

**Zeitschrift:** Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales  
**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos  
**Band:** - (2003)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio : sus colaboraciones en el cine argentino  
**Autor:** Emiliozzi, Irma  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1047407>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio: sus colaboraciones en el cine argentino.

Irma Emiliozzi

*Universidad de Buenos Aires*

Como todos sabemos, María Teresa León y Rafael Alberti vivieron en la República Argentina el período más extenso de su exilio después de la Guerra Civil española. Allí permanecieron entre 1940 y 1963, en años todavía florecientes para la economía del país sudamericano. La República Argentina, que en la primera posguerra del siglo XX integraba la nómina de los diez países más importantes del mundo, todavía para los años 40 ofrecía diversas y providenciales oportunidades laborales, en el caso de los Alberti relacionadas sobre todo con el próspero mundo editorial, un mundo editorial que implicaba una verdadera y extensa red familiar: no hay más que pensar en la llegada a Buenos Aires de María Teresa León y Rafael Alberti y la decisiva recepción de Gonzalo Losada para comprenderlo.<sup>1</sup>

Releer estas palabras de María Teresa León puede ayudarnos a entrever los fuertes lazos que los unieron al suelo argentino (no siempre hospitalario, también hay que recordar):

No tengo juicio claro sobre Buenos Aires. ¿Cómo tenerlo si no es ahogada por una ternura inmensa? Veintitrés años vividos en una ciudad marcan. Hoy todo lo que recuerdo me estremece y agita (...) Y me asomo al balconcillo del primer departamento, calle Tucumán, en una casa de Victoria Ocampo, la que jamás

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 2 (otoño 2003).

<sup>1</sup> En un reciente libro muy claro y documentado, nos introduce Dora Schwarzstein (2001) en la situación editorial argentina de la década del 20 en adelante, y describe hasta qué punto Editorial Losada fue un lugar de reunión, de encuentro, la "red familiar" o una de las redes familiares que nucleaban y protegían, en este caso, a los exiliados españoles.

será olvidada porque fue y es la gran mujer que se desvivió por animar la cultura de su ciudad. Allá, la Tusca, primera de su raza, junto a nosotros velaba sin ladrar los primeros sueños de nuestra hija Aitana. Más tarde, en la calle de Santa Fe, la niña corrió por vez primera haciéndome sentir ese temblorcillo de terror y asombro que se siente ante los milagros. Luego llegó el jardín. Un jardín de enormes estrellas federales enrojeciendo justo al revés de como Rafael decía, porque para él esa flor es el árbol de Pascua. Esta casa de la calle de Las Heras empezaba a ser de verdad nuestra casa, nos afirmábamos, conocíamos cada hoja de las trepadoras que cubrían las paredes de las casas vecinas, los pájaros que nos devolvían las primaveras en ese milagroso colibrí que colgaba de un hilo su impaciencia, su nido. Por primera vez volvían a ser mías las butacas donde nos sentábamos, la cama donde dormíamos. Rafael iba clasificando libros nuevos en bibliotecas nuevas, y otra vez sobre su tablero de dibujo había pinceles, lápices... Únicamente los que se vieron con las manos completamente vacías podrán comprender mi asombro. Teníamos ganas de entonar laudes. ¡Alabada seas, ciudad hermosa de América, por habernos resucitado! (...) (María Teresa León: *Memoria de la melancolía*; 1999: 419-420.)

¿Fueron años prósperos o austeros para esta pareja de exiliados españoles? En principio, habría que decir que fueron años de muchísimo trabajo, en un contexto, claro está, que lo permitía. Y que, como es lógico agregar, fue una la situación de los primeros años y otra la de los siguientes y últimos, después de tanto trabajo. Es interesante apuntar que en un homenaje a María Teresa León, sumida ya en su última sombra, en una carta dirigida a su madre, Gonzalo de Sebastián León (1987: 77) recuerda los años aún austeros (y regresamos a la casa de la calle Las Heras), aunque aquí el concepto de lo austero alcanza otro significado:

Madre:

Qué difícil es dirigirme a ti. Qué dolor siento cuando me doy cuenta de que no me puedes comprender. Ya no podremos recordar juntos a los amigos de Buenos Aires ni a la casa de la Avenida Las Heras. ¡Qué mala pasada te jugó la vida al final del libreto! (...)

Si pudieses comprenderme recordaríamos tu hogar porteño, lo graciosa y simpática que era tu casa. Estaba decorada, como decías, con palos de escoba. (Un exiliado no puede tener buenos muebles pues sueña con volver en cualquier momento a su patria.) Con qué gusto estaba puesta y sólo había cosas de carpintería barata. Eso sí, tenías todo lleno de plantas y como decoración

dibujos y tapices regionales en las paredes y estanterías repletas de libros por todas partes.(...)

