

María Teresa León fue la protagonista indiscutible de la política teatral republicana durante la guerra civil en aquel Madrid antifascista que Alberti llamó en su poema célebre la «capital de la gloria». Directora de escena; actriz (la Belisa del *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* lorquiano, o la España de la *Cantata de los héroes y fraternidad de los pueblos*, de Alberti); secretaria del Comité de Agitación y Propaganda Interior de la Alianza de Intelectuales; fundadora de Nueva Escena, sección teatral de esta alianza; dirigente de la política cultural –y, específicamente, teatral–, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en la etapa que lo ocupó el comunista Jesús Hernández, a cuyo Consejo Central del Teatro perteneció con rango de vicepresidenta, pero del que, en la práctica, fue responsable máxima; directora del Teatro de Arte y Propaganda, instalado en el Teatro de la Zarzuela, en donde, durante la temporada 1937-1938 se estrenó el teatro político antifascista de mayor calidad dramaturgica y escénica que pudo verse en aquel Madrid «leal»; fundadora también de una Escuela aneja al Teatro de la Zarzuela, en donde organizó diversos cursillos de dirección escénica; impulsora y activista de Las Guerrillas del Teatro, que desarrollaron una intensa labor de agitación y propaganda en los frentes y en la retaguardia; teórica, ensayista y buena conocedora a través de sus viajes en compañía de Alberti del teatro europeo (Piscator, Meyerhold, Tairov), la actividad teatral de María Teresa León a lo largo de la guerra civil fue intensa y fecunda. Reconstruir su memoria teatral, la *memoria de su melancolía teatral* en aquel Madrid antifascista me parece mi mejor *juego limpio*, mi mejor manera de contribuir a que, de una vez por todas, se le otorgue a María Teresa León el puesto de honor que en justicia le corresponde en la historia del teatro español republicano durante la guerra civil, es decir, en esa historia de la escena española aún hoy por escribir.

1. María Teresa León y el teatro anterior a la guerra civil

El interés de María Teresa León por el teatro es muy anterior a aquel trágico 18 de julio de 1936 en que el general Franco, con la ayuda del fascismo internacional, encabezó una sublevación militar contra la legalidad republicana que costaría un millón de muertos. En efecto, ya en 1931 y poco después de la proclamación de la II República, María Teresa León y Rafael Alberti fueron pensionados por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar el movimiento teatral en Europa. Aquel viaje les resultaría decisivo para tomar conciencia ideológica sobre la injusticia estructural del capitalismo y para tomar partido por el comunismo revolucionario que por entonces se construía en la Unión

1. Artículo publicado anteriormente en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, n.º: 148, *Guerra civil y producción cultural. Teatro, poesía y narrativa*, Barcelona, 1993, págs. 25-34.

Soviética. Su asistencia al Congreso Mundial contra la Guerra, celebrado del 27 al 29 de agosto de 1932 en Ámsterdam; su primera estancia en la Unión Soviética en diciembre de 1932, pero sobre todo, su experiencia alemana en Berlín, primero en mayo de 1932 y, posteriormente, en febrero de 1933, en donde presenciaron el ascenso de Hitler al poder y el incendio del Reichstag, les decidieron a asumir un compromiso antifascista que se tradujo, a su regreso a Madrid, en la creación de la revista *Octubre*, órgano de expresión de los Escritores y Artistas Revolucionarios. En el *Adelanto de la revista Octubre*, publicado el 1 de mayo de 1933, una especie de número 0, se publicó un manifiesto colectivo de protesta «contra la barbarie fascista que encarcela a los escritores alemanes», que firman veintiocho escritores y artistas revolucionarios, entre los cuales, además de ellos dos, cabe mencionar a García Lorca, César Vallejo y Luis Buñuel. En ese *Adelanto* María Teresa León publica un artículo «Extensión y eficacia del teatro proletario internacional», que es una breve síntesis de la historia del teatro revolucionario soviético en donde defiende la creación en todo el mundo de grupos teatrales que se integren en la Unión Internacional de Teatro Revolucionario. En el número 45, de octubre-noviembre de 1933, número monográfico dedicado a la Unión Soviética, se publicaron bajo el epígrafe de «El teatro soviético», una carta de Stanislavski y un artículo de Lunatcharski. Pero, lógicamente, no es Stanislavski el director escénico que más podía interesar a María Teresa León. Ella misma, en su *Memoria de la melancolía*, menciona las puestas en escena de Piscator, Meyerhold y Tairov, que pudo ver en su viaje europeo, como las que más le influyeron en su trabajo posterior². Por tanto, es obvia su orientación hacia un teatro político revolucionario cuya representación era absolutamente impensable en los teatros comerciales de la burguesía española. Por ello, desde la revista *Octubre*, Alberti y María Teresa León lanzaron la idea de crear grupos teatrales de agitación que representasen en pueblos y fábricas. Y para superar el primer problema, la inexistencia de un repertorio de teatro revolucionario español, la revista *Octubre* convocó un concurso de obras teatrales en un acto, «de acción rápida y contenido ideológico de clase. El tema tendrá que ser español: sucesos revolucionarios o problemas que interesen a los trabajadores»³. Tanto Alberti con la *Farsa de los Reyes Magos*, como María Teresa León con *Huelga en el puerto*, publicadas ambas en la propia revista⁴, contribuyeron a la creación de ese repertorio. En concreto, *Huelga en el puerto* es un buen ejemplo de ese teatro revolucionario español en la medida en que dramatiza, con un feroz esquematismo maniqueo de clara intención didáctica, una huelga reciente de los obreros portuarios sevillanos. La experiencia acumulada en ese viaje europeo se refleja en el lenguaje escénico (iluminación, espacio, canciones revolucionarias y «La Internacional», claro, en el desenlace, entonada no sólo por los actores sino también por los espectadores que asisten a la representación de esta obra en un acto). Por supuesto que este repertorio exigía ser representado, ante un público obrero con conciencia de clase, por una compañía teatral identificada con sus intenciones de agitación

2. María Teresa León evoca el Teatro de la Zarzuela en 1937: «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, Tairov...» (María Teresa LEÓN, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Laia, 1977, pág. 56.)

3. «El teatro en España», *Octubre*, 4/5 (octubre-noviembre de 1937), pág. 127. Cito por la reedición de la revista (Topos Verlag / Ediciones Turner, 1977), con un excelente prólogo, «*Octubre*: revelación de una revista mítica», de Enrique MONTERO (págs. IX-XXXVI).

4. R. ALBERTI, «Farsa de los Reyes Magos –fragmento de El Espantapájaros–», *Octubre*, 6 (abril de 1934), págs. 157-159; M. T. LEÓN, *Huelga en el puerto*, *Octubre*, 3 (agosto-septiembre de 1933), págs. 77-80. Ambas obras fueron recopiladas por Miguel BILBATÚA en su edición de *Teatro de agitación política 1933-1939* (Madrid, Edicusa, 1976). Por su parte, Gregorio TORRES NEBRERA, autor de un libro sobre *La obra literaria de María Teresa León (Autobiografía, biografías, novelas)* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1987), ha analizado *Huelga en el puerto* en su artículo «La obra literaria de María Teresa León (cuentos y teatro)», *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, págs. 379-384.

y propaganda revolucionarias, y aunque un grupo de actores en paro se planteó el proyecto frustrado de crear Octubre, Compañía española de teatro revolucionario⁵, tal proyecto no llegó a buen puerto. Lo que sí funcionó, en cambio, fue el Guiñol Octubre, dirigido por Miguel Prieto, para quien Alberti escribió en 1934 *Bazar de la Providencia (Negocio)*, ya que la tradición popular del guiñol lo convertía en un instrumento idóneo para esa labor de agitación y propaganda que pretendía el teatro revolucionario. Naturalmente, dada su condición de militante del Partido Comunista de España, las teorías de Piscator sobre el teatro político, cuyo libro era bien conocido en España al haber sido publicado en 1929 por la editorial Cénit, orientaban su concepción del teatro adecuado para un momento histórico en que la amenaza fascista exigía una política antisectaria y antidogmática que acabó cristalizando en el apoyo a los Frentes Populares⁶. Alberti y María Teresa León asistieron en agosto de 1934 al I Congreso de Escritores Soviéticos y, a su regreso, sus simpatías se concretaron en un compromiso militante con el comunismo que pronto fue público y notorio. Ambos tuvieron un protagonismo decisivo en la organización del Frente Popular de la cultura española, cuya seña específica de identidad histórica fue el antifascismo. El prestigio nacional e internacional de que gozaban ambos, sus numerosos contactos y viajes frecuentes, la calidad de la obra poética de Alberti, y el intenso activismo y capacidad de María Teresa León para tareas orgánicas, los convertían en los intelectuales más idóneos para impulsar la política cultural frentepopular.

