultas y ancianas de extracción social, pensamiento y cultura diferentes que peregrinan en busca de su identidad de mujeres, en un viaje iniciático hacia la emancipación, a menudo provocado por un episodio traumático. En este retrato caleidoscópico de la mujer española de la primera mitad del siglo XX, encontramos algunos personajes complementarios, que pueden compartir presiones externas o condiciones sociales, a las que reaccionan de forma subjetiva. Especialmente interesantes en este sentido me parecen los cuentos vinculados con el tema de la guerra civil y de la memoria personal, es decir los que abren y cierran el volumen, confiriéndole una estructura circular, y el cuarto y el octavo, que analizaremos.

El libro comienza con un breve prólogo, que preanuncia el estilo hermético propio de la producción más madura de León e introduce el primer relato, titulado “Cabeza de ajo”:

Hubiera preferido escribir estas historias mi mano en tu mano, un día denso, con la memoria alerta por el chubasco de la primavera, cazadora y inconsciente de sueños *trasperdidos*. Quiero nombrar así a los que se quedaron sin suceder detrás de los tangibles, aquellos no nacidos al tacto de mis manos, sin gustar por mis labios, sin herir por mi voz. En esa *trasmemoria* hundo hoy, primaveral y algodonoso día, septiembre por calendario austral, para contarte los atrapados sueños de mis recuerdos. Y como mi cabeza es una isla sin tu pecho y mis palabras no alternan con las pausas de las tuyas yo escribo, con mi pobre cabeza de ajo, el “Cabeza de ajo” título de mi cuento.

Y lo hago porque me gusta contar campesinamente cuánto me doran dentro los recuerdos. Y te lo digo porque no hallo otro medio más corto de llegar hasta tu corazón (León 2009, 127; la cursiva es mía).

En este paratexto León se dirige a un destinatario misterioso, que según González de Garay se puede identificar con los dos hijos que quedaron en España y al mismo tiempo con el lector español, también perdido (75). A mi juicio, la autora se está dirigiendo a su madre, dejada en esa España de sueños *trasperdidos* e intangibles, viva en la *trasmemoria* de un pasado lejano, infantil. El pecho de la madre, donde descansa la

³ Almudena Grandes admiró la obra y la figura de María Teresa León, que consideró el mejor ejemplo de “la mujer republicana, libre, valiente, consciente, madura, fervorosa, culta, abnegada, generosa, trabajadora, invencible, paradigma de todo lo admirable”; “una mujer libre, que escribió, militó, trabajó y triunfó en un mundo de hombres”; Grandes 2005a, 10-12.

cabeza niña de la autora y que en la realidad del destierro es inalcanzable, evoca una imagen maternal, cristalizada en un tiempo ido y a la que vuelve virtualmente, en una dimensión atemporal, sin barreras, condensada en los dos neologismos. El tono melancólico y la ingenuidad de esa “cabeza de ajo” con que se autodefine se emparejan, además, con los recuerdos de la madre que emergen en sus memorias, donde se describen la dificultad de una relación hecha de incomprensiones y de distancia – “seguramente fui dura contigo al dejarte, igual que lo son los pájaros cuando se alejan al volar solos o los peces al nadar por su cuenta o los hombre al enamorarse” y la final reconciliación en la edad adulta, que cancelando las (naturales) hostilidades, favorece la identificación: “esta mañana al abrir un cajón [...] encontré un retrato tuyo [...] la voz tuya, tan admirable, me anunciaba que yo iba a ser como tú, nada más que como tú. Besé tu imagen y me senté a quererte” (León 1970, 112). A estas consideraciones se suma el título del cuento al que se alude en el prólogo, que corresponde con el apelativo de la protagonista del texto, así llamada por su madre.

