HAL
open science

La Historia tiene la palabra (1944), de María Teresa León: Los tesoros artísticos en el joyero de la historia

Pascale Peyraga

▶ To cite this version:

Pascale Peyraga. La Historia tiene la palabra (1944), de María Teresa León: Los tesoros artísticos en el joyero de la historia . Rilce. Revista de Filología Hispánica , 2008, 24.1, pp.121-135. hal-01287637

HAL Id: hal-01287637
https://hal.science/hal-01287637v1

Submitted on 26 Apr 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

0.9. Peyraga.fm Page 121 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

"LA HISTORIA TIENE LA PALABRA" (1944), DE MARÍA TERESA LEÓN: LOS TESOROS ARTÍSTICOS EN EL JOYERO DE LA HISTORIA

Pascale Peyraga
Laboratoire de Recherches en Langues et
Littératures Romances, Etudes Basques, Espace Caraïbe
Universidad de Pau. Francia
Pascale.Peyraga@univ-pau.fr

En 1944, María Teresa León publicó en la Argentina, su paradero de exilio, un opúsculo de setenta y una páginas, cuyo título de alcance general, *La Historia tiene la palabra,* quedaba aclarado por el subtítulo, *Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico*. Pretendía justificar la actuación de la Junta de Defensa de Protección del Tesoro Artístico, bajo la Segunda República española, en la que su propio protagonismo consistió en evacuar los lienzos de El Escorial y del Museo del Prado. Fue, pues, en tanto que actor y testigo como describió tal acontecimiento histórico, al que aludió posteriormente en su novela *Juego limpio* (1956), y que volvió a evocar en *Memoria de la melancolía* (1970), su obra autobiográfica, que repite secuencias narrativas del relato original.[1]

Estas condiciones de escritura justifican la preponderancia de un narrador autodiegético, aunque el título de la obra aludida, *La Historia tiene la palabra,* deja sobreentender la presencia de un narrador de otra índole. Lo que, en un primer momento, aparece como una distorsión obvia entre la voz que toma la palabra, la de María Teresa León, y el enunciador teórico, "la Historia", revela la importancia de la palabra histórica que se convierte en la apuesta medular de dicho relato. Presentar una Historia que sea autógrafa y encarne la Historia auténtica parece ser la meta de María Teresa León, que acude a distintas estrategias narrativas para alcanzarla. La más original –y por supuesto la más paradójica– que adoptará la escritora para sobrepujar en veracidad a la Historia oficial, será el abandono del mero campo histórico y el recurso a lo imaginario: integrando el episodio narrado dentro de una dimensión histórica de otro género, se eximirá de los límites temporales del acontecimiento para alcanzar una historia más trascendental y acaso más eterna.

0.9. Peyraga.fm Page 122 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

1. La demostración de la buena fe de la República en la protección del tesoro artístico español

Como lo anuncia el subtítulo, el primer nivel de lectura queda constituido por la evocación de la protección del tesoro artístico español gracias a los intelectuales y a los partidarios de la República, mediante el relato pormenorizado de las tres ocasiones en las que María Teresa León intervino en la salvaguardia del patrimonio nacional. Tras organizar, en agosto de 1936, el traslado de los lienzos del Greco desde Toledo hasta Madrid, así como el de las obras maestras del Escorial, tuvo que coordinar, después de los bombardeos de la capital, en noviembre de 1936, una empresa de mayor relevancia: la evacuación de los cuadros del Prado hacia la Torre de Serranos, en Valencia.

Para rememorar dichos eventos, teje una trama de elementos objetivos que fundamentan la legibilidad del relato (ver Hamon 133-134). Dicho de otra manera, aseguran la coherencia de una narración desprovista de ambigüedad para el lector e intervienen en la clara transmisión del discurso. Estos elementos objetivos aparecen desde el paratexto: no se indica ninguna mención de género –como "novela" o "novela corta"– susceptible de entrañar una subjetividad inherente a los géneros de ficción; todo lo contrario, se instauran las bases de un universo enfocado según la modalidad de "lo serio" o de la autenticidad discursiva (ver Genette 43-45), mediante el subtítulo de "Noticia sobre el salvamento del Tesoro Artístico", que insiste en el aspecto meramente informativo del texto. Además, el mismo relato multiplica los indicios referenciales que anclan las palabras de María Teresa León en la Historia. Sin embargo, tiende a privilegiar los hechos relacionados con la Historia cultural: sólo se alude a los enfrentamientos de la guerra de España en función de las resonancias que tuvieron en el amparo del patrimonio artístico. Si, por ejemplo, se convoca a Largo Caballero, por entonces jefe del gobierno, es porque permitió el desplazamiento de María Teresa León al Escorial, confiriendo asimismo, en la lógica del relato, una legitimidad a su actuación. En cuanto a las fechas presentes en el opúsculo, a excepción del día clave del 18 de julio de 1936 del principio del conflicto, se refieren en su mayoría a los bombardeos de Madrid, en la medida en que estos originaron la evacuación de los lienzos, fechada con precisión. Consta que los datos de mayor alcance ponen de realce la continuidad de la actividad cultural de los intelectuales en medio de la guerra y las acciones de las Instituciones y asociaciones al servicio de la cultura.