Curiosamente esta misma imagen me la ha transmitido Amelia Bence, la gran actriz argentina, protagonista de “Los ojos más lindos del mundo”, la primera película en la que colabora, como inmediatamente veremos, María Teresa León en 1943, en una conversación (grabada) que mantuve con ella el día 6 de febrero de 2003. Cuando le pregunté si en aquellos años había conocido al matrimonio Alberti, me respondió:

Yo conocí a María Teresa León y a Rafael Alberti, tuve el privilegio maravilloso de haber conocido a esa pareja extraordinaria porque eran muy amigos de Luis Saslavsky, y además ella escribió varios libros con Luis, y entonces tuve la suerte de conocerlos. No fui amiga de ellos, primero porque yo no tenía la edad para tener esa relación con ellos, y tampoco intelectualmente podía establecer una relación. Pero los conocí, estuve en la casa de ellos, una casa muy pintoresca: eran muy pobres, no tenían dinero, y a la casa la transformaron con muebles de cocina y era una belleza todo lo que habían hecho, inolvidable. Lo recuerdo como si lo hubiera visto recién.

Sin embargo, la gran poeta Olga Orozco (y vuelvo a usar deliberadamente el adjetivo “grande”, porque ambas artistas, Olga ya desaparecida, lo han sido y lo seguirán siendo), en una lejana conversación que lamentablemente no puedo datar, me comentó que los Alberti vivían muy bien, Rafael vendía sus dibujos, trabajaba en Losada y otras editoriales, tenían más de una casa...

Hemos llegado a los años prósperos para la familia Alberti en tierra argentina. Sus múltiples actividades fueron el camino primero para sobrevivir y luego para vivir dignamente, aunque, claro está, no necesitaban cruzar el océano para demostrar que podían transitar por diferentes caminos artísticos, como lo habían hecho antes de dejar España. Y en Argentina esta multiplicidad se afianzó.

Junto a las diferentes casas, los barrios de Buenos Aires, los nuevos paisajes, junto a los amigos, los Alberti confirmaron en su estadía argentina hasta qué punto eran artistas integrales: la pintura, el dibujo, la radio, los trabajos para la televisión y el cine, los recitales y por supuesto los libros, nos los muestran capaces de trabajar en diferentes lenguajes y soportes, en forma individual



o juntos, e integrados a diferentes equipos de trabajo.

Las colaboraciones de María Teresa León y Rafael Alberti al cine argentino son dos, y salvo un solo y tercer trabajo, al que hoy vamos a referirnos puntualmente, conjuntas. Se ha señalado el predominio de María Teresa León en este *métier* y el mismo Rafael Alberti minimizaba su colaboración en él, pero siempre habremos de suponer, además de respetar el hecho de que ambos firman los dos trabajos que inmediatamente citaremos, que por supuesto conversaban, intercambiaban opiniones y sugerencias, y hasta se nos hace difícil creer que sin el “ángel” de Rafael algunas escenas de ambos filmes hubieran existido tal como las conocemos. Como citaremos inmediatamente, ha opinado Gregorio Torres Nebrera sobre el alcance de cada una de sus participaciones en el primero de los filmes.

Por orden cronológico María Teresa León y Rafael Alberti colaboraron en las dos siguientes películas argentinas:

*La dama duende*, estrenada en 1945, bajo la dirección de Luis Saslavsky, basada en *La dama duende*, de Pedro Calderón de la Barca. En los créditos correspondientes puede leerse: Versión Libre de María Teresa León y Rafael Alberti.<sup>2</sup>

*El gran amor de Bécquer*, estrenada en 1946, bajo la dirección de Alberto de Zavalía. En los créditos se lee: Argumento original: Rafael Alberti y María Teresa León. Y luego del reparto de actores, se agrega y precisa: Libro Cinematográfico: María Teresa León y Rafael Alberti.

Pese a que la primera de estas dos colaboraciones es la más conocida, está todavía incipientemente estudiada. Todos sabemos, en primera instancia, y aunque hoy nos cuesta creerlo, lo que simbolizó este filme en la España represiva de los primeros años de la posguerra: la labor exitosa de la otra España, la voz de la España peregrina, el resultado de un esfuerzo conjunto de los exiliados en el extranjero.