El relato se desarrolla al final de la guerra civil, en marzo de 1939, en un aislado barrio de Madrid, donde transcurre sin sobresaltos la vida de Teresa, una mujer madura a quien, “soportando aquella dulce, arisca, observadora, inquieta, absorbente, fuerte madre se le habían pasado los años” (León 2009, 129). La historia cuenta la macabra iniciación sexual de Teresa, subyugada al poder despótico de la madre y retratada como una criatura simple e ingenua, características resumidas en ese “complicado apelativo, medio agrio, medio sonriente”, que Torres Nebrera explica como sigue: “Cabeza de ajo es expresión equivalente a ‘cabeza de chorlito’: descuidada, atolondrada, irresponsable o incluso sandia, como la califica la madre al final del relato” (2003a, 265). Efectivamente, la Teresa de “Cabeza de ajo” es falangista sin saber por qué (“y esos aviones nuestros –vamos, que dicen nuestros– ¿será verdad que matan a los niños?”, León 2009, 130), va a misa con su madre clandestinamente e ignora que la guerra ha terminado. Esta falta absoluta de conciencia de clase es lo que permite al soldado republicano que se refugia en su casa entender a qué bando pertenece, encerrando al mismo tiempo una implícita denuncia de la ignorancia política de los defensores del fascismo, en neto contraste con la concepción de la cultura como “patrimonio del pueblo” e instrumento de concienciación, promovida por la autora y los demás aliancistas durante la guerra.⁴ La guerra no se representa aquí de forma anecdótica, sino buceando en las recaídas existenciales que ésta provoca en los personajes, mediante un tratamiento similar al que adopta Ayala en su antología *La cabeza del cordero*, de 1949, en cuyo proemio nos informa que “el tema de la guerra civil es presentado en estas historias bajo el aspecto permanente que las nutre; pudiera decirse: la guerra civil en el corazón de los hombres” y que “todos los personajes, inocentes culpables o culpables inocentes, llevan sobre su conciencia el peso del pecado, caminan en su vida oprimidos por ese destino que deben soportar” (Ayala 1998, 15-16). En esta dimensión intrahistórica que connota muchos relatos del exilio, la guerra fluctúa en el aire con su carga devastadora, condicionando la vida y el destino de los individuos, como el del

⁴ En ocasión del Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas (1937), León editó un volumen testimonial, titulado *Crónica general de la guerra civil*, que incluía, entre otros, el artículo “La cultura, patrimonio del pueblo” donde se proclamaba el vínculo entre intelectuales y pueblo (ciudadanos y soldados), unidos en la salvaguarda de la cultura, amenazada por el fascismo, que “quema los libros” e incendia los museos. El artículo fue redactado en diciembre de 1936, después de la heroica operación de salvamento del tesoro del Prado, contada por la autora en el ensayo *La historia tiene la palabra*, reelaborada en versión novelesca en *Juego limpio*, descrita por el marido y colaborador Rafael Alberti en “Mi última visita al museo del Prado”, integrado en el volumen de 1937 y, finalmente, convertida en pieza teatral en *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956).

soldado antifranquista que muere desnudo en los brazos de Teresa, en la potente escena final del cuento:

Por la casa empezaron a oírse las pisadas de aquella madre absorbente, arisca, inquieta, observadora, fuerte madre. Le golpearon los pasos sobre el pecho.

—¡Cabeza de ajo, hija!

—Mamá.

—¿Qué haces? ¿Por qué no está encendida la luz? ¿Jesús, quién está en tu alcoba?

—Mi amante, madre.

—Gracias a Dios. ¡Qué pena tenía de verte tan sandia!

Los pasos de la madre torcieron el camino hacia la cocina. ¡Ay si hubiera entrado! Si hubiera entrado y visto, se le habrían caído los ojos de asombro. Lo que Teresa, Cabeza de Ajo, estrechaba contra su pecho virginal era un soldado muerto (León 2009, 140).