2. Nueva Escena, sección teatral de la Alianza madrileña

Aunque la sublevación militar los sorprendió en la isla de Ibiza, en agosto ya estaban en Madrid, convertida desde los primeros días en capital de una heroica resistencia popular contra el fascismo. Inmediatamente después del 18 de julio se fundó la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, sección española de la Asociación Internacional que se constituyó como resultado de los acuerdos suscritos en el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en junio de 1935 en París⁷. José Bergamín fue nombrado presidente; Alberti, secretario, y a María Teresa se le confió el Comité de Agitación y Propaganda Interior de la Alianza. Una de sus primeras decisiones consistió en editar una revista, *El Mono Azul*, cuyo primer número apareció el 27 de agosto de 1936 como órgano de expresión de la alianza madrileña. Porque desde los primeros días de guerra, y entre una intensa actividad de agitación y propaganda destinada a crear, y en muchos casos a improvisar desde la nada, un Ejército Popular, la cultura ocupó un protagonismo significativo en la España «leal». Y ello porque el miliciano republicano, en muchos casos analfabeto, debía recibir ante

5. «Nuestra compañía será nueva, no sólo por su composición formal, sino también por su espíritu y su tendencia artística. Queremos iniciar un teatro nuevo: el teatro de los trabajadores, el teatro que exprese en sus múltiples formas todas las modalidades de la vida, de las clases que luchan por redimirse de la miseria» («Los actores parados», *Octubre* 4-5 [octubre-noviembre de 1933], pág. 127). Enrique MONTERO cita el final de la *Farsa de los Reyes Magos*, de Alberti, en donde «un obrero» se dirigía al público con estas palabras: «Y ahora, los actores de la compañía “Octubre” saludamos a los camaradas aquí reunidos y les pedimos que canten a coro, con nosotros, *La Internacional*» (E. MONTERO, «*Octubre*: revelación de una revista mítica», cit., pág. XXIX).

6. Sobre la defensa por parte de los escritores comunistas españoles de una política cultural antifascista, antisectaria y antidogmática, y de la estética de un «realismo dialéctico» que rechaza toda clase de dogmatismo literario puede consultarse mi artículo «El Partido Comunista de España y la literatura (1931-1936)», en Jacques MAURICE, Brigitte MAGNIEN y Danièle BUSSY GENEVOIS (eds.), *Pueblo, movimiento obrero y cultura en la España contemporánea* (Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, págs. 289-302).

7. He publicado los materiales documentales de aquel I Congreso en *I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*, (Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987, 2 vols.), precedidos por un extenso estudio introductorio, «La estética de la resistencia» (págs. 13-96). Sobre la fundación de la Alianza puede consultarse mi libro *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, (Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987), especialmente (págs. 107-128), análisis del proceso que condujo a la celebración en la España republicana de 1937 del II Congreso.

todo una formación militar, pero también una formación cultural, entendida la cultura en un sentido gramsciano, como prueba este fragmento de un artículo titulado «Cultura Popular y el Ejército»:

Elevar la cultura del soldado significa fortalecer su conciencia política. Porque para nadie puede ser un secreto que nuestro ejército ha de ser un conjunto de hombres conscientes del ideal por el cual luchan y mueren si es necesario. [...] ¡Abajo el analfabetismo! Efectivamente, pero teniendo presente que el analfabetismo no consiste solamente en no saber leer y escribir, sino en carecer de conceptos claros de las cosas y en permanecer alejados de los grandes conflictos morales y de justicia social que nos agobian⁸.

Pero en aquellos primeros meses de guerra las tareas culturales más perentorias eran las de agitación y propaganda antifascista, que Jesús Hernández, militante comunista y Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes desde el 4 de septiembre de 1936, explicaba en estos términos:

Es necesario emprender con rapidez un plan de agitación y propaganda apoyándonos en la Música, en el Teatro, en el Cine, y sobre las consignas cardinales del Frente Popular en estos momentos de la Guerra Civil⁹.

En esta orientación de la cultura el teatro era, sin duda, uno de los medios más idóneos para desarrollar esa necesaria labor de agitación y propaganda. Por ello no debe extrañarnos que Alberti declarara el 18 de septiembre que, «de acuerdo con el Ministerio de Instrucción Pública, la Alianza realizará la labor de agitación que a la hora presente corresponde y, luego, la seria y perseverante de renovación artística que la paz exigirá», y que ese mismo mes se crease Nueva Escena, la sección teatral de la Alianza, en cuya fundación tuvo un protagonismo relevante María Teresa León. Ilusionados ante la posibilidad de que el Ayuntamiento les cediese el Teatro Español, los miembros de Nueva Escena explican en esta entrevista sus proyectos escénicos, su cuadro de actores, su colaboración con escenógrafos (Fontanals, Ontañón, Prieto, Sancha) y músicos (Halffter, Esplá, Casal Chapí, Salazar), y mencionan a Tairov como posible director invitado¹⁰. La revista *El Mono Azul* va informando puntualmente de las actividades de la Alianza, en donde el Comité de Agitación y Propaganda organizó, por ejemplo, visitas a los frentes de poetas que recitaron sus versos antifascistas en las mismas trincheras, particularmente aquellos que acabarán formando el *Romancero general de la guerra de España*, un documento conmovedor de aquella primavera poética que floreció en la España republicana, en donde tanto «poetas de oficio» como «vocaciones incipientes», es decir, obreros, campesinos y milicianos que nunca antes habían escrito un verso, sentían ahora la necesidad de expresar en romance los sentimientos y valores por los que estaban luchando literalmente hasta la muerte. No por casualidad en la revista *El Mono Azul*, desde su número inicial, se fueron publicando estos romances, la estrofa popular por excelencia en la tradición poética española. Mítines, recitación de versos, charlas, camiones de propaganda, alocuciones radiadas, manifiestos, representación de obras

8. «Cultura Popular y el Ejército», *Cultura Popular*, n.º. 2 (junio de 1937). Max Aub en *Pedro López García*, una obra teatral escrita en agosto de 1936, hacía exclamar a La Tierra en el momento en que Pedro López García, símbolo del pueblo español, iba a pasarse del ejército «faccioso» al «leal» estas palabras que constituyen una síntesis perfecta de la política cultural republicana: «Pasarás, pero debes de saber el porqué» (Max Aub, *Teatro completo*, México, Aguilar, 1968, pág. 258).

9. *El Sol* (13 de septiembre de 1936); apud Robert MARRAST, *El teatro durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents* (Barcelona, Institut del Teatre, 1978, pág. 18). El libro de Marrast, sin duda el mejor estudio publicado hasta la fecha sobre el tema, aún no ha sido editado, incomprensiblemente, en lengua castellana.

10. *ABC* (18 de septiembre de 1936); apud Robert MARRAST, *El teatro durant la guerra civil espanyola...* op. cit., pág. 22.

teatrales, edición de periódicos y revistas, exposiciones de pintura y dibujos, fueron algunas de las principales actividades de agitación y propaganda organizadas por la Alianza en aquellos primeros meses de guerra. Mención especial merece el protagonismo de Alberti y María Teresa León en la salvación del patrimonio artístico, particularmente urgente tras aquella noche de 16 de noviembre de 1936, en que la aviación «facciosa» bombardeó el Museo del Prado, motivo de una espléndida obra dramática de Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, que a punto estuvo en 1956 de ser puesta en escena por Bertolt Brecht en su Berliner Ensemble¹¹, y del texto en prosa de María Teresa León *La historia tiene la palabra*¹². En nuestro caso, al margen de toda esta labor de agit-prop dirigida por María Teresa, vamos a centrarnos a partir de este momento únicamente en el teatro.

La proclamación de la República no supuso, por desgracia, un cambio cualitativo de la escena española, estancada en la servidumbre mercantilista de empresarios, dramaturgos y actores al gusto de una burguesía teatral estética e ideológicamente reaccionaria. Excepciones ilustres como las dramaturgias de Valle-Inclán o García Lorca, estrenadas por la compañía de Margarita Xirgu, que Rivas Cherif dirigió en aquellas memorables temporadas entre 1930 y 1935 del Teatro Español de Madrid, constituían la excepción que confirmaba la regla de la mediocridad. Contra ese teatro comercial, la renovación escénica española se abre paso a través de grupos alternativos como el Teatro-Escuela de Arte de Rivas Cherif; Anfistora; el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Alejandro Casona, o el Teatro-Guiñol de Misiones, que dirigió Rafael Dieste; La Tarumba, un teatro de títeres que sucedió al Guiñol Octubre antes mencionado y del que también era responsable el pintor Miguel Prieto, sin olvidar Nosotros, grupo de teatro revolucionario que dirigieron César e Irene Falcón, ni los grupos de teatro universitario, La Barraca, de la Universidad madrileña, dirigido por García Lorca, o El Búho, integrado por estudiantes valencianos de la FUE y que dirigió durante los primeros meses de guerra Max Aub¹³. Pero para esta Nueva Escena, sección teatral de la Alianza, no podía contarse ese mes de septiembre de 1936 con apenas nadie de todos ellos. Muerto Valle-Inclán el 5 de enero de muerte natural y asesinado brutalmente García Lorca, convertidos ambos en los símbolos más prestigiosos del Frente Popular de la cultura antifascista española¹⁴; exiliada la compañía de Margarita Xirgu, en gira por Cuba y México desde inicios de aquel mismo año, como desde febrero de 1937 también iba a estarlo Casona por diversos países de América Latina con la compañía de Pepita Díaz Artigas y Manuel Collado; destinado Rivas Cherif¹⁵, cuñado de Manuel Azaña, a un puesto diplomático en Ginebra, el protagonismo de esta Nueva Escena quedaba reducido a una nómina tan exigua como prestigiosa: Rafael Alberti, Max Aub, Rafael Dieste,

11. A la entrevista berlinesa entre los Alberti y Brecht dedica María Teresa León un fragmento de su *Memoria de la melancolía* (op. cit., pág. 289).