(...) Este filme fue una verdadera “película de exiliados”. María Teresa se encargó de adaptar el original de don Pedro Calderón al ambiente de la España de finales del siglo XVIII, y Rafael colaboró con algunas canciones que remozaban su “habilidad neopopularista”, como las seguidillas que canta la preciosa y enamorada viuda Angélica (...) o las deliciosas canciones que

---

<sup>2</sup> El guión cinematográfico fue de Carlos Adén, seudónimo de Fernando de Elizalde.

cantan las lavanderas o la comedianta o las alegres gentes del imaginario pueblo en fiestas. Junto a la bellísima actriz Delia Garcés –la perulera “dama duende”– el reparto incluyó jóvenes y veteranos actores españoles como Enrique Diosdado [...], Andrés Mejuto [...], Manuel Díaz González [...], Antonia Herrero, Amalia Sánchez Ariño o Ernesto Vilches. La fotografía fue de José María Beltrán [...], la escenografía –premiada– de Gori Muñoz y una buena partitura firmada por Julián Bautista. (Gregorio Torres Nebrera; 1996: 50)

Ya también sabemos que la distribuidora española Cifesa la insertó en su catálogo para que se viera en la España peninsular y también que la censura lo prohibió por muchos años. Lo que es evidente es que aún falta acercarnos a esta obra encantadora, no sólo desde un estudio comparativo más detallado entre la obra de Calderón y la versión de los Alberti, sino desde el de la película en el marco de la obra de María Teresa León y Rafael Alberti. A lo que habrá de agregar, para no olvidarlo, el estudio del filme en sí mismo, como una encantadora pieza antológica del mejor cine argentino, en su género, de esa década.

Con *El gran amor de Bécquer* nos introducimos en una colaboración casi olvidada de los Alberti, y no porque se ignorara este trabajo, sino porque el filme sigue aún hoy siendo un texto desconocido para el público español en general y también para el especializado.

Lo que ya ha merecido algunos estudios críticos es la biografía de María Teresa León que lleva casi idéntico título<sup>3</sup>, y cito en forma completa los datos de este libro, para precisar su fecha de aparición: *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (Una vida pobre y apasionada)*, con las RIMAS del poeta, un poema y un epílogo de Rafael Alberti, Editorial Losada, Biografías históricas y novelescas, Buenos Aires, 1945. En la contraportada figura el Copyright by Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1945. A pie de página se lee: Acabado de imprimir el día 27 de septiembre de 1946. Imprenta López –Perú 666– Buenos Aires. Esta última datación explica la dedicatoria y el carácter de *opera prima* del filme en relación a la novela: “A Delia Garcés, que hizo realidad cinematográfica a Julia Espín”. La biografía, pues, nace a partir del trabajo cinema-

<sup>3</sup> En “María Teresa León, biógrafa de Bécquer” (1988) ya se ha ocupado Gregorio Torres Nebrera de los temas y motivos de esta biografía en relación a la obra de la autora y ha explicado algunos de sus recursos desde la perspectiva del origen fílmico del texto.

tográfico, con argumento original y libro cinematográfico de María Teresa León y Rafael Alberti, tal como rezan los créditos.

Bajo la dirección de Alberto de Zavalía (también su productor), importante director teatral y uno de los cineastas, con Luis Saslavsky, que lleva adelante la renovación del cine argentino de la década del 40, en el reparto vuelven a perfilarse los actores españoles junto a los argentinos: Delia Garcés, Esteban Serrador, Josefina Díaz, Pedro Codina, Andrés Mejuto, Domingo Márquez, Vicente Ariño, Juan Serrador, Alberto Contreras, Herminia Mas, M. Díaz Perdiguero, José María Navarro, Jorge Villoldo, Julián Bourges, Oscar Quinones, María J. Bayardo, Gustavo Bertot y Susana Freyre. El director de fotografía fue José María Beltrán; la escenografía de Saulo Benavente; la música vuelve a ser de Julián Bautista; cámara de Pedro Marzalletti y sonido de Juan M. Sánchez.

Quizás deberíamos resaltar que la protagonista tanto de *La dama duende* como de *El gran amor de Bécquer*, como venimos de anotar, fue la misma actriz: Delia Garcés, recientemente fallecida, y esposa del director Alberto de Zavalía, ambos íntimos amigos de los Alberti.<sup>4</sup> Pero sólo viendo las películas puede conocerse hasta dónde el encanto o el duende de esta artista contribuyó al encanto de los textos fílmicos (y con este mínimo acercamiento, empezamos a recorrer otro estudio comparatístico aún pendiente: el de estas películas entre sí, tan rico y de conclusiones sin lugar a dudas de gran interés). Así vio Rafael Alberti a esta encantadora dama-duende:

A Delia Duende Garcés

(Arabesco)

No de niebla, de neblina;  
de viento no, de airecillo;  
no duende, sí duendecillo,  
casi casi golondrina.  
¿Golondrina? De humareda  
que se va, que no se queda,  
que se escapa, quiebro, hilo,  
halo, sueño, soplo en vilo,  
que se llueve,  
rompe, cae,  
se diluye, se desvae,