El epílogo es una buena muestra del estilo híbrido de la historia, que se desenvuelve alternando diálogos de sabor teatral (emblemático el diálogo entre los dos amantes, separados por un balcón), narración omnisciente y monólogos de la protagonista, y es acompañada de un tono casi tragicómico, como en el fragmento citado (obsérvese la reacción de la madre). Y si para el miliciano la guerra implica el sacrificio de la vida, mitigado con una muerte dulce (“el herido buscaba fundir en ella sus terrores de sentenciado”, León 2009, 139), para Teresa adquiere un valor epifánico, brindándole la ocasión de liberarse del yugo de la madre a través de la apropiación del cuerpo y del descubrimiento del sexo. El tema erótico asoma ya en el primer monólogo de Teresa, que comenta entre sí las atenciones de los hombres que “todavía la floreaban” (León 2009, 129)⁵, a pesar de su no joven edad y sigue un *crescendo* en los diálogos con el soldado y en la narración en tercera persona, contrapuntada con monólogos, para alcanzar su punto álgido en la final compenetración de amor y muerte. El progresivo acercamiento de la protagonista al cuerpo herido del soldado empieza por el cruce de la “frontera viril” reflejada en el cinturón del hombre, umbral del proceso iniciático, y se describe mediante un lenguaje revelador de su candor intelectual, que la induce a comparar al miliciano con Cristo, identificándose, en un ímpetu que ella interpreta como compasión y que se acentúa al descubrir que se trata de un enemigo, con la imagen de la piedad:

Para ella un cinturón de cuero era la frontera viril [...] Le debía oprimir la cintura al pobre muchacho. Teresa se adelantó con esta idea y tocó el cinturón. Lo hacía con sed de conocimiento, como esos sabios a quienes les estaba prohibido estudiar al hombre y se proveían de cadáveres azules clandestinamente [...] No pudo resistir el empuje de su compasión y se preparó a desnudarlo [...] Entonces, ante aquel milagro [...] rezó. Rezó porque estaba conmovida de que se lo hubiesen dado con una marca roja en el muslo, corriéndole la sangre como a un Cristo.

[...] ¡Un enemigo! Yo debía besarle. Tal vez fuese un acto de caridad el besar al enemigo en señal de paz (León 2009, 134-136).

La implícita analogía de Teresa con la virgen no insinúa, a mi ver, una intención sacrílega, sino resulta coherente con la visión simple e inocente de un personaje crecido

⁵ En la edición crítica de los relatos de León, Torres Nebrera informa que “florear” tiene el significado de “piropear, decir galanterías como si le echasen flores” (2003a, 262).

bajo la sombra avasalladora de la madre y el matiz socarrón del narrador externo, que parece guiñar el ojo al lector, sugiere una velada crítica de la educación católica que recibían las mujeres del tiempo y que será objeto de “Primera peregrinación de Teresa” y de “El noviciado de Teresa”. La guerra viene a coincidir en la existencia de Teresa con su tardía rebelión a las convenciones sociales encarnadas por la madre, aunque es verdad que esta forma de emancipación será condenada a extinguirse con la vida del amante recién encontrado, sancionando la tragedia de una discordia insanable, que se tiñe de violencia en el último cuento del volumen, donde reaparecen el tema de la guerra y la combinación dramática de amor y muerte.

Como en “Cabeza de ajo”, “Esplendor de Teresa” se sitúa en la inmediata posguerra, en un aislado pueblo montañoso “cubierto de nieve cuatro meses al año” donde “bastante se hace con sobrevivir” (León 2009, 228), habitado por una pequeña comunidad de pastores ajena a las contingencias históricas que están sacudiendo España, hasta la llegada de una banda de forasteros fascistas que asesina brutalmente a una vecina valiente, “deslenguada, arisca y fuerte” (León 2009, 229), que se niega a obedecer. Los hombres del pueblo vengán la muerte de la mujer matando al asesino con la escopeta de Lucas, marido de la protagonista, y luego huyen al monte. El episodio desencadena la furia de la guardia civil que secuestra a Teresa y la hace rehén para que el marido se entregue. Pese a los consejos de las otras mujeres de la aldea, Teresa aguanta con estoicismo el brutal interrogatorio y no revela el escondite de Lucas, quien, paralelamente, desatiende el coro de los otros hombres que le prohíben rendirse por la vida de una mujer que “es un poco de humo en nuestro incendio” (León 2009, 235). El relato termina con el encuentro de la pareja, estrechada en un abrazo mortal:

Lucas corrió despavorido al oír cargar los fusiles [...] Tomó en sus brazos a Teresa y materialmente la aplastó contra su ropa sucia del monte hasta dejarle los botones marcados en la piel desnuda. ¡No quiero que mueras, Teresa, hablaré, hablaré! Teresa se dobló de dolor bajo el abrazo; pero era algo así como una primera dulce intimidación brutal. ¡Hablaré, Teresa, hablaré para no verte muerta, para que tú te salves! Y Teresa le murmuraba en los labios que mordían los suyos por primera vez: no, no, calla. ¡Qué más da! ¡Deja que los del monte vivan! ¡Somos nosotros tan poquita cosa! ...La barba áspera de Lucas se frotaba contra el fino cuello de Teresa como bebiendo agua. Teresa, sobrecogida de dulzura, le murmuró: ¿Tú sabes por qué vamos a morir? ¡Qué pena que ya no tengas tiempo para explicármelo! Lucas oyó a su espalda la palabra ¡Fuego! Al oírla, toda la noche nupcial regresó hasta los brazos que estrechaban a Teresa y muerto de amor fue dejando deslizarse su carga y su cuerpo mismo hasta el suelo. Aún se acercaron para destrozarle la sien (León 2009, 238).

El acto de amor de Teresa eleva al personaje al rango de heroína, de sujeto histórico. Teresa, como Cabeza de ajo, no conoce las razones de la guerra, pero simboliza la sabiduría del pueblo, expresada en ese deseo de conocimiento descrito en la escena final a través del diálogo del matrimonio y en su ancestral concepción de la justicia. Su sacrificio se cumple en nombre del amor y triunfa sobre la barbarie fascista; la muerte violenta y al mismo tiempo heroica y romántica de la protagonista del cuento que cierra la colección es paradigmática de los destinos de las peregrinas Teresas y su “esplendor” se reverbera en las demás. Esta Teresa sin apellido –“el apellido no habían tenido tiempo de pensarlo”, León 2009, 227– medio anónima, que encarna “la identidad femenina de la mujer rural, educada en el convencimiento de una supuesta insignificancia inherente a su género” (Marcillas Piquer, 5) y vive en una permanente actitud de espera, se rescata de su papel predeterminado de mujer y de su ignorancia –

“una mujer es algo tan ignorante”, piensa mirando el cadáver de la primera víctima— inmolándose para toda la comunidad. Su toma de conciencia, que adquiere un doble valor, subjetivo y colectivo, es anticipada en la escena tópica en que Teresa da la escopeta al marido, siguiendo un “impulso” que cambiará definitivamente su existencia y la de Lucas, personaje dinámico que evoluciona hasta convertirse en símbolo del maqui, gracias a “las palabras aprendidas en los matorrales del monte: Patria, opresión, sacrificio, resistencia” (León 2009, 236).

La guerra, territorio de exploración identitaria y de la condición humana, es retratada en este cuento con un feroz realismo que muestra sin reservas todo el horror de la violencia física, agudizada en las escenas de vejación de Paula, primera víctima de los falangistas, que “callaba con la púrpura del sacrificio cayéndole, en estola, sobre el busto; parecía que llevaba un río de vino, pero era de sangre” (León 2009, 232) y de la misma Teresa, “apaleada” sin piedad por la guardia civil. La simbiosis de amor y muerte que en “Cabeza de ajo” responde a un proceso de emancipación personal conquistada a través del sexo, se exalta en “Esplendor de Teresa” con un aliento épico, despojado de toda acepción material. Finalmente, la heterodoxia religiosa que Cabeza de ajo muestra comparándose con la Virgen, se aplica aquí al concepto de justicia de Teresa, que reza invocando con vehemencia el castigo mortal de los enemigos, en abierto conflicto con los valores cristianos:

Por la señal, madre preciosa, mátalos a todos, de la Santa Cruz, haz que sus ojos los coman las hormigas, de nuestros enemigos no dejes ni rastros, líbranos, Señora, Reina nuestra, de los canallas que gobiernan y en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo devuélveme a Lucas. Amén (León 2009, 228).