En lo que atañe a los personajes presentes en torno a María Teresa León, cabe advertir que la mayoría pertenece a la categoría peculiar de los personajes referenciales. El personaje referencial, definido por Philippe Hamon (140-42) como el garante de la autenticidad de la información, puede ser un per-

0.9. Peyraga.fm Page 123 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

sonaje histórico, una autoridad científica, una encarnación del saber. En el caso de *La Historia tiene la palabra*, en que se trata de justificar la actuación de los republicanos en el ámbito del arte, se recurre pues a personas fiadoras en el terreno artístico, garantes de la honorabilidad de la Junta de Defensa. Por lo tanto, aparecen artistas (el escultor Emiliano Barral, los escritores José Bergamín, Rafael Alberti, Arturo Serrano Plaja), conservadores de los mayores Museos de España (Ramón Pérez de Ayala, entonces director del Museo del Prado) o, mejor, especialistas extranjeros (el conservador del Museo de Versailles, André Chamson, el húngaro Malonyay y el francés Christian Zervos):[2] por no encontrarse directamente involucrados en el conflicto, éstos tienen una credibilidad superior a la de las autoridades españolas.

Pero no es la presencia de artistas extranjeros (particularmente los que participaron en el Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura) ni la opinión de hispanistas como Jean Cassou, paladín de la causa de la España republicana, lo que mejor garantiza la "buena fe" de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico y legitima su intervención. La fuerza de la narración estriba en integrar juicios negativos acerca de las actuaciones de la República en el ámbito de las artes, juicios que, más adelante, cambiarán sustancialmente. Así, el vicedirector del Museo del Prado, más bien favorable a los insurrectos, acaba condenando la actitud de éstos por perjudicar el patrimonio español: "En aquella ocasión, el señor Sánchez Cantón, Dios sabe con cuánta lástima por su parte de tener que ser veraz, calificó de "absurdo y lamentable" el bombardeo del 16 de noviembre" (50).

Más radical aún resulta la conversión del británico Sir Frederic Kenyon. Reacio en un primer tiempo ante la evacuación del Prado, manifiesta ulteriormente una "admiración llegando casi al afecto" (53) cuando, invitado por el gobierno republicano, pudo apreciar las medidas de seguridad que rodeaban ese tesoro. La destreza de la demostración consiste en integrar los dos tipos de comentarios antagónicos, publicados en el reputado diario inglés, el *Times* de Londres, y en escribirlos entre comillas. Estas reproducen la información sin mediación aparente, la eximen de toda forma de perturbación narrativa y acentúan la legibilidad ya aludida.

El análisis de los elementos de presentación "objetiva" del acontecimiento nos conduce, por supuesto, hacia las voces del relato y, de nuevo, hacia el título de *La Historia tiene la palabra* ya que, al colocar la Historia en situación de sujeto de la oración –o sea el actor en la postura del locutor–, María Teresa León opera la elipsis del elemento subjetivo en el relato histórico. Mediante la ocultación de la fuente de enunciación subjetiva –el propagandista, el ideólogo, el novelista– por el objeto del relato –la Historia–, la narradora crea la ilusión de poder reducir la distancia entre el elemento factual y

0.9. Peyraga.fm Page 124 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

su dicción, de promover la objetividad histórica a expensas de la subjetividad. Y, de hecho, algunos retazos del relato generan un efecto de objetividad, gracias a una focalización externa; llevan implícito que la Historia se hace cargo de su propia enunciación, sin mediación manifiesta de una subjetividad, ilustrando por consiguiente el título de *La Historia tiene la palabra*. Además, al recurrir a intertextos que multiplican las voces de la Historia y le confieren cada vez más seriedad y verosimilitud, María Teresa León consigue un efecto similar: textos oficiales (el informe mandado a la Junta de Valencia, el contrato entre el Greco y el Hospital de la Caridad de Illescas), escritos de personajes históricos (como Alfonso x el Sabio), artículos periodísticos teóricamente fiadores de objetividad, engarzados entre comillas o en bastardillas en el texto para significar que están exentos de manipulación narrativa, concurren todos a tal fin.

No obstante, tales voces son minoritarias en un relato dominado por la subjetividad testimonial de María Teresa León, subjetividad que, paradójicamente, se convierte rápidamente en garante de la autenticidad del relato. Así pues, el hecho de poner de relieve la triple función de María Teresa León, como narrador, y sobre todo como testigo y actor del evento, asienta la veracidad de los hechos relatados. Cabe señalar a este propósito la presencia recurrente del verbo "ver", que asegura la función testimonial del relato: "Lo que sí sé, por que lo vi, es que [...]" (41); "Íbamos viendo cómo en la piel muerta de los lienzos se abrían ventanas de color y luz" (43); "Lo que positivamente hemos visto [...] (43)".