12. María Teresa LEÓN, *La historia tiene la palabra* (Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico) (Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1944). Existe una segunda edición, con prólogo y notas de Gonzalo SANTONJA (Madrid, Hispamerca, 1977, págs. 7-15).

13. Christopher COBB ha estudiado «El teatro de agitación y propaganda en España: el grupo *Nosotros* (1932-1934)» en su libro *César Falcón* (Lima, Hora del Hombre, 1985, págs. 15-30) al que puede añadirse una entrevista suya con Irene Falcón que, con el título de «El grupo teatral *Nosotros*» puede leerse en el libro colectivo *Literatura popular y proletaria* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, págs. 267-277). Sobre el Teatro-Guiñol de Misiones Pedagógicas puede leerse mi estudio introductorio al *Teatro de Rafael Dieste* (Barcelona, Laia, 1981, 2 vols.), así como mi edición de sus *Testimonios y homenajes* (Barcelona, Laia, 1983). Luis SÁENZ DE LA CALZADA es autor de un libro sobre *La Barraca. Teatro Universitario* (Madrid, Revista de Occidente, 1976), mientras que por mi parte, he estudiado «El Búho, teatro de la FUE de la Universidad de Valencia», ponencia publicada en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, edición de Dru DOUGHERTY y María Francisca VILCHES DE FRUTOS (Madrid, CSIC, 1992, págs. 415-427).

14. He analizado el tema en mi libro *Literatura española y antifascismo*, op. cit., y también *Valle-Inclán, antifascista*, Sant Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Taller d'investigacions Valleinclanianes, 1992, col. Estrafalaria, 1.

15. Sobre nuestro primer director de escena moderno puede consultarse *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía*, número monográfico de los *Cuadernos de El Público*, n.º: 42 (diciembre de 1989), preparado por Juan AGUILERA SASTRE y Manuel AZNAR SOLER con la colaboración de Enrique DE RIVAS.

María Teresa León y pocos más. Pero Max Aub pasó la mayor parte de la guerra entre Valencia, París y Barcelona, por lo que en Madrid el protagonismo quedaba reducido a Alberti, Dieste y María Teresa León. Y, en efecto, estos tres nombres, y en particular el de María Teresa, como vamos a intentar demostrar, constituyen la columna vertebral de la Nueva Escena española republicana.

Tras el 18 de julio de 1936 sabido es que los teatros madrileños se colectivizaron y fueron gestionados por las centrales sindicales UGT y CNT en régimen de cooperativas. Por desgracia, esta organización revolucionaria no se vio acompañada por una necesaria y coherente revolución escénica, pues se evidenciaron entonces, en toda su esplendorosa miseria, los defectos estructurales del teatro español: incompetencia escénica; escasa formación cultural y conservadurismo estético e ideológico de actores y público; insensibilidad de los dramaturgos hacia el momento histórico e insólito mercantilismo de los nuevos gestores, teóricamente revolucionarios, que al parecer seguían considerando la taquilla como suprema norma artística. Este panorama desolador era fruto de una historia secular que desembocaba ahora en el hecho dramático de que la escena comercial española, en un contexto tan excepcional como el de una guerra civil, no supiese estar a la altura de las circunstancias. Así pues, en el momento en que era posible políticamente la revolución teatral española, ésta resultaba escénicamente imposible por profundas razones estructurales que no podían solucionarse de la noche a la mañana y que exigían un largo proceso para el cual una República en guerra no disponía ni de tiempo ni de recursos. La amarga decepción de Erwin Piscator al visitar Barcelona en diciembre de ese año 1936 y contemplar una desoladora cartelera teatral que proclamaba su santa alegría de vivir fuera de la historia se nos presenta como el símbolo más elocuente de esa miseria estructural de la escena comercial española. Pero no cabía ante ello ni la resignación ni el derrotismo. Con una concisa expresividad resumió Rafael Alberti la dramática situación de la escena republicana: «Urge el “teatro de urgencia”»¹⁶, es decir, urgía desarrollar, desde el Ministerio de Instrucción Pública y a contracorriente de la profesión, una política teatral orientada a la formación de actores, a la creación de un repertorio revolucionario, a la organización de compañías que representaran con la debida dignidad escénica, en los frentes y en la retaguardia, un teatro a la altura de las circunstancias que la situación exigía. En este contexto surgió la Nueva Escena de la Alianza madrileña, que el 20 de octubre de 1936 se presentaba en el Teatro Español de Madrid con un primer programa compuesto por *La llave* de Ramón Sender, *Al amanecer*, de Rafael Dieste, y *Los salvadores de España*, de Alberti, dirigidas las tres por Rafael Dieste. El plan de trabajo de Nueva Escena era expuesto con claridad por sus miembros:

Los actores de Nueva Escena están dispuestos a mantener hasta el final la pureza del designio que nos ha reunido. Queremos anticipar el plan teatral de la Alianza, para que sepa a qué atenerse el público madrileño. La poesía civil tendrá un lugar constante en nuestros programas. Figurará siempre en ellos una pieza dramática de actualidad o que pueda ejercer un saludable influjo sobre el pueblo en las presentes circunstancias, y simultáneamente iremos divulgando con el máximo decoro renovadores ejemplos de la más viva literatura dramática. Tendrá, pues, nuestro teatro el doble carácter –poesía y acción– que quiere llevar a todas sus empresas la Alianza de Intelectuales Antifascistas¹⁷.

16. R. ALBERTI, «Teatro de urgencia», *Boletín de orientación teatral*, 1 (15 febrero 1938), pág. 5. Al pie de las páginas 4 y 5 puede leerse la siguiente consigna: «¡Por un teatro digno de nuestro pueblo!»

17. «Actividad de la Alianza. Sección de teatro», *El Mono Azul*, 7 (8 de octubre 1936), pág. 48 (cito por la reedición de la revista; Verlag Detlev Auvermann, 1975, col. Biblioteca del 36). José MONLEÓN ha reproducido la mayoría de textos sobre teatro publicados en la revista en su libro *El Mono Azul. Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil* (Madrid, Ayuso, 1979, págs. 169-294, col. Endymión). El citado crítico ha realizado una «Lectura histórica y pensamiento teatral de María Teresa León», publicada en VVAA, *Homenaje a María Teresa León*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, págs. 53-64.

Poesía y acción, decoro escénico y renovación dramaturgica, Nueva Escena reivindica una dignidad estética e ideológica que para Antonio Sánchez Barbudo se había conseguido plenamente con ese primer estreno¹⁸. Y esta dignidad cultural se refuerza aún más y mejor si recordamos que en Nueva Escena estaban integrados un grupo de escenógrafos que organizaron, paralelamente a las representaciones, una exposición de bocetos, grupo que defendía una concepción revolucionaria de la «nueva escenografía»:

Nueva Escena cree que el decorado debe tener en la representación teatral un papel que hasta hoy no se le ha querido conceder. Cuando más, se ha creído que un decorado era un adorno simplemente, un adorno que su más alta misión era decorativa. Nueva Escena piensa en una compenetración profunda entre la obra y el decorado. Nueva Escena piensa que la decoración es un personaje más, un personaje que actúa, un personaje vivo, no un tapiz de fondo. Eduardo Vicente, Miguel Prieto, Ramón Gaya, Arturo Souto y Santiago Ontañón forman, por ahora, ese grupo de escenógrafos para Nueva Escena¹⁹.

Pintores y escenógrafos profesionales, la nómina de los mejores hombres del teatro republicano va por tanto completándose. En este sentido, el ya citado Miguel Prieto pero, sobre todo, Santiago Ontañón, vinculado profesionalmente durante toda la guerra a María Teresa León, van a convertirse en los mejores escenógrafos del teatro republicano²⁰. Pero la experiencia de Nueva Escena, a quien el Ayuntamiento madrileño había cedido el Teatro Español por dos meses, no tuvo la necesaria continuidad, y a inicios de 1937, la situación teatral en Madrid seguía siendo vergonzosa.