Su personal visión de la religión asume una connotación moral de que no parece darse cuenta, coherente con todo el proceso evolutivo del personaje, imagen sinecdótica del pueblo que reclama su papel protagónico en la historia y su urgencia de conocimiento, que supera las cuestiones de género y encuentra en la guerra una poderosa forma de expresión.

Junto al tema de la guerra aparece en la antología el de la memoria personal, caro a la autora, central en dos cuentos protagonizados por otras figuras complementarias, como son Madame Pimentón y la tía Teresa. En “Madame Pimentón” se narra la historia de una mujer excéntrica, una mendiga madrileña cubierta de harapos estrafalarios, de estilo surrealista, cuya “feliz indumentaria” era una “marca de originalidad que hubiese podido ser firmada por Dalí” (León 2009, 172). El personaje pertenece a los recuerdos infantiles de la autora, que se proyecta en la voz narradora, dirigiéndose a los “dulces muchachos” de su época que vivían en un barrio “casi pobre”, evocado con riqueza de detalles realistas en su configuración arquitectónica y humana. Las descripciones del barrio coinciden, en muchos aspectos, con algunos fragmentos de *Memoria de la melancolía* (León 1970, 13-14, 76), que nos permiten identificarlo con el barrio de Argüelles, recordado en varias ocasiones por León, en los momentos alegres de la niñez y en la desolación mortífera de los años de la guerra, duramente retratada en la crónica “Mi barrio en ruinas” (1937). La Madame Pimentón del cuento se inspira en la figura real de Facunda Conde Martín, muy conocida en el Madrid de 1900, que “cantaba a media voz trozos de óperas o canciones, de las que era dueña de un amplio repertorio” (Lagarma Bernardos, 70) y cuya imagen aparece también en *La colmena* de Cela, donde está descrita como una pobre desgraciada alcohólica (Cela, 19-20). La primera manifestación de Madame Pimentón en la obra de León se produce en el relato epónimo fechado 1944 y publicado en la revista bonaerense *Correo Literario*, que confluirá con ligeras modificaciones en *Las peregrinaciones de Teresa*, como

ocurre también con “Tres pies al galgo”, aparecido en la argentina *Cabalgata* en 1946. Ya a partir de la primera versión del relato, León injerta elementos ficcionales al personaje real, inventando un pasado de éxitos teatrales en París, brutalmente interrumpidos por un incendio que “convierte su piel en una corteza extraña”, hábilmente ocultada con encajes descosidos (León 2009, 177-178). La libertad extrema de la mujer, insensible a los juicios ajenos y a los patrones sociales burgueses, se refleja asimismo en la obra teatral *La libertad sobre el tejado*, donde vuelve a hacer acto de presencia en el espacio simbólico del tejado con su “sombbrero a la moda de los huertos babilónicos” (León 2003b, 116), del cual brotan un loro que grita “democracia”, un reloj y una escopeta. Finalmente, esta inolvidable figura de la niñez de León se trasmuta en la imagen de una vejez digna, aprendida pacientemente y que encuentra en la excentricidad, en el nomadismo y en la embriaguez una vía de escape frente a la indiferencia del mundo hacia la senilidad:

Es difícil ser vieja. Se necesita un aprendizaje, que es el drama de nuestra vida. Por la calle se da uno cuenta que son todas del mismo modelo. Lo difícil es diferenciarse. A mí me da miedo que llegue un día sin que nadie me vea. Sería un purgatorio eso de andar por las calles sin que ninguna mirada se cruzase con la mía. Yo creo que por eso las viejas muy viejas con personalidad se vuelven borrachas y escandalizan a todo el mundo. Sí, hay que hacer algo, distinguirse. ¡Ah! Aquella vieja de mi infancia, la Madame Pimentón con sus colgajos y sus cintas o la vieja rusa que toca el violín en la piazza santa Maria in Trastevere y que de *blanca* no le ha quedado más que el blanco del ojo (León 1970, 44-45).