Además, los esfuerzos de la narradora para reprimir algunas advertencias subjetivas y condenar su efecto negativo[3] autorizan finalmente –por contraste– la credibilidad del conjunto del relato. De la misma manera, si confiesa incertidumbres, fallos de la memoria,[4] es para mejor valorar las fechas, las aseveraciones y los hechos aducidos sin la más mínima vacilación. Tras estas consideraciones, si volvemos a cuestionar el enunciado original, "la Historia tiene la palabra", y lo cotejamos con la enunciación efectiva dentro del relato en el que, en realidad, "María Teresa tiene la palabra", nos percatamos de que la narradora se halla en una situación de mera variante paradigmática de la Historia. Su doble calidad de actor y de narrador milita en este sentido: portavoz de la Historia en calidad de escritora, es también –en menor grado– representativa de la Historia por ser actor privilegiado del acontecimiento histórico relatado. Gracias a esos dos enunciados rivales, "la Historia tiene la palabra" y "María Teresa tiene la palabra", llegamos a una identificación entre María Teresa y la Historia y, mediante este proceso de amalgama entre la Historia y quien la dice, entre el episodio histórico y uno de sus actores, en la

0.9. Peyraga.fm Page 125 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

valoración del relato de María Teresa, como parangón de la "verdadera Historia", de la "palabra auténtica".

Nada insustancial resulta dicha identificación, asociada con los elementos objetivos que aseguran la fiabilidad un discurso serio, en la medida en que el relato se elabora como la impugnación de discursos anteriores y mentirosos. Es, ante todo, una respuesta, un intento de contrarrestar otra versión histórica que esgrimió el motivo de la mala fe de la República y de la incultura asoladora del pueblo. Por cierto que, en el contexto de la posguerra, resalta en ello el antagonismo entre dos versiones de la Historia, la de los vencedores y la de los vencidos, siendo la Historia oficial, generalmente proclamada, la de la España nacional, mientras que, según el relato, la Historia de los vencidos no se escucha o tiende a silenciarse.

Ahora bien, la obra de María Teresa León toma postura rechazando las "voces mentirosas" de la Historia, aludiendo a "insultos y mentiras", a "un chorrito de veneno" (49), y calificando a sus enunciadores de "algo exagerados" (41), de "amigos de las exageraciones" (40). En cuanto a los discursos pronunciados por dichas voces, narrativizados o integrados en el relato mediante el discurso indirecto,[5] sufren una mediación que los desacredita. Para rechazar esta versión de la Historia, se multiplica asimismo la forma negativa, que caracteriza cuatro de los cinco puntos conclusivos del epílogo: "la evacuación *no* obedeció", "el edificio del museo del Prado *no* tiene", "era *imposible* trasladarlos", "*jamás* el Gobierno *ni* el pueblo español pensaron" (54-55). Se niega pues la injerencia de las naciones extranjeras en la evacuación de los lienzos, y se desmiente la venta del patrimonio artístico español, delito del que estaba acusada la República. Indudablemente, la constancia con que este texto reproduce el esquema defensivo le confiere un significado que rebasa el marco cultural definido por el salvamento del patrimonio, y remite, a modo de sinécdoque, a la actitud global de la República española, la que debe reaccionar ante una ofensiva militar y solo para protegerse responde con las armas.[6]

Por otra parte, el relato se vale de la forma afirmativa y declarativa, para evidenciar la probidad de la acción gubernamental en la defensa del tesoro artístico. La probidad de la Junta está definida en el último de los cinco puntos aducidos por María Teresa León en su balance: "Creo que debo resumir tantos recuerdos y aclarar: […] 5. Que una serie de decretos demostrarán por siempre la política artística que siguió en todo momento, para su protección, el Gobierno (55)".

Además, para subrayar que la intervención de la Junta fue necesaria, el discurso adopta la forma de una demostración científica, recurriendo a menudo al mismo verbo "demostrar": "Esto quedó demostrado" (22), "para demostrar-

0.9. Peyraga.fm Page 126 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

nos" (29), "nos demostró el verlas" (40), "quedó demostrada ampliamente la buena fe" (44), "otros demostraban" (45), "Todo ello demostraba" (46), "serie de decretos demostrarán por siempre" (55). Crea también un marco de legalidad –nutrido por la presencia de decretos en apéndice–[7] y se esfuerza en supeditar las intervenciones de la Junta a órdenes gubernamentales, en evocar las negociaciones entre la Junta y los responsables de las obras de arte (alcaldes, eclesiásticos...), precaución que descarta todo oportunismo o deshonestidad.
No obstante, cuando escribe su relato, María Teresa León debe ser consciente de que no puede competir con la Historia oficial, por no tener una legitimidad como historiadora y, sobre todo, por formar parte del campo de los vencidos, de los exiliados. Además, y pese a acumular los datos objetivos, el mismo hecho de oponerse a la versión dominante de la Historia hace de su relato un escrito ideológico, casi propagandístico, en el que se percibe un estilo epidíctico. Al fin y al cabo, el léxico ditirámbico acopiado para relatar la honestidad de las instituciones culturales de la República, y ensalzar la generosidad de una población plenamente asociada a la defensa de un patrimonio cultural, podría desacreditar el alcance histórico del testimonio, si la autora se valiese únicamente de este medio para darle peso.

2. Más allá del evento histórico

Consciente de que es imposible suplantar la Historia tradicionalmente admitida, María Teresa León opera un descentramiento hacia la ficción, que no equivale a una renunciación a lo factual sino más bien a su superación. Incluye el evento descrito con pormenores objetivos, y perfectamente delimitado en el tiempo, dentro de una temporalidad dilatada que lo absorbe mediante la voz poética. Le permite también alcanzar una forma de trascendencia, procedente de una doble extensión, hacia un futuro profético y hacia un pasado remoto, incluso una "pre-Historia".