3. El Consejo Central del Teatro y la creación del Teatro de Arte y Propaganda

Las exigencias bélicas en primerísimo lugar, unidas a la urgencia de la agitación y propaganda, abrieron durante unos meses un paréntesis de forzosa inactividad que generó repulsa e indignación en críticos tan inteligentes como Luis Cernuda o Juan Chabás, a mi modo de ver el mejor crítico teatral republicano, con el permiso de Enrique Díez-Canedo. Sin duda, el viaje oficial de Rafael Alberti y María Teresa León a la Unión Soviética en marzo-abril de 1937²¹ debió de ser determinante para que el teatro viviese un compás de espera que a su regreso explotó. Porque era indigno que ese teatro estética y en ocasiones políticamente conservador, a veces incluso antirrepublicano, se siguiese representando en los teatros madrileños como si los milicianos caídos en la Ciudad Universitaria no significasen nada. Así, tras los sucesos de mayo y la constitución del nuevo gobierno Negrín, el Ministerio de Instrucción Pública valoró muy negativamente el funcionamiento de los teatros madrileños durante su primera temporada «revolucionaria» e inició con energía una política alternativa que se concretó el 22 de agosto con la creación del Consejo Central de Teatro, órgano que presidía el director general de Bellas Artes, el pintor Josep Renau, y en donde eran vicepresidentes Antonio Machado, a título honorífico, y María Teresa León, sin duda la verdadera

18. Antonio Sánchez Barbudo, «Nueva Escena en el Teatro Español», *El Mono Azul*, 9 (22 octubre 1936), pág. 72.

19. «Una exposición», *El Mono Azul*, 10 (29 octubre 1936), pág. 74.

20. Santiago Ontañón conversó con el periodista José María Moreiro, quien escribió unas memorias tituladas *Unos pocos amigos verdaderos*, en donde evoca su larga amistad con Alberti y María Teresa (Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, especialmente págs. 187-191). Puede leerse un texto de Ontañón sobre María Teresa en VVAA, *María Teresa León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1987, págs. 57-58, col. Villalar, 7. Por su parte Luis Miguel Gómez Díaz es autor de un artículo sobre «Santiago Ontañón, escenógrafo y dramaturgo republicano», *Primer Acto*, 232 (enero-febrero de 1990), págs. 94-101.

21. Como memoria de su encuentro con Stalin, María Teresa publicó entonces un artículo titulado «La vanguardia del mundo», *Ahora* (22 abril 1973).

dirigente. Max Aub como secretario, y Jacinto Benavente –protagonista de una indigna lealtad a la República que acabó en lágrimas ante el general Aranda cuando tomó Valencia para las tropas franquistas–, Margarita Xirgu, Enrique Díez-Canedo, Cipriano de Rivas Cherif, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Manuel González, Francisco Martínez Allende, Enrique Casal Chapí y Miguel Prieto como vocales. Ese decreto ministerial condenaba el mercantilismo y pretendía transformar el teatro en un «instrumento de elevación del espíritu del pueblo. Es necesario también que el teatro, en los actuales momentos, sea un medio de propaganda al servicio del Frente Popular para ganar la guerra»²². Por ello este decreto ministerial que, a su juicio, «da al teatro español las posibilidades de ser teatro actual para el pueblo en armas»²³, creaba el Consejo Central del Teatro en tanto «órgano adecuado que oriente y encauce las actividades teatrales, dejando a salvo lo que es especialmente sindical»²⁴, frase última que pretendía atenuar las conflictivas relaciones entre la política teatral del Ministerio y la política sindical de los nuevos gestores del teatro comercial. Ahora bien, lo más importante para nosotros es que este decreto ministerial posibilitaba la creación del Teatro de Arte y Propaganda, compañía dirigida por María Teresa León, a la que se le cedió el Teatro de la Zarzuela para que programara una temporada. E, indudablemente, el Teatro de Arte y Propaganda, una compañía en cuyo nombre pretendían aunarse lo específico (Arte) y lo circunstancial por causa de la guerra (Propaganda), alcanzó unas cotas de calidad estética y dignidad política que le permitió ofrecer al público madrileño el mejor teatro que en aquellos años de guerra pudo verse. Por el protagonismo que María Teresa León tuvo en él, vamos a reconstruir su trayectoria con la obligada brevedad.

«Los títeres de cachiporra» de Federico García Lorca

El 10 de septiembre de 1937 el Teatro de Arte y Propaganda estrenó *Los títeres de cachiporra*, de García Lorca, sin duda homenaje al escritor asesinado, pero también apuesta por una tradición popular, la del teatro de títeres que, tras el Compadre Fidel del esperpento valleinclaniano de *Los cuernos de don Friolera*, se constituyó a mi modo de ver, desde 1921 y hasta la guerra civil, en una de las tendencias más fecundas de la renovación escénica española. Las ya citadas *Farsa de los Reyes Magos* o *El bazar de la Providencia*, de Rafael Alberti; las *Tres farsas para títeres* de César Arconada; estos *Títeres de cachiporra* lorquianos; el *Tablado de marionetas* de Valle-Inclán; la *Farsa infantil de la Fiera Risueña*, *El falso faquir*, *El empresario pierde la cabeza*, *Curiosa muerte burlada*, *La doncella guerrera* o *El moro leal*, de Rafael Dieste, la mayoría escritas para y representadas por el Teatro-Guiñol de Misiones Pedagógicas que él mismo dirigió, constituyen una nómina elocuente de la calidad dramática de esta tendencia de nuestro teatro nacional-popular, dicho en terminología gramsciana.

«La tragedia optimista» de Vishnievski

Pero el 16 de octubre de 1937 el Teatro de la Zarzuela se vestía de gala para el estreno de *La tragedia optimista* de Vsevolod Vishnievski, una puesta en escena que dirigía María Teresa León, con escenografía y figurines de Santiago Ontañón, y música de Jesús García Leoz, que interpretaron en sus principales papeles Severino Mejuto (Alexei), Luis Peña (Iván), María Ángela del Olmo (La Comisaria) y Edmundo

22. *Gaceta de la República* (24 agosto 1937), apud Robert MARRAST, op. cit., págs. 245-246.

23. María Teresa LEÓN, «*La tragedia optimista* en Madrid y en Moscú», *Nueva vida* (octubre de 1937), pág. 11; apud Robert MARRAST, op. cit., págs. 290-291.

24. Cfr. nota [22].

Barbero (Oficial). El estreno se enmarcaba en un acto de homenaje a la Unión Soviética con motivo del 20 aniversario de la Revolución de 1917, en el transcurso del cual Alberti y Luis Cernuda recitaron poemas, mientras María Teresa León, Arturo Serrano Plaja, Langston Hughes y Sirio Rosado, este último en nombre de los amigos de la URSS, pronunciaron breves alocuciones. De la solemnidad político-teatral del estreno puede dar idea la presencia en el Teatro de la Zarzuela, entre otros, del propio Ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández; de Dolores Ibárruri, la inolvidable «Pasionaria», otra mujer a cuya memoria quiero rendir mi homenaje particular, y de Francisco Antón, comisario del Ejército del Centro²⁵. Pero más que estos datos políticos nos interesa documentar la dignidad escénica con la que María Teresa León montó una obra cuya elección justificaba entonces con estas palabras:

Cuando yo tuve que pensar en una obra soviética como homenaje al xx aniversario, inmediatamente pensé en *La tragedia optimista*. ¿Por qué? Porque cuando en el mes de marzo de este año estuve en Moscú, al ver la representación que hacía el Teatro Kamerny, dirigido por Tairov, me pareció que era nuestra propia guerra de hoy y nuestros problemas y nuestras vidas y nuestras esperanzas. *La tragedia optimista* es un episodio de la guerra civil rusa [...] Nuestra guerra no es más que el comienzo dramático de toda vida nueva: *La tragedia optimista de España*²⁶.

Hay que reivindicar, de una vez por todas, la necesidad de coherencia entre la literatura dramática ideológica y políticamente revolucionaria y la nueva dramaturgia revolucionaria, una coherencia que poseyeron hombres de teatro como Piscator o Brecht, quien, por cierto, trabajó un tiempo en la «oficina de dramaturgia» de aquél. Por esta coherencia y no por ser únicamente marxistas o comunistas, deben ser considerados, son considerados ambos, revolucionarios del teatro. Pues bien, en aquellas circunstancias de 1937 conviene recordar unas palabras tan cargadas de sentido común revolucionario como las escritas por Santiago Ontañón, palabras que sin duda compartió María Teresa León en tanto directora del Teatro de Arte y Propaganda:

Yo creo y he creído siempre que hacer la revolución en el teatro es simplemente hacerlo bien. En España, donde el teatro ha llegado a tomar proporciones de vergüenza nacional, aquel que inicie una escapada, por pequeña que sea, hacia lo limpio, con un mínimo de estética y una rectitud de criterio político, será un revolucionario. [...] No creo que el teatro se salve ni con asambleas ni con comités. Si ha de salvarse ha de ser con la colaboración de un grupo de artistas que verdaderamente sientan su profesión y estén dispuestos para mejorar su arte hasta el sacrificio si fuese necesario. Un teatro ha de tener una dirección elegida por un grupo de actores que pongan su fe en ella y después seguirla con su trabajo seriamente. Sin tiranía, sin dictadura; pero con una disciplina de hierro²⁷.