En *Las peregrinaciones de Teresa*, la escritora homenaja a Madame Pimentón insuflándole un aire mítico y decadente a través de la imaginaria historia de su pasado parisino de bailarina de cancan y de su belleza demacrada por el incendio acaecido en el año de la Exposición Universal; canta su nobleza de espíritu y su hermosa locura, incomprendida por los “dulces” niños del barrio, incapaces de compasión.

Contrapunto de Madame Pimentón es la protagonista de “La tía Teresa”, figura igualmente marginada pero relegada a la total invisibilidad, que “se enmarca en ese espacio de resonancias coloniales en las que vivió la familia paterna de la autora” (Torres Nebrera 2003a, 79), contadas en sus memorias. La protagonista de la historia, narrada en primera persona por la sobrina, es una figura semi-ausente, que abandona España deseosa de conquistar una vida mejor en América y entorno a la cual se yergue un mito familiar, el del emigrado enriquecido, que salvará la familia de la indigencia y que será destinado a desmoronarse miseramente y a caer en el olvido. El relato presenta el subtítulo muy significativo de “Sobre la realidad y un cuento de Maupassant”, que remite al realismo del personaje y al autor de la fuente literaria del texto. La figura de la tía Teresa parece inspirarse efectivamente en las muchas historias vividas por la familia de la autora o escuchadas en la casa del hermano de la abuela, emigrado a Cuba y vuelto a España en compañía de una joven mulata, donde “se oía hablar de las Filipinas y de Cuba” y “se cruzaban todas las miserias coloniales de España”; “recuerdos de infancia llenos de recuerdos coloniales” (León 1970, 87-89), que León ficcionaliza cuestionando la moral biempensante y subvirtiendo los papeles en favor de los marginados, seres libres de toda atadura social. La referencia a Maupassant alude mediante un nexo intertextual implícito al cuento “Mi tío Jule”, incluido en la colección *Mi tío Jules y otros seres marginales*, que relata la historia del tío Jule, emigrado a América, cuya supuesta fortuna es la única esperanza de la familia que ha quedado en Francia, desmentida por el encuentro fortuito con el viejo marinero andrajoso que sirve ostras en un navío y que los parientes fingen no reconocer, arrinconando el mito en el olvido. Los

puntos de contacto entre el hipotexto y el cuento de León van más allá del mero argumento y se asientan en la crítica subterránea a una sociedad acomodada y egoísta, encomendada al narrador, que en ambas historias coincide con el sobrino o la sobrina (en “La tía Teresa” el protagonista y el narrador pasan a ser versiones femeninas) que observa con distancia el apego a un mito sin fundamento, débilmente justificado con las cartas prometedoras de riquezas, que en “La tía Teresa” resultan ser un invento de la madre para lucir delante de los más sospechosos:

Pero pasaron los años. Las mujerucas comenzaban a no creerla. Por eso, cuando mi madre se tropezaba con alguna descreída, sacaba de su faltriquera una carta doblada, que ninguno conseguimos nunca leer, la alzaba con grandes gestos en sus dedos largos y morunos, pronunciaba las frases resistentes al tiempo: “¡Ay, santa, santa! ¡Aquella pobrecilla tan preocupaba con su hacienda ni tiempo tiene de venir! Pero ya prepara viaje para pronto”. Como por encanto, todas las murmuraciones callaban, tal es la fuerza de una carta del otro mundo. El cartero, Romo, se había muerto el año triste de la mala parición de las ovejas. El nuevo no recordaba habernos traído jamás una carta. Pero eso ¿qué puede importar para la fe? (León 2009, 222).