La ampliación hacia el futuro estriba esencialmente en el símil establecido, desde el presente de la enunciación de María Teresa León, entre la acción de los madrileños y la actitud de los parisienses sometidos al pillaje de su patrimonio por los alemanes a partir de 1940. En efecto, aunque la narradora evoca principalmente la salvación del patrimonio español entre finales de 1936 y principios de 1937, introduce otro plano espacio-temporal, el del París de 1940 –donde residió antes de exiliarse a La Argentina–. Este segundo plano sirve de contrapunto perfecto para proyectar el ejemplo español hacia el futuro de las democracias europeas. Por eso, el relato construye una dialéctica de lo semejante y de lo desemejante entre la Francia de 1940 y

0.9. Peyraga.fm Page 127 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

la España de 1936: plasma un antagonismo entre las dos capitales culturales europeas, Madrid y París, ya que ante la acometida enemiga, la primera organizó una defensa activa y heroica mientras que la segunda instauró una defensa pasiva e implícitamente condenada. A este propósito, la pregunta hecha por el hispanista Jean Cassou a la pareja Alberti-León, "¿Qué hicieron ustedes para guardar el Museo del Prado en tan excelentes condiciones?" (22), y la del conservador del Museo de Versailles, André Chamson, "¿Y qué vamos a hacer ahora nosotros?" (23), subrayan la impotencia de Francia que, durante demasiado tiempo, permaneció sorda a los aldabonazos de los españoles (18). De la misma manera es sintomática, en la elaboración de esta red de símiles, la elección de algunas expresiones, como la denominación de "París, ciudad abierta", elegida de manera algo artificiosa para alimentar la finalidad prospectiva de María Teresa León. Si, efectivamente, dicha expresión corresponde a una realidad histórica –puesto que París fue decretada ciudad abierta a partir de junio de 1940–, patentiza asimismo el contraste con Madrid, la cual no se rindió. Vemos hasta qué punto dicha expresión sirve el propósito demostrativo de *La Historia tiene la palabra* si cotejamos el opúsculo con el relato autobiográfico de *La memoria de la melancolía*, de 1970, en el que la autora reemplaza "París, ciudad abierta" por la expresión "Roma, ciudad abierta". Ahora bien, si las dos expresiones, "París, ciudad abierta" y "Roma, ciudad abierta", existían cuando María Teresa León escribió *La Historia tiene la palabra*, sólo la primera favorecía sin ambigüedad el proyecto narrativo que tendía a asociar España con la democracia francesa, mientras que el recurso al elemento italiano, relacionado con el fascismo de Mussolini, sólo podía crear una confusión. Pero unos treinta años más tarde, ya caducada la apuesta diplomática y política de María Teresa León, la expresión escogida fue, desde luego, la que había florecido gracias a la obra maestra de Rosselini de 1945, o sea, la de "Roma, ciudad abierta".

Para volver al ensanchamiento hacia un tiempo ulterior, logrado mediante el símil con Francia, cabe advertir que no se detiene en 1940, sino que contribuye a erigir el hecho español como modelo digno de imitación para proteger los patrimonios artísticos en caso de guerra, a promoverlo como ejemplo histórico, capaz de proyectarse sobre el porvenir: "Aquello fue una batalla, *batalla donde se darían normas* para que más adelante otros Museos supieran cómo resguardar sus tesoros, y peleábamos sin sueño y sin descanso" (51).

La proyección del acontecimiento hacia el futuro, si fomenta una visión de la Historia que rebasa la del evento puntual, también tiene una finalidad política ya que encuentra una posible aplicación en el presente de la escritura, momento en que el peligro que corren las obras de arte y los museos europeos siguen gravitando sobre Europa, pese al desembarco de los aliados. Al

0.9. Peyraga.fm Page 128 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

sentir los alemanes la inminencia de la derrota, se precipita el saqueo organizado de los museos europeos, apremio acentuado por las órdenes de Hitler de incendiar las capitales europeas y dinamitar los monumentos históricos. Esto sirve de pretexto a María Teresa León para confirmar el carácter anticipatorio del episodio español,[8] y para sugerir una continuidad del acontecimiento, con lo cual el relato del "salvamento del tesoro artístico" –dado como un acaecimiento concluso y narrado en pretérito indefinido–, puede empalmarse con una megahistoria que lo duplica y lo prolonga. El "no cederemos" pronunciado desde el presente enunciativo, cuando la derrota está comprobada, encuentra entonces su justificación en la narración. A ese efecto, María Teresa León sortea toda referencia directa a Franco, o exclusiva del caso español, para privilegiar las referencias españolas extrapolables a las democracias europeas. Con este fin, dirige únicamente sus acusaciones hacia los bombardeos de los Junkers alemanes, hacia la actitud poco escrupulosa de las cancillerías "culpables del crimen español", hacia el fascismo, esa "doctrina ajena", cuando los enemigos directos de la República española –Franco y sus acólitos de la España nacional– escapan de su condena narrativa. Siguiendo semejante perspectiva, se empeña en aludir incansablemente al "pueblo español" si bien, en realidad, se refiere únicamente al pueblo del bando republicano y descarta de la expresión acuñada "guerra civil", el adjetivo "civil": "Llamo a cuanto sucedió por aquellos años 'la guerra', y no 'la guerra civil', porque así ha enseñado al mundo la experiencia posterior que debemos llamar aquellos aldabonazos…" (18).