Los detractores de María Teresa León siempre la han acusado de autoritarismo, de ser partidaria de una disciplina de hierro que acaso en aquellas circunstancias, como recuerda y defiende Ontañón, fuese la única posibilidad de trabajar en un sentido teatral revolucionario. Desde la con-

25. Sobre el estreno de la obra, cfr. R. MARRAST, op. cit., págs. 55-57. Contra «ese teatro anacrónico, repelente y embrutecedor», Antonio Sánchez Barbudo saluda la constitución de «este grupo teatral que aspira a ser verdaderamente el teatro del pueblo, el teatro de los combatientes de Madrid» (SÁNCHEZ BARBUDO, «El grupo *Arte y Propaganda* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid», *Hora de España*, x [octubre de 1937], págs. 75-76).

26. Cfr. nota [23].

27. Santiago ONTAÑÓN, «Experiencia personal», *El Mono Azul*, 36 (14 octubre 1937), pág. 153

cepción blanda y bienpensante del actual democratismo, es obvio que no pueden enjuiciarse las actitudes en un contexto tan excepcionalmente límite como el de la guerra. Por otra parte, digamos claramente que parte de ese talante polémico de María Teresa León procede de su valentía y lucidez para poner el dedo en la llaga de los problemas estructurales de la escena española, y que su actitud de expresar sin pelos en la lengua sus ideas le granjeó obviamente enemistades. Júzguese, por ejemplo, en el contexto de la cartelera que los teatros de Madrid ofrecían al público en octubre de 1937, la valentía polémica de una mujer que en un número monográfico de *El Mono Azul* titulado *En defensa del teatro* –en donde colaboraron también Cernuda, Ontañón con el artículo antes citado y García Leoz–, escribió un artículo muy expresivamente titulado «Gato por liebre», algunos de cuyos fragmentos no tienen, a mi modo de ver, desperdicio:

¿Puede la taquilla responder por sí sola a la bondad o belleza de un espectáculo? No, terminantemente no. [...] En fin, que la taquilla puede darnos un solo índice: el grado de cultura o de excitación sexual de un público. Y aún hay más. Si la taquilla acusa un estado de corrupción o desmoralización de las costumbres, son los hombres colocados al frente de las responsabilidades teatrales los que deben guiarse por ella para remediarlo. Cuando se pretende utilizar el teatro como vehículo de propaganda y de cultura, hay que tener esto muy en cuenta. Es un pretexto demasiado cómodo el achacar el estado actual de nuestros escenarios al mal gusto del público; no, camaradas del teatro: esto es una subestimación del gran momento que vivimos y de los hombres que lo viven. [...] Si hemos conseguido un Ejército, podemos conseguir algo más fácil, como es un teatro. El teatro es el arte colectivo por excelencia. Actores, maquinistas, electricistas, etc., forman un conjunto armónico. El director no es más que el punto central de una agrupación. ¿Para qué sirve un teatro? Pues para educar, propagar, adiestrar, distraer, convencer, animar, llevar al espíritu de los hombres ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello, el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo, buscar afinidades con el teatro antiguo, y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a la basura inmunda²⁸.

Esta claridad conceptual de María Teresa León sobre el teatro revolucionario significaba una condena rotunda de la mayoría de los profesionales del teatro comercial español, a los que ella llamaba «saboteadores»: «más de los deseables hay repartidos por el mundo teatral. Muchos porque no han comprendido nada de lo que sucede; otros porque aguardan no sabemos qué inconfesables soluciones de la guerra; los más porque han creído que la revolución es un asunto de bolsillo»²⁹. ¿No estaba condenada María Teresa León a resultar polémica y a crearse enemigos en una profesión teatral mayoritariamente reaccionaria como la española? Pero no perdamos el hilo de nuestro razonamiento y pasemos a documentar que *La tragedia optimista* fue una puesta en escena revolucionaria no sólo porque el texto literario fuese obra de un dramaturgo soviético revolucionario sino por su concepción escenográfica, por ejemplo:

Una enorme perspectiva, desconocida en nuestro clima teatral, ha substituido al escenario, y las impresionantes construcciones de un fuerte destacan su mole gigantesca sobre un fondo de mar. Las luces, por no se sabe qué prodigio de voluntad y esfuerzo, juegan como si se tratase de un cuadro moderno, a tono con la técnica más avanzada, y bajo la ayuda

28. María Teresa LEÓN, «Gato por liebre», *El Mono Azul*, 36 (14 octubre 1937), pág. 135. El hecho de que un melodrama social como el *Juan José* de Dicenta –cuyo estreno el 29 de octubre de 1895 en el Teatro de la Comedia evocaba en 1937 el actor Emilio Thuillier–, alcanzara durante la guerra civil la friolera de cien mil representaciones, ¿no era, en rigor, un «gato por liebre» del teatro revolucionario español? («El teatro revolucionario de verdad», *La Voz* [19 agosto 1937]. pág. 140 del reprint de *El Mono Azul*).

29. Ibid.

de la estilizada silueta de un cañón de costa evolucionan, rígidos y disciplinados, auténticos marinos soviéticos. [...] La pantalla substituye oportunamente al fondo del escenario sin eliminar los primeros términos, en que los intérpretes se confunden con los de las películas en una actuación común³⁰.

Escenografía, iluminación o proyecciones cinematográficas, al tiempo que confirman la influencia de las teorías del teatro político de Piscator, quien también las utilizaba en sus puestas en escena del teatro-documento, demuestran el sentido revolucionario del lenguaje escénico con el que María Teresa León montó la obra, cuyo paradójico título, *La tragedia optimista*, expresa con concisa elocuencia la contradictoria complejidad (guerra y revolución) de las transformaciones históricas. Esta puesta en escena del Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León, tuvo una crítica excepcionalmente elogiosa³¹. El *ABC* republicano, por ejemplo, resaltaba que, «por primera vez al cabo de catorce meses largos se realizaba la experiencia de enfrentar a nuestro pueblo con el teatro revolucionario», mientras que los críticos de *Ahora* y *Estampa* coincidían en valorar el montaje como un digno ejemplo de ese *Teatro de masas* sobre el que Sender –quien también conocía y comentaba las teorías sobre el teatro político de Piscator–, había escrito un ensayo que publicó en la Valencia de 1931 la editorial anarquista Orto. En una entrevista concedida entonces al diario *Ahora*, María Teresa León, tras aclarar que había realizado su adaptación a través de una traducción francesa, arremetía con dureza contra las vanguardias de los años veinte, aquellos «ismos» cuyas características no sólo analizó sino que también alentó Ortega en su famoso ensayo de 1925 acerca de *La deshumanización del arte*. En 1937, con la ferocidad de unos tiempos históricos en que la lucha de clases se había radicalizado hasta el enfrentamiento bélico entre el fascismo y el comunismo, prólogo de la segunda guerra mundial, el viejo concepto de vanguardia deshumanizada era un concepto superado, ya que ahora era necesario que el escritor, dicho en lenguaje sartriano, se ensuciara las manos y vinculara vanguardismo estético e ideológico. María Teresa León, que también criticaba los excesos panfletarios de un propagandismo sectario, defendía en la citada entrevista esa nueva vanguardia estética e ideológica que *La tragedia optimista* representaba:

La tragedia optimista nos ha parecido una obra de vanguardia –¡fuera los «ismos» donde se oculta la ineptitud!–, de teatro actualísimo, de gran valor artístico, aun cuando cumpla preceptos de orden social, que también la humana y virtual sociología es arte, y tienda a hacer una propaganda efectiva en las conciencias, pero [...] ¡cuidado!, no es una propaganda de visos pornográficos y tempestuosos, ni frases de latiguillo mitinescas. [...] Entre las notas de adhesión que de nuestra labor hemos recibido figuran muchas cartas de obreros y soldados. Te digo de verdad que es el homenaje que más me ha entusiasmado y que más me estimula; la sinceridad popular de los trabajadores y combatientes frente a la naciente obra de un teatro puro y selecto³².

No era contradictoria esta concepción del teatro de masas como teatro «selecto» porque sólo cierto capitalismo espurio que hasta hoy mismo padecemos puede convertir en sinónimos arte de masas y subcultura. Un teatro revolucionario tenía que ser un «teatro de masas» estético

30. «Ensayos», *El Sol* (16 octubre 1937); apud R. MARRAST, op. cit., págs. 55-56.