La voluntad de agarrarse a la imagen quimérica de Teresa oculta una vergüenza social, la de la pobreza, que lleva los personajes a camuflar la verdad para huir de los juicios ajenos y al mismo tiempo a perseguir la esperanza vana de un rescate, alimentada por ilusiones falsas, pero necesarias para sobrevivir.

En la primera parte del relato, la protagonista es presentada como una “muchacha tan grande, tan enorme”, con un cuerpo “majestuoso”, con “las piernas como torres adustas [...] ese pecho alto, abovedado, simbólico”, “una inmensa estatura” con la que domina a los hombres del mar; una joven mujer que “tiene siempre hambre, como si comiera para dos” (León 2009, 218-219). La corpulencia junónica de Teresa es expresión de una exuberancia vital descomunal, que necesita “países de geografía más amplia, dejando atrás el suyo, tan pequeño, que ella cubre con cuatro hojas de rosa” (León 2009, 218), en un anhelo de independencia que los otros interpretan como ocasión de redención social propia, transfigurando su imagen en un mito fugaz, destinado a difuminarse para siempre con su vuelta. La Teresa que regresa al pueblo es una anciana mendiga que “vaga sin norte” en compañía de un perro, un alma perdida, merecedora de ayuda, que, descubierta la verdad, su familia entierra en el olvido, en un acto de egoísmo revelador de la hipocresía denunciada por la autora. Esta nueva cara de la Teresa vagabunda introducida con “Madame Pimentón” es el patrón de una mujer que vive al margen de la sociedad, excluida por su misma familia (sujeta a los prejuicios que nutren la cultura burguesa), pero que ejerce su libre albedrío rechazando las superestructuras ideológicas vigentes y afirmándose en su inconformismo.

Las cuatro versiones de Teresa que se han analizado forman parte del rico repertorio de personajes femeninos que pueblan la antología y en general toda la obra de León, siempre atenta a los conflictos que afligen la sociedad y especialmente interesada en sondear los recovecos de las pasiones y de los deseos de libertad de la mujer de su tiempo, en busca de su propia identidad, a través de “una escritura que no se realiza desde un enfoque propiamente feminista, sino desde una perspectiva igualitaria, a la que pertenecían las ideas por las que luchó” (Martínez García, 151).

3. Fábulas y simbolismo

Doce años después de la publicación de *Las peregrinaciones de Teresa* y gracias a la intermediación de Max Aub (Greco, 55), León publica en México su último volumen

de cuentos, *Fábulas del tiempo amargo* (1962), que reúne cinco breves historias. La colección aprovecha el carácter alegórico y simbólico de la fábula, ya cultivada en *Cuentos para soñar* y *Rosa-Fría, patinadora de la luna*, lindante con el de la poesía en prosa (Marco, 20), para tratar temas como la memoria, la soledad y el exilio a través de un lenguaje onírico de reminiscencia surrealista, oscuro y barroco, cumbre de su escritura narrativa. La estética intimista de esta obra de compleja descodificación, en que prevalece nuevamente la mirada femenina, se puede apreciar sólo como la etapa final de un recorrido estilístico empezado con *Las peregrinaciones de Teresa*, que recoge el compromiso social de *Cuentos de la España actual* y *Morirás lejos* manejándolo con herramientas literarias más sofisticadas y combinándolo con la experiencia del abandono. En las fábulas de un tiempo amargo que es el tiempo del desarraigo, las mujeres de León se hacen corzas, estatuas, águilas, para volver en sueño a la España lejana, al Madrid de su juventud, al barrio de Argüelles tantas veces evocado, recorriendo toda la geografía de su pasada vida a lomo de un hermoso caballo blanco, como en el magistral “Por aquí, por allá”, que cierra el volumen:

Volamos hacia el sur. El caballo brillaba con luz propia para cada pueblecito. Dijeron que era un meteoro, pero yo sé que era luz de confianza, que anunciaba la paz [...] Así cruzamos sobre la clara duración del día de los sueños, obstinadamente felices [...] ¡Qué ancha y grande la tierra fresca de la patria! ¡Qué dulzura da ver su extensión! Un claro espejo, unas colinas, una línea blanda, un prodigio de tiempos anteriores nos lleva de la mano. Y así, pequeños, dormidos en su pliegue de tierra, alcanzamos el mar. Allí está nuestro barco. Canta la proa. Nos recibe la vuelta. Izamos la esperanza. Sabe a frambuesas el recuerdo. Nos rebasa el corazón. Continúa el día de la vida. ¡Patria! ¡Patria! ¡Patria! Nos arrastran los vientos. ¿Qué puede importarme la otra faz de lo inasible? El ruiseñor cantará para todos, nos sentaremos a una mesa, comeremos de un pan [...]

En la falda del viento recliné mi cabeza y concluyó mi sueño (León 2003a, 343).

La anhelada vuelta a la patria, esa lejana ilusión de España negada por la dramática realidad del destierro, se persigue con la escritura, en una peregrinación soñada pero no por eso menos intensa.

Obras citadas

- Aub, Max (1994). *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*. Barcelona: Alba, 1994.
- Ayala, Francisco. "Para quién escribimos nosotros." *Guaragua* 2 (1997): 83-94.
- . *La cabeza del cordero*. Madrid: Alianza, 1998.
- Aznar Soler, Manuel. "María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil." *Anthropos* 148 (1993): 25-34.
- Cela, Camilo José. *La colmena*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- 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. *Juego limpio*. Madrid: Visor, 2000. 7-18.
- González de Garay, María Teresa. "Estudio introductorio." En María Teresa León. *Las peregrinaciones de Teresa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojano, 2009. 11-121.
- Grandes, Almudena. "Memoria de la hermosura." En Olga Álvarez de Armas ed. *María Teresa León: Memoria de la hermosura*. Madrid: Fundación Autor, 2005a. 9-14.
- . *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 2005b [1996].
- Greco, Barbara. *La amistad, patria de los sin patria. María Teresa León, Rafael Alberti, Max Aub. Epistolario inédito (1953-1972)*. Estudio introductorio, edición y notas. Sevilla: Renacimiento, 2023.
- Lagarma Bernardos, Juan. "Cinco tipos populares del Madrid de este siglo." *Villa de Madrid* 54 (1977): 66-70.
- León, María Teresa. "Dos de mayo." *Ahora* 108 (1937): 6-8.
- . *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- . *La historia tiene la palabra*, Prólogo, selección del apéndice y notas de Gonzalo Santonja. Madrid: Hispamerca, 1977.
- . *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Cátedra, 2003a.
- . *Teatro*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2003b.
- . ed. *Crónica general de la guerra civil*. Sevilla: Renacimiento, 2007.
- . *Las peregrinaciones de Teresa*. Edición de María Teresa González de Garay. Logroño: Instituto de Estudios Riojano, 2009.
- Mangini, Shirley. "Resistencia a la memoria y memorias de resistencia." *DUODA. Revista d'Estudis Feministes* 10 (1996): 101-113.
- Marcillas Piquer, Isabel. "María Teresa León: la intrahistoria con alma de mujer." *Estudis Transversals. Literatura i Altres Arts en les Cultures Mediterrànies* 5 (2007): 1-12.
- Martínez García, Ana. "La dimensión femenina en los textos de María teresa León." *AnMal Electrónica* 37 (2014): 135-152.
- Marco, Joaquín ed. *María Teresa León. Una estrella roja*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- Maupassant, Guy de. *Mi tío Jules y otros seres marginales*. Madrid: Alianza, 1987.
- Montiel Rayo, Francisca ed. *Las escrituras del yo: diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2018.
- Nash, Mary. *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1999.
- Pittarello, Elide. "Imágenes de la ciudad en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León." *Rassegna iberistica* 74 (2002): 25-37.
- Torres Nebrera, Gregorio ed. *María Teresa León. Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*. Madrid: Cátedra, 2003a.

- . "María Teresa León y la guerra civil española. (De teatro y otros textos)." *ADE Teatro* 97 (2003b). [en línea]: <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>