Por ende, de antagonismo endógeno, el conflicto español pasa a ser exógeno y cobra el aspecto de la lucha de una nación que sufre, en su totalidad, una acometida externa, y de un pueblo unido que resiste contra el fascismo. Tales modificaciones sucesivas, que podemos considerar como adulteraciones de la Historia, hacen del conflicto español una lucha parecida a la que llevarían, algunos años más tarde, las democracias europeas contra el fascismo. De esta manera, el relato reactualiza la vigencia del evento pasado y acredita la integración de la República española al lado de las democracias a la mesa de las negociaciones puesto que todos participaron en la misma guerra (de ahí, la insistencia en "la mesa de la paz", "la obsesión de la mesa de justicia", 18). Tras la esperanza apenas velada de poner coto a la marginación de la República española, de que ésta pueda sentarse a la mesa de las negociaciones, se halla una reivindicación larvada, sólo latente en *La Historia tiene la palabra,* pero omnipresente en las mentes de los republicanos exiliados o de los maquis españoles de los años 1943-1944: la de ver a los aliados prolongar el avance de su ofensiva más allá de los Pirineos, para librar a España de la autarquía franquista.

0.9. Peyraga.fm Page 129 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

Mediante el relato, el evento alcanza una legibilidad doble, ya que el lector percibe dos mensajes que no se excluyen: primero, el rescate del tesoro español fue justo. Luego, creó un modelo de política cultural que había que respetar en caso de guerra. En efecto, observamos así que el objeto de la demostración de María Teresa León no se limita al objetivo anunciado ("la buena fe en el salvamento del tesoro", "una política artística protegía la riqueza varias veces secular", 46), y que el episodio original adquiere un alcance prospectivo, un papel precursor extrapolable en el futuro, lo que justifica para Madrid la calificación de "capital prehistórica del antifascismo" (18). Más aún, los límites impuestos por el presente de la enunciación quedan ampliamente rebasados puesto que el futuro deseado, o sea, sentarse a la mesa de la paz al lado de las democracias, nunca se alcanzará. Asistimos, por lo tanto, a una doble proyección: hacia el futuro posible del proyecto político –con lo cual permanecemos en el ámbito de lo real factible– pero rápidamente salimos del marco de lo real, para ingresar en el ámbito de la utopía, lugar de la no-realización, equiparable a una tensión de lo imaginario hacia un mundo feliz.

Ahora bien, la búsqueda de la utopía, del "buen lugar inexistente", queda a menudo asociada con la de un paraíso perdido, particularmente en el caso de las utopías regresivas (ver Versins 919), con lo cual el movimiento hacia el futuro ideal genera también una tensión en el sentido opuesto, hacia los tiempos originales, repetidamente aludidos por *La Historia tiene la palabra*. Y es de señalar que, a imagen y semejanza de la dilatación hacia el futuro, la vuelta hacia el pasado supone dos etapas que nos alejan paulatinamente de la versión tradicional de la Historia para encaminarnos hacia lo imaginario.

El primer grado de extensión hacia el pasado procede de una inflexión del concepto de Historia y de sus actores. La originalidad del relato de María Teresa León radica, en efecto, en el hecho de que la Historia no se caracteriza por las hazañas ni por la intervención de personajes históricos, sino por la presencia constante de un pueblo caracterizado por calidades indefectibles, lo que convierte cada suceso en un mero eslabón en la larga cadena de la historia de los pueblos: "Las viejas virtudes tradicionales se incorporaban al llamamiento de la historia" (18). "Las palabras del historiador romano Trogo: 'los hispanos tienen preparado el cuerpo para la abstinencia y la fatiga, y el ánimo para la guerra'" (22).

Al apelar a las constantes humanas que afloran a la superficie de cada evento, María Teresa León extiende el intervalo temporal deslindado por los tres momentos claves del relato –el momento del salvamento, el de su propio exilio francés y, por fin, el de la enunciación–, hasta alcanzar un espacio temporal dilatado, el de la Historia general del pueblo español. Se relativiza la

0.9. Peyraga.fm Page 130 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

importancia del suceso incluyéndolo dentro de una duración histórica, la cual permite recorrer los tiempos más remotos y las civilizaciones más antiguas. Nos encontramos muy lejos de una Historia que se enfoca en el acontecimiento, caracterizada por oscilaciones breves, rápidas, nerviosas –como diría Fernand Braudel (12)–, que ensalza a las grandes figuras de la Historia mundial. Ante la primacía del individuo y del suceso puntual, María Teresa León desarrolla el concepto de "tiempo largo", al privilegiar una Historia que no se apoya en seres de excepción sino en el ser colectivo social. Por eso, minimiza su propio papel para valorar la fuerza y el sacrificio de los españoles, para insistir en su mérito y en las tradiciones populares que permanecen a lo largo de los siglos. Al mencionar esta historia casi invisible, formada por los hechos menudos y repetidos, remite al concepto unamuniano de intrahistoria, que se fundamenta en la metáfora marina dada a conocer por la publicación de "La tradición eterna" (ver Unamuno 26-30), y que revela la acción latente del pueblo sobre la Historia: si la Historia es la superficie del mar agitado por las olas, la intrahistoria es la oculta y permanente presencia de un fondo marino donde la vida persiste más allá de las conmociones, donde la "tradición eterna" se sedimenta. Esta Historia profunda, es la que María Teresa León valora, es la historia "anónima, profunda, silenciosa" (59) que no admite ningún actor privilegiado.