31. «La tragedia optimista», *El Mono Azul*, 41 (198 noviembre 1937), pág. 163.

32. Josaher, «Entreviu. “La tragedia optimista”. María Teresa León y el Teatro de Arte y Propaganda», *Ahora* (24 octubre 1937); apud, R. MARRAST, op. cit., pág. 57.

ca e ideológicamente de calidad y, por tanto, liberado de las tentaciones populistas de cuantos, erróneamente, pretendían degradar o rebajar su nivel en aras de facilitar su comprensión. María Teresa León se expresaba con rotunda claridad en 1937 a propósito de *La tragedia optimista*:

Cuando algunos meses más tarde levantamos el telón de la Zarzuela para representar en español esa misma obra, una gran emoción me ganaba al paso de las escenas. Un público nuevo llenaba el teatro. Soldados y mujeres, defensores heroicos de Madrid, obreros de las fábricas. Habíamos dado el primer paso, consiguiendo interesar a todos ellos en un teatro culto, real, lleno de enseñanzas. La batalla contra lo chabacano, lo inculto, lo mediocre, comenzaba bien. No deben nunca los soldados que asisten a los espectáculos públicos aceptar que les den lo malo, lo que la burguesía echaba como parto para sostener la incultura y el atraso del proletariado. He oído decir muchas veces: «Los soldados no entienden», y yo me rebelo contra estos medios-cultos pedantes, porque los que no entienden son ellos. Un campesino nuestro comprende cualquier obra de teatro clásico³³.

Porque el teatro revolucionario, en efecto, no sólo necesitaba un nuevo repertorio dramático y un nuevo lenguaje escénico, sino también un nuevo público de obreros y campesinos, menos cultos que los burgueses e inclusive analfabetos, pero sensibles a la emoción de un arte colectivo como el teatro, tal y como defendía Sender en su ensayo sobre un *Teatro de masas* y tal y como, a través del Mosquito y del Poeta en sus *Títeres de cachiporra* –no por casualidad el primer montaje del Teatro de Arte y Propaganda– defendía con reiterada convicción el propio Lorca.

Por un teatro de urgencia

El Teatro de Arte y Propaganda, además de Lorca y Vishnievski, quiso abordar otro de los más graves problemas que el teatro republicano tenía planteado: la creación de un repertorio teatral español estética e ideológicamente revolucionario. Así, el 12 de noviembre, y como complemento a *La tragedia optimista*, se estrenó *El bulo* de Santiago Ontañón, mientras que en la mañana del 12 de diciembre se realizó el pre-estreno de *Sombras de héroes*, de Germán Bleiberg. Pero esa mañana de aquel domingo 12 de diciembre puede considerarse histórica porque, además de la representación, los miembros de la delegación de Madrid del Consejo Central de Teatro y representantes de todos los oficios y clases sociales (ferroviarios, obreros, comisarios, actores, escritores, metalúrgicos, entre otros) fueron invitados por María Teresa León al Teatro de la Zarzuela para celebrar una primera asamblea pública sobre la situación del teatro, en donde espectadores y actores debatieron democráticamente los problemas y sus, dadas las circunstancias, alternativas posibles. Alberti, antes de la representación, alentó a los autores a que contribuyesen al repertorio de un «teatro de urgencia». Por su parte, María Teresa León expuso las razones por las que la Junta de Espectáculos, creada a finales de octubre por un decreto del Ministerio de Instrucción Pública y compuesta en Madrid por ella misma, Alberti, el actor Manuel González, a la sazón director del Teatro Español, y un empleado administrativo del Ministerio, había prohibido *Currito de la Cruz*, la adaptación realizada por Linares Rivas de la obra de Pérez Lugín. Insisto en que desde nuestro actual democratismo no puede juzgarse la actuación de la censura de entonces³⁴, y que es absolutamente necesario situar-

33. Cfr. nota [23].

34. «No se puede consentir que por la escena desfilen procesiones y señoritos chulos y borrachos, o toreros que traicionan a su patria» (María Teresa León, según *Ahora* [13 diciembre 1937]; apud. R. MARRAST, op. cit., pág. 61).

se en aquellas excepcionales circunstancias de guerra para comprender la indignación de María Teresa León al valorar como una situación intolerable «que todavía se digan desde los escenarios cosas que ataquen por la espalda a los mejores hijos del pueblo, que están derramando su sangre en las trincheras por defendernos de la invasión y la barbarie extranjeras»³⁵. Sin embargo, no sólo la censura sino la propia existencia del Consejo creó un malestar evidente entre la profesión teatral. Un periodista de *La Voz*, Laertes, entrevistó a María Teresa León el 9 de diciembre, e interpretaba ese malestar como el «disgusto por tener que aceptar una disciplina, y afán, por parte de todos, de hacer cada uno en su teatro lo que le diese la gana»³⁶. La profesión teatral española, estética e ideológicamente reaccionaria en su mayoría, no apoyaba una política ministerial que significase su control y censura por parte del Consejo. Una vez más, María Teresa León agarraba el toro por los cuernos y explicaba ese control y censura con razones, al menos para mí, convincentes:

Nuestra labor momentánea es conocer las obras que vayan a representarse. Obsérvese que, para no producir susto en nadie, no nos hemos ocupado de las que ya estaban en cartel, y eso que algunas merecerían incluso una sanción gubernativa.

Hemos autorizado casi todo lo que nos han traído. De si es malo o es bueno, que se ocupe la crítica en su día. Prohibición concreta no hay más que una: *Currito de la Cruz*, nueva escenificación de la novela de Pérez Lugín. La delegación del Consejo Central de Teatro no se ha fijado en los nombres de los adaptadores, y sí en lo que significa esa novela. *Currito de la Cruz* es la otra España. Toreros, saetas, paseos en medio de una exaltación pagana al Cristo del Gran Poder, elogio de los canónigos simpáticos y castizos. Pero, ¿piensa nadie que esto se puede permitir en los momentos presentes, cuando hay ya un millón de muertos producidos por la guerra? ¿Qué ataque de inconsciencia es éste? El que sea lealmente antifascista, que se ponga la mano sobre el corazón y responda³⁷.

En esta entrevista María Teresa León anunciaba también la creación del futuro *Boletín de Orientación Teatral*, cuyo primer número apareció el 15 de febrero de 1938 para cumplir el acuerdo alcanzado en una reunión entre el Consejo Central de Teatro y las representaciones sindicales, reunión que se celebró el 19 de enero de 1938 en el Club de Actores del Teatro de la Zarzuela a iniciativa de la propia María Teresa León. Este *Boletín*, del que, hasta el 1 de junio, se publicaron seis números, constituye un documento básico para reconstruir esta política teatral del Ministerio que venimos comentando.

35. Apud R. MARRAST, op. cit., pág. 62.

36. Laertes, «También hay ranas en la charca teatral», *La Voz*, 44 (9 diciembre 1937), pág. 170 en la reedición de *El Mono Azul*. En ese mismo número de *El Mono Azul* se publica «Una nota del Consejo Central del Teatro», probablemente redactada por María Teresa León, en donde, entre duras críticas a la industria y profesión teatral, se afirma «claramente, revolucionariamente» que «el Consejo Central del Teatro ha sido creado para proteger a esos defensores de la cultura de los antiguos vividores del espectáculo» (op. cit., pág. 169).

37. Laertes, op. cit., pág. 170.

El estreno de «Numancia» de Cervantes, en adaptación de Rafael Alberti

Pero el acontecimiento teatral que había despertado mayores expectativas era la adaptación preparada por Alberti de la *Numancia* cervantina, en un principio anunciada para el 18 de julio y que iba a ser estrenada «por los jóvenes actores de la TEA (Teatro-Escuela de Arte), hoy incorporados a la Alianza de Intelectuales»³⁸. Este estreno se fue retrasando hasta que, con excepcional solemnidad, a la que contribuyó la presencia de Josep Renau, director general de Bellas Artes, del general Miaja, defensor supremo de Madrid, y del coronel Matallana, el 26 de diciembre tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela el ensayo general de la tragedia *Numancia*, «adaptación y versión actualizada de *La destrucción de Numancia*, de Miguel de Cervantes» realizada por Rafael Alberti. Con esta puesta en escena el Teatro de Arte y Propaganda, dirigido por María Teresa León, con escenografía y vestuario de Santiago Ontañón y música de Jesús García Leoz, alcanzó su éxito más relevante, ya que la obra se representó hasta el 8 de marzo de 1938. Por el testimonio de Edmundo Barbero, que interpretó el papel de Morandro, tenemos noticia de la escenografía preparada por Ontañón:

Se construyó, para esta representación, un verdadero pueblo, en el escenario del Teatro de la Zarzuela. Se condenó el telón de boca, en su sitio había una muralla ciclópea que, en los momentos de aparecer Numancia, bajaba lentamente hasta el foso y aparecía un pueblo en cuesta con su plaza central, subidas, calles en alto, armadas sobre complicados practicables, y a lo alto, en la lejanía, un paisaje de la estepa soriana. El espacio que quedaba del proscenio era el campamento romano. Los palcos proscenios se habían inutilizado. Uno de ellos se había desfigurado, simulando ser la tienda de Escipión el Africano. La otra simulaba una prolongación de la muralla de la ciudad sitiada³⁹.