Gracias al desplazamiento del evento peculiar hacia las constantes humanas de la intrahistoria, no sólo se logra una ampliación temporal sino que se desvelan los arquetipos que atraviesan las civilizaciones, hasta salir totalmente de la Historia y atracar en las tierras del mito, cuyos ecos se multiplican en *La Historia tiene la palabra*. Así que la descripción del pueblo español, unido frente a una agresión externa, no sólo sirve la función política que María Teresa León le confiere en un primer tiempo. Sugiere la intervención de una fuerza trascendental que castiga a los hombres apenas despiertos al saber y a la libertad gracias al régimen republicano, una libertad asimilada al fuego prometeico. Por eso, nada baladí resulta la visión del pie de gigante aplastando la hormiguera de los hombres (17), que materializa el aniquilamiento –causado por la guerra– del ascenso incipiente del pueblo, movido por su fe en la libertad. La relación de fuerza así instaurada entre una potencia devastadora ignota, procedente del Cielo, y la hormiguera dispersa, imagen de los orígenes, de una sociedad que se debate en el caos, aparece como una transposición del mito tocante a la gran crisis del mundo. Además, la idea del continente europeo, víctima de la plaga del fascismo, se respalda en la imagen del "oscuro pintor" (27) –o sea Hitler–, que "raptaría a Europa, llevándola a los tristes infiernos" (27); esta imagen remite a la representación griega de Zeus secuestrando a la hija del rey de Tiro, Europa, bajo la apariencia de un toro,

0.9. Peyraga.fm Page 131 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

símbolo de muerte y de fuerza bestial (ver Durand 88-89). Así, mediante el recurso a los mitos y mitologías, se dibuja una escena en la que la lucha de los combatientes anónimos se convierte en la lucha del hombre contra las fuerzas divinas o infernales.

Finalmente, el mito acaba imprimiendo su sello en la Historia en la medida en que adultera la visión original de la guerra. Convierte, en efecto, un acontecimiento destructor en momento fundador y hace del éxodo de los lienzos una señal de reconocimiento del Arte y del pueblo español. Momento fundador, podemos decir, ya que las imágenes de violencia del relato nos encaminan hacia atrás, hacia tiempos inmemoriales. Por una parte, "el *primer* tributo de los cien mil jóvenes que se entregaban al monstruo de la sangre" (28) –que alude al minotauro– ilustra las escenas de sacrificios míticos exigidos por los dioses del mal. Por otra parte, el texto se refiere a las primeras traiciones del Génesis: no se convoca únicamente al fratricida Caín, hijo de los primeros pecadores, sino también a otras figuras bíblicas, a Lot y a su esposa, cuya conversión en estatua de sal tiene un impacto en el relato. Amén de situarse en la sección del Génesis de la Biblia, el relato de Lot acude al concepto de fijeza, que caracteriza también, en *La Historia tiene la palabra*, el acontecimiento de la batalla de Madrid, cuajado en la memoria de los exiliados. Ahora bien, la fijeza tiende a sacralizar toda imagen dibujada y, al crear un espacio "separado", "aparte" (según la etimología del término "sagrado"), sustrae el evento al trascurso de la Historia y lo alza por encima del tiempo, consagrándolo como una revelación casi divina.[9] Así pues, la ciudad de Madrid adquiere, tras su asedio, la función de lugar de realización mítica y, sobre todo, de lugar fundador. Calificada tanto de "capital de España" como de "capital del honor del mundo" (48), es sobre todo mediante el adjetivo "pre-histórico", insertado dentro del sintagma "capital prehistórica de la lucha antifascista" (18), como la capital de España, escribiendo una "nueva epopeya" (29), nos traslada hacia una época anterior a la Historia, contigua a la Historia, la del mito. Parecido al éxodo de Caín o al de Lot, el tránsito del pueblo español con los lienzos del Prado se carga de un significado paradójico: al debatirse los hombres en la tempestad de la crisis, aparecen –en el relato– como magnificados por su lucha y por la salvación de las obras de arte. La sangre española derramada, consecuencia de la guerra, se convierte en un canto a la vida, dejando oír "una música secreta que ella sola es la vida" (28).

0.9. Peyraga.fm Page 132 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

3. La Historia, mariposa en la crisálida de la historia

Mediante el recurso a lo imaginario, María Teresa León guía al lector por el camino de una trascendencia que procede de mecanismos conjugados. Ya comprobamos que, al desplegar el curso del tiempo con respecto al acontecimiento original, la Historia de María Teresa León tiende a enaltecer los simples hechos históricos, a engrandecer la anécdota en una consideración universal. Más aún, el hecho de exceder los límites del tiempo histórico le permite convertir la temporalidad factual en una intemporalidad que siempre ha de rememorarse, empapada de magia.

En efecto, una de la claves de la trascendencia que adquiere la versión de la Historia comunicada por María Teresa León descansa en el aspecto mágico omnipresente en *La Historia tiene la palabra*. Así es como los fenómenos de revelación –siempre relacionados con la temática de la creación artística– se multiplican en este relato en el que todo parece decirse a sí mismo, en una autorrevelación epifánica. Basta con referir el caso de los lienzos toledanos, encerrados en los sótanos del Banco de España, que dan la impresión de emerger espontáneamente de la capa de moho que los oculta para divulgar su esencia: "Allí se apareció verdaderamente la virgen de la caridad de Illescas" (43). "Íbamos viendo cómo en la piel de los lienzos se abrían ventanas de color y luz" (43).

A la afirmación ontológica, casi sobrenatural, de la Virgen de Illescas, contesta el brillo de otro lienzo del Greco, que sale de su corporeidad ("la piel"), para desvelar su belleza divina a la mirada de los hombres. Y no por casualidad recalcamos este ejemplo, el de los tesoros artísticos, ignotos antes de resucitar milagrosamente. No es solo "expresión literal" de la manifestación de un tesoro ocultado sino que, considerando la capacidad de toda obra artística para ser "signo de revelación" del objeto,[10] produce una imagen matricial, se plantea como una estructura de significación en relación directa con la estructura misma del relato. Dicha imagen matricial, es la de un tesoro o de una verdad que solo encuentra su auténtico brillo, su máxima intensidad, gracias a un proceso de inclusión que origina una dialéctica entre ocultación y exhibición: los lienzos escondidos en los sótanos, el Greco protegido por el moho, la Historia incluida en la ficción.

Y el análisis permite, efectivamente, comprobar la inclusión del relato histórico dentro del joyero de la imaginación, inclusión que acarrea implicaciones diversas. Al insertar el elemento factual dentro de una temporalidad que lo supera, llevada por una poética de lo imaginario, María Teresa León parece afirmar la imposición de lo ficticio sobre lo factual. Pero al mismo tiempo, el hecho de impedir el conocimiento directo de lo factual, de intercalar la

0.9. Peyraga.fm Page 133 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

mediación de lo imaginario, confiere al acontecimiento de base otro aliciente: la amenidad de la prosa lírica de la autora, que nace sobre todo de la sensación que tiene el lector de acceder a una verdad celada, tanto más cuanto que la dialéctica de lo velado y de lo desvelado queda reforzada por una constante tensión entre el decir y el callar, entre la palabra otorgada y la palabra silenciada, colocadas ambas por el título *La Historia tiene la palabra* en el meollo de la problemática del relato. La versión de María Teresa León saca su fuerza de su plasmación como divulgación de una palabra confiscada, siendo la poetisa inspirada el portavoz del pueblo, de los vencidos condenados al silencio, o que solo llevan "*en almendra* su guerra" (24).

De este modo, la inclusión no solo tiene una función de absorción –de la Historia por el relato– sino que es sobre todo ostentación de núcleo del acontecimiento histórico incorporado dentro de la subjetividad del autor, dentro del joyero de lo imaginario, el cual puede disimular o desvelar. Este estuche encuentra su encarnación última en la estructura de conjunto del relato –elaborado como la divulgación de la verdadera Historia que, casi mágicamente, proclama su esencia–, y en el enigma del título, *La Historia tiene la palabra*. En efecto, el presente del título, "la Historia tiene la palabra", coloca la entidad de la Historia en una situación de toma de palabra que, teóricamente, debe realizarse dentro de las comillas ficticias dibujadas, entre el título y la diégesis, por el umbral del paratexto. Pero dicha aseveración enigmática no encuentra ahí una resolución explícita, ya que en ningún momento, la Historia aparece como fuente enunciativa del relato. Al fin y al cabo, la clave del enigma se halla en el juego especular instaurado entre el título y el eco que recibe en la última frase de la obra, "sabían que al fin la Historia tendría la palabra" (55). Este juego estriba, sin lugar a dudas, en la temporalidad, en la tensión entre pasado y futuro, entre un enfoque prospectivo y otro retrospectivo. En efecto, se establece una relación entre el "tendría la palabra", que dice la seguridad, la certeza pasada de ver la Historia tomando la palabra, y el título, "tiene la palabra", que es la realización presente de la profecía pasada. Ahora bien, como esta queda pospuesta al final del texto, convida al lector a desandar lo andado y a dar una vuelta de la fase conclusiva hasta el título, vuelta que define el relato como una obra circular, clausurada sobre sí misma, viviendo su realización en la escritura, mediante la escritura que acuña la predicción. Constituido, de aquí en adelante, como un relato cerrado, este se convierte en el lugar que plantea el problema a la par que lo resuelve. Se dice a sí mismo, dando a entender que todo relato se explica por sí mismo, y sobre todo que la Historia, el diamante verdadero, se esconde en el joyero de la historia, o sea del relato de ficción.