Lógicamente, Numancia como mito histórico de la resistencia popular española contra el Imperio romano tenía una plena capacidad de actualización en aquel Madrid republicano que resistía heroicamente el asedio del fascismo internacional, entre cuyas tropas combatían los italianos de Mussolini. Este paralelo era matizado por el propio Alberti en el prólogo de su obra al escribir que «la gravísima situación militar de aquella diminuta ciudad celtíbera» no guardaba «un exacto paralelo con nuestra capital republicana» y que, por el contrario, Numancia y Madrid eran, en cambio, pueblos paralelos por su heroísmo ante el invasor, ya que «en el ejemplo de resistencia, moral y espíritu de los madrileños de hoy domina la misma grandeza y orgullo de alma numantinos». Alberti añadía que había realizado esta «adaptación y versión actualizada» de la tragedia cervantina «con miras a representarse en un teatro de Madrid –¡en un teatro de Madrid!, ¿comprendéis?–, a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes»⁴⁰. Pero si *Numancia* era un canto a la libertad de un pueblo que prefirió autodestruirse a vivir esclavizado por el enemigo, ese paralelo con el Madrid republicano podía malinterpretarse, como por desgracia sucedió, como una actualización también del derrotismo.

38. «*La Numancia* de Cervantes», *El Mono Azul*, 19 (10 junio 1937), pág. 119. Sobre «El TEA en el frente de Madrid» puede leerse una carta colectiva fechada en Madrid, 4 mayo 1937, dirigida a Rivas Cherif, su fundador en *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía* (op. cit., págs. 26-27).

39. Entrevista de R. MARRAST a E. Barbero, en op. cit., pág. 67. Por su parte, José Luis Alonso de Santos entrevista al actor durante el Primer Encuentro de Teatro España-América Latina («Edmundo Barbero. La otra historia del teatro español», *Primer Acto*, 187 [diciembre de 1980-enero de 1981], págs. 138-143, en donde se refiere a su participación en el Teatro de Arte y Propaganda y en las Guerrillas del Teatro. En ese mismo número se reproducen las palabras de José Monleón, Alberti, Nuria Espert y el propio actor en «Homenaje a Edmundo Barbero» (op. cit., págs. 136-137).

40. Rafal ALBERTI, *Numancia*, Madrid, Turner, 1975, pág. 7.

De nada le sirvió al dramaturgo el optimismo histórico y la esperanza en la victoria que expresa el río Duero en la profecía con que cierra la jornada primera, ni tampoco la invención de un desenlace en donde España «en traje de campesino de hoy, llevando en una mano la hoz y en la otra una espiga» escribe con ella en el libro de la Fama «el principio del fin del enemigo», mientras un gran sol (el amanecer de la victoria) inundaba la escena al tiempo que la actriz que la interpretaba declamaba su último verso:

Que España será al fin la tumba del fascismo.

La *Numancia* de Alberti quería actualizar aquella resistencia numantina en la consigna antifascista del «¡No pasarán!»⁴¹. Por ello, ver derrotismo en la obra parece un ejercicio de mala fe. Sobre todo cuando tenemos una información muy precisa sobre el estreno, por la que sabemos que la propia María Teresa León subió al escenario durante el entreacto portando las banderas capturadas al enemigo tras la reconquista de Teruel, que entregó al general Miaja. Éste las arrojó al patio de butacas y el público antifascista las pisoteó y destrozó⁴². Sin duda por ello, en el número 4 del *Boletín de Orientación Teatral*, una nota anónima valoraba como injusta esa interpretación derrotista con palabras que constituían a su vez un eco de otra célebre consigna acuñada durante la guerra por Pasionaria:

Para todos aquellos que opinaron con motivo de la representación de *Numancia* que esta obra era una manifestación derrotista, sin comprender la grandeza de su sacrificio heroico; para todos aquellos que no pueden mirar la verdad cara a cara ni comprender por lo tanto que «más vale morir de pie que vivir de rodillas», damos noticia de que la Italia fascista ha hecho una película de propaganda –Escipión el Africano– donde el mito imperial resurge. En él está la invasión de España por los romanos⁴³.

La polémica, por tanto, rodeó el estreno de la *Numancia* y a partir de ese momento arreció una campaña de prensa contra el propio Teatro de Arte y Propaganda hasta conseguir que éste acabase antes de tiempo su temporada en la Zarzuela. Esta campaña fue particularmente intensa desde la prensa anarquista, que acusaba a la compañía de que sus puestas en escena, al exigir presupuestos elevados, generaban un déficit económico excesivo. Siendo esto cierto, de nuevo el criterio mercantilista parecía convertirse en norma suprema del teatro comercial, aun cuando Marrast, sin duda más cerca de la verdad, atribuye tanto a causas económicas cuanto políticas estos ataques contra una compañía que, en rigor, representó el mejor teatro que pudo verse en Madrid durante la guerra civil⁴⁴. Así pues, la temporada 1937-1938 del Teatro de Arte y Propaganda que dirigió María Teresa León en el Teatro de la Zarzuela se interrumpió por razones tanto económicas como políticas, con el telón de fondo del nuevo gobierno Negrín, formado en abril de 1938 y en donde el comunista Jesús Hernández fue sustituido al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por el anarquista Segundo Blanco González.

41. *Boletín de Orientación Teatral*, 1 (15 febrero 1938), pág. 1. En una escueta nota se explicaba que «el Consejo Nacional de Teatro edita este *Boletín* quincenal, orientador, que deseamos sea aprovechado por todos como una muestra más de las conquistas realizadas hacia una nueva vida» (op. cit., pág. 1).

42. «Ensayo de *Numancia*», *El Sol* (28 diciembre 1937); apud. R. MARRAST, op. cit., pág. 66.

43. *Boletín de Orientación Teatral*, 4 (1 abril 1938), pág. 7. Marrast cree que «probablemente» fuese María Teresa León la autora de esa nota anónima (op. cit., pág. 67). Por otra parte, en la página primera del número 1 del citado *Boletín* se valoraba la obra como «una lección de histórica que debe conocer todo ciudadano, porque es el símbolo del heroísmo español, la consigna del NO PASARÁN, hasta la muerte. El pueblo de Madrid puede ver en esta tragedia cómo España se opuso siempre a los invasores, llámense romanos o italianos, y cómo al final anuncian las trompetas de la Fama nuestra victoria».

44. R. MARRAST, op. cit., págs. 73-75. *El crimen del padre Amaro* de Eça de Queiroz iba a ser la siguiente puesta en escena del Teatro de Arte y Propaganda, que en septiembre de 1938 se estrenó no en la Zarzuela sino en el Teatro Ascaso (op. cit., pág. 73). El empresario Fernando Collado, militante cenetista, es autor de *El teatro bajo las bombas en la guerra civil* (Madrid, Kaydeda, 1989), en donde sostiene estos mismos argumentos económico-políticos contra el Teatro de Arte y Propaganda (op. cit., pág. 608).

4. Las Guerrillas del Teatro

Pero no por ello cesó la actividad teatral de María Teresa León. En diciembre de 1937, una orden del Ministerio de Instrucción Pública creaba las Guerrillas del Teatro, aunque éstas funcionaban ya, por iniciativa de ella misma, como compañías itinerantes compuestas, según el testimonio del actor Edmundo Barbero, por los actores formados en la «Escuela de Capacitación Teatral que radicaba en la Zarzuela, aneja al Teatro de Prensa y Propaganda»⁴⁵. Por tanto la orden ministerial confería rasgo legal a unos grupos que ya desarrollaban en frentes y trincheras una labor de agit-prop⁴⁶. Edmundo Barbero, actor del Teatro de Arte y Propaganda, se encargó de las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, que representaban con gran penuria de medios y en las adversas condiciones imaginables un repertorio del llamado «teatro de urgencia». Juana Cáceres, Emilia Ardanuy, Edmundo Barbero, José Franco, Ofelia Guilmáin o Salvador Arias participaron, entre otros, en aquella experiencia. La propia María Teresa León en su *Memoria de la melancolía* pero, sobre todo, en su novela autobiográfica *Juego limpio*, nos ha dejado su testimonio personal de aquellas Guerrillas del Teatro, a las que se confiesa entrañablemente unida:

Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó «Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro». Lo hicimos derivar de una gran campaña de teatro con sus coros, su cuerpo de baile, sus ambiciones casi desmedidas, capaz de representar *La destrucción de Numancia* de Cervantes, bajo un techo bombardeado del Madrid que se mordía los dedos de rabia. 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 combatientes⁴⁷.