0.9. Peyraga.fm Page 134 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

Así pues, la verdad de la Historia, intrínsecamente aunada con el arte en *La Historia tiene la Palabra*, puede únicamente emerger a la luz del Arte y, en el caso presente, a la luz de la ficción. El texto, mediante un juego de desvelación de lo silenciado, es el único capaz de revelar una Historia recóndita, o de insinuar su presencia encubierta. Pero la importancia de la apuesta no descansa tanto en la tangibilidad de la palabra revelada –ya que la Historia, a imagen y semejanza del pueblo silencioso que constituye su esencia, nunca toma la palabra de manera efectiva– como en el hecho de saber que esta Historia verdadera está escondida y que solo el texto de ficción conoce su secreto. En resumidas cuentas, el secreto de la Historia –que radica en el hecho de que nunca se dice realmente–, está entrañado en el texto, con la diálectica de lo oculto y de lo revelado, del callar y del decir que lo estructuran.

Notas

1. Mercedes Mazquiarán de Rodríguez asemeja *La Historia tiene la palabra* a la *Memoria de la melancolía*, que califica de "docu-memorias" (805), por el doble papel que María Teresa León cumple en ellas, como testigo y protagonista de hechos que tuvieron lugar durante la Guerra Civil. En ambas obras, evoca la preservación del tesoro artístico y se vale de fragmentos enteros de *La Historia tiene la palabra* para relatar el mismo evento en su libro de memorias *Memoria de la melancolía* (ver León 1999, 312-13, 321-29, 349-57), en el que unas leves modificaciones dentro de cada secuencia solo atestiguan las fluctuaciones del punto de vista de la escritora con respecto a los acontecimientos pasados, fluctuaciones inherentes al lapso de tiempo transcurrido entre estos y el momento de escritura.
2. André Chamson (1900-1983). Intelectual francés, Conservador de los Museos nacionales, novelista, ensayista, fue también elegido miembro de la Academia francesa en 1956. El pintor húngaro Thomas de Maloyay contó como Técnico Artístico del Comité de Defensa de Monumentos Artísticos del Frente Popular que se organizó para rescatar las obras de arte expuestas a mayor peligro, teniendo especial interés en los cuadros del Greco. Christian Zervos (1889-1970). Coleccionista y editor de arte francés, tuvo un papel relevante en la difusión y el conocimiento del arte moderno. Por otra parte, participó con su esposa Yvonne en el salvamento de las obras de arte españolas amenazadas por la guerra civil.
3. "Perdonadme que cuente de manera tan personal el amor a las cosas…" (34).
4. "Creo que fue el día 21 de octubre de 1936" (47), "Una noche, no recuerdo ya exactamente la fecha, una noche del mes de noviembre" (51).
5. "*nos hicieron saber que* el mundo estaba escandalizado con nuestra audacia, con nuestra barbarie" (52), "*Propalaron los amigos de las exageraciones*, y aun *oigo repetir hoy* a los que atienden poco a las noticias buenas, que la República…" (40), "*Dicen* los tal vez algo exagerados" (41), "Por Europa *según nos decían periódicos y revistas extranje-*

0.9. Peyraga.fm Page 135 Monday, June 25, 2007 1:06 PM

ras, corría la leyenda de los famosos triples sótanos del banco de España" (48), "El pretendido sabotaje de que *hablan los fascistas*" (49).

6. "Ya se ha contado en muchas ocasiones la estupenda epopeya artística que cumplió, salvando sus tesoros de arte, la República Española. Lo que tal vez se conozca menos es que ello *pertenece a un fenómeno general de defensa.* Y que esta defensa se producía porque todo pertenecía por igual a sus defensores" (30-31).
7. María Teresa León reunió todos los decretos de ley promulgados entre enero y abril de 1937, que definían oficialmente la gestión del patrimonio artístico español y delimitaban los ámbitos de actividad de las asociaciones culturales creadas a este propósito.
8. "La *profecía que España gritaba* a los cuatro vientos sordos del mundo se ha cumplido demasiado de prisa. ¿Dónde andarán hoy los museos de Europa, por ejemplo?" (22).
9. Recordemos el ejemplo significativo de los iconos bizantinos o del arte románico, en los que la sacralización procede ampliamente del hieratismo de las figuras, hieratismo que deslinda un espacio distinto, "separado" del espacio de representación mimético.
10. Esta idea, la desarrolló Claude Levi-Strauss, para quien un aspecto esencial del arte es que abre el camino hacia el conocimiento de la realidad: "Dans la mesure où l'œuvre d'art est un signe de l'objet et non pas reproduction littérale, elle manifeste quelque chose qui n'était pas immédiatement donné à la perception que nous avons de l'objet, et qui est sa structure. […] Par conséquent, l'œuvre d'art permet de réaliser un progrès de la connaissance" (Charbonnier 108).

Obras citadas

Braudel, Fernand. *Ecrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969.

Charbonnier, Gérard. *Entretiens avec C. Lévi-Strauss*. Paris: 10/18, 1961.

Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.

Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

Hamon, Philippe. "Un discours contraint". *Littérature et réalité*. Paris: Le Seuil, 1982. 119-81.

León, María Teresa. *La Historia tiene la palabra: noticia sobre el salvamento del tesoro artístico*. 2.ª ed. Madrid: Hispamerca, 1977.

—. *Juego Limpio*. 2.ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1987.

—. *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes. "Protagonismo y testimonio en dos 'documemorias' de María Teresa León". *Letras Peninsulares* 3 (1998-1999): 805-21.

Unamuno, Miguel de. "La España eterna". *En torno al casticismo*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1943.

Versins, Pierre. *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction.* Lausanne: L'Age d'Homme, 1972.