Aquellas Guerrillas del Teatro actuaron en los frentes y en la retaguardia, en fábricas («¿Os acordáis de cuando fuimos a Sagunto y aquella representación memorable dentro de un taller de los Altos Hornos del Mediterráneo, sobre una plataforma de tren?»)⁴⁸, y en palacios, por ejemplo, en el palacio del Marqués de Heredia Spínola (Marqués de Duero, 7), sede de la Alianza madrileña, en donde Rafael Alberti dio una conferencia en *Homenaje a Federico García Lorca* (4 de septiembre de 1938), a la que

45. Apud R. MARRAST, op. cit., pág. 77. Alberti escribió un prefacio al volumen colectivo titulado *Teatro de urgencia* (Madrid, Signo, 1938), que ha sido recopilado por el propio Marrast en *Prosas encontradas (1924-1942)* de Rafael Alberti (Madrid, Ayuso, 1973, 1973², págs. 197-201).

46. El decreto ministerial del 14 de diciembre de 1937 sancionaba «la creación de unas *Guerrillas del Teatro* que actuarán allí dondequiera que haya o pueda congregarse un auditorio» (apud R. MARRAST, op. cit., pág. 259). José MONLEÓN ha escrito sobre «Arte y urgencia: las Guerrillas del Teatro», en VVAA., *María Teresa León*, op. cit., págs. 23-26.

47. María Teresa LEÓN, op. cit., pág. 42. Salvador Arias, otro actor de las «Guerrillas del Teatro» –a quien, por cierto, María Teresa entregó el original de *La libertad en el tejado*, obra inédita que publicó la revista segoviana *Encuentros* (9-10 [1989], págs. s/n) y sobre la que actualmente trabajo–, nos ha proporcionado su valioso «Testimonio» en *Homenaje a María Teresa León*, op. cit., págs. 65-73.

48. María Teresa LEÓN, *Juego limpio* (Barcelona, Seix Barral, 1987, pág. 167).

siguió un espectáculo de las Guerrillas del Teatro compuesto por fragmentos de *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* y el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, interpretado por Santiago Ontañón y la propia María Teresa León⁴⁹. También como actriz recordemos que interpretó el papel de España en la *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos*, compuesta por Alberti como homenaje de despedida de la Alianza de Intelectuales a las Brigadas Internacionales⁵⁰. Las Guerrillas del Teatro, dirigidas por la propia María Teresa León, que contó con la colaboración de Santiago Ontañón como escenógrafo y de Jesús García Leoz como músico, pusieron en escena la *Cantata*, interpretada en sus principales papeles por María Conjiú (Recitante 1), Antonio Soto (Recitante 2), María Teresa León (España), Emilio Menéndez (Soldado 1), Modesto Blanch (Soldado 2), Edmundo Barbero (Soldado internacional), Juana Cáceres (Madre), Eugenio Pérez (Oficial español) y Julia Muñoz (la Fraternidad de los pueblos)⁵¹.

Como puede advertirse, la actividad teatral de María Teresa León tras el fin del Teatro de Arte y Propaganda en modo alguno cesó aquel año 1938. Sus colaboraciones en el *Boletín de Orientación Teatral* (por ejemplo, con su importante artículo «La guerra, el teatro, la revolución y la industria»⁵², o su actuación junto a las Guerrillas del Teatro el 27 de mayo ante los soldados del 1 Batallón de enlace del Batallón de Hierro con un programa compuesto por *El dragoncillo* de Calderón, y *Los miedosos valientes* de Antonio Aparicio⁵³, representan los dos polos opuestos de su actividad teatral: la reflexión teórica y la práctica escénica. Su puesta en escena de *El enfermo de aprensión*, de Molière, hizo que Sam, el crítico teatral del *ABC* republicano, elogiase de nuevo la presencia de un teatro de calidad en Madrid: «Gracias a María Teresa León y a sus “Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro”, el año 38 terminó con una manifestación de auténtico arte escénico»⁵⁴.

A pesar de la conciencia generalizada de que la guerra estaba irremediadamente perdida, los trabajos y los días teatrales de María Teresa León se prolongaron durante los primeros meses de 1939 hasta las mismas vísperas de la derrota. Así, el 4 de enero de 1939 participaba con una «Semblanza de Marianela» en un homenaje organizado por Altavoz del Frente

49. «En Madrid representamos, en el salón de la Alianza de Intelectuales, el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Era nuestra manera de que nadie olvidase el crimen. Recuerdo que Santiago, Perlimplín, apretaba el brazo de María Teresa, Belisa. ¿No te has olvidado el texto, María Teresa? Yo, sí. Pues yo, no. Ya te conté que el teatro era mi paraíso perdido» (*Memoria de la melancolía*, op. cit., pág. 44).

50. «Una vez más me asomé a un escenario. Fue al tener que decir adiós a las Brigadas Internacionales [...] Rafael había escrito para esta ocasión solemne la *Cantata de los Héroes y la Fraternidad de los Pueblos*. Decidieron que yo recitase los versos que dice España. Y un día vestí el traje de luces de las campesinas, arreglé sobre mi cabeza las trenzas como la Dama de Elche lo hiciera siglos antes y traté de que mi emoción no me traicionase al decir España, su pena, a los hombres mejores del mundo, antes de quedarse en soledad. Sucedió esto en Valencia» (*Memoria de la melancolía*, op. cit., págs. 44-45). (Otra representación de la *Cantata*, ya en Madrid, en op. cit., pág. 211, y también en *Juego limpio*, op. cit., pág. 190).

51. Sobre el estreno de la *Cantata*, cfr. R. MARRAST, op. cit., págs. 97-98.

52. «Yo lamento muchas veces el ver mezclados los más diversos egoísmos en esta verdad tan clara: hay que hacer del teatro un servicio de guerra [...] ¿No parece como si una consigna de la quinta columna soplase sobre los espectáculos públicos? [...] En este instante la democracia española ha dado su fallo heroico: necesitamos la victoria a costa de renunciamentos, de sacrificios, de la misma vida. Sólo esto debiera bastar para que el teatro, por impulso de sus mismos trabajadores se convirtiera en industria de guerra», María Teresa LEÓN, «La guerra, el teatro, la revolución y la industria», *Boletín de Orientación Teatral*, 5 (15 mayo 1938), pág. 5. La publicación de este artículo se inició en el número 2 (1 marzo 1938, pág. 5), y siguió en el 3 (15 marzo 1938, pág. 5) y 4 (1 abril 1938, pág. 4) para concluir en el citado número 5.

53. «La camarada María Teresa León estudió rápida, pero concretamente, el estado de nuestro escenario y fustigó recia- mente la política vacilante y, en la mayoría de los casos, pernicioso que se sigue en el régimen teatral de dar senda franca a la revista frívola y no al teatro de arte y propaganda antifascista. Su intervención arrancó aplausos de nuestros compañeros en varios pasajes de la breve charla.» (*Hierro*, órgano del Batallón de Hierro, 68 [12 junio 1938]; apud. R. MARRAST, op. cit., pág. 84).

54. *ABC* (3 enero 1939); apud. R. MARRAST, op. cit., pág. 99.

a Galdós⁵⁵, mientras que dos días después, el 6, daba una conferencia sobre «Un teatro para la paz» en un ciclo de conferencias organizado por el Club de Actores del Teatro de Arte y Propaganda que la propia María Teresa había fundado a finales de 1937⁵⁶. Por otra parte, su labor orgánica como infatigable activista cultural la decidió a fundar a finales de 1938 en el Auditorio madrileño el Cine-Teatro-Club de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, con cuya compañía representó aún en el Teatro Español el 11 de febrero de 1939 la *Cantata* de Alberti en un acto organizado por la Delegación de Prensa y Propaganda de la Alianza⁵⁷.

55. Apud R. MARRAST, op. cit., pág. 96. Por el testimonio de Ontañón sabemos de «una adaptación teatral de la novela de Pérez Galdós *Misericordia*, que se halla todavía inédita» y que él aseguraba conservar porque la propia María Teresa León se la envió desde su exilio bonaerense (S. ONTAÑÓN, op. cit., pág. 190).

56. Buena oradora, María Teresa prodigó mucho charlas y conferencias, como otra sobre «Teatro extranjero» que pronunció en febrero de 1938 a través de Unión Radio en un ciclo organizado por el Club de Actores del Teatro de Arte y Propaganda (apud R. MARRAST, op. cit., pág. 96).

57. Apud R. MARRAST, op. cit., pág. 99. Un balance de las actividades, repertorio y representaciones del Cine-Teatro-Club de la Alianza, del Teatro de Arte y Propaganda y de las Guerrillas del Teatro (119 representaciones) puede leerse en la sección de «Notas» de *El Mono Azul* (47 [febrero 1939], págs. 125-126 de los *Cuadernos de Madrid*).