---

<sup>4</sup> Delia Garcés protagonizó, entre muchos otros filmes, el famoso *Él*, dirigido por Luis Buñuel.

de liviano, de tan leve.  
 Luz, reflejo,  
 si duendea  
 duendeando y se pasea  
 por la luna del espejo  
 y huye por la chimenea;  
 dobla, tuerce, se desvía,  
 delia- nube,  
 delia- dalia, dalilía,  
 y ala, velo, vela helada,  
 decrece,  
 se desvanece,  
 halo, sueño, soplo, nada.<sup>5</sup>

A estos trabajos en común, o al menos firmados por ambos artistas, hay que agregar la temprana labor de María Teresa León en *Los ojos más lindos del mundo*, estrenada en 1943, ya bajo la dirección de Luis Saslavsky. Sobre la comedia original de Jean Sarment, *Les plus beaux yeux du monde*, María Teresa León trabajó en la adaptación y diálogos del filme. El guión es de Carlos Adén (ya anticipamos que era el seudónimo de Fernando de Elizalde), y los protagonistas el español Pedro López Lagar y la actriz argentina Amelia Bence, que ya he citado en este trabajo. Como creo que estamos frente a un inicial trabajo de María Teresa León verdaderamente desconocido mucho más allá de las fronteras argentinas y sudamericanas e ignorado en España (y habría que agregar que conseguir la copia de esta película fue el resultado de una búsqueda larga e incansable), voy a detenerme un poco más exhaustivamente en este título.

La ficha técnica de la película, que se estrenó el 27 de julio de 1943 en el Cine Ambassador de Buenos Aires, es la siguiente:

Libro: Jean Sarment.

Adaptación y diálogos: María Teresa León.

Guión cinematográfico: Carlos Adén.

Intérpretes: Pedro López Lagar - Amelia Bence - Roberto Airaldi - Ernesto Vilches - Amalia Sánchez Ariño - María Santos - Benita Puértolas - César Fiaschi - Herminia Mas - Judith Sulián - Rafael Buonavoglia - Joaquín Petrosino - Pura Díaz - Dalmira Miranda.

<sup>5</sup> Incluido en *Poemas diversos (1941-1959)*, de *Obras Completas* de Rafael Alberti (1988, págs. 779-780).

Director de fotografía: Alberto Etchebehere.  
 Técnicas de sonido: José Ma. Paleo-Mario Fezia.  
 Cámara: Roque Giacobino.  
 Montaje: Jorge Garate.  
 Dirección musical: Mario Maurano.  
 Decorados y Dirección artística: Raúl Soldi.  
 Asistentes de dirección: Edgardo Togni, E. Tarantini y L.M. Cáceres.  
 Asistente de producción: Juan Sires.  
 Maquillaje: Instituto Bruno Boval.  
 Peinados: Vicenta Miguel.  
 Productor: Atilio Mentasti para Argentina Sono Film,  
 Distribución: Argentina Sono Film  
 Dir. Luis Saslavsky.  
 Laboratorios Alex.  
 Duración original: 89 min.

Con el director, Luis Saslavsky, se habló por primera vez en la República Argentina de narración fílmica, de narración con imágenes, lo menos parecida al mimetismo teatral que había prevalecido hasta entonces (Barney Finn; 1994).

En su larga carrera cinematográfica, cuya obra trascendió a Europa, dirigió melodramas, comedias, policiales, y dos películas consideradas atípicas: *La dama duende* y *Vidalita*. También filmó en el exterior: en España dirigió *La corona negra*, de 1950 (estrenada en 1951), con diálogos de Miguel Mihura, y María Félix, Rossano Brazzi y Vittorio Gassman entre los principales actores del reparto; y en 1962 *El balcón de la luna*, con Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico... En Francia dirigió en 1956 *Les louves*, que contaba, entre sus más reconocidos actores, a Jeanne Moreau. Y también la coproducción franco-italiana *Premier Mai / Festa di maggio / Cigueñas en primavera*, de 1957, con, entre otros, Yves Montand en el reparto.

En cuanto a los principales actores de este filme, recuerdo que cuando conversamos con doña Amelia Bence ella insistió en que “yo era la co-estrella, la estrella era Pedro López Lagar”, aludiendo a la consagración del actor español en relación a su casi incipiente carrera artística. Presentar a Pedro López Lagar a un público español resulta excesivo e innecesario. Pero vale recordar que Amelia Bence, además de quedar identificada no sólo en el celuloide sino en la memoria colectiva argentina como la mujer de “los ojos más lindos del mundo”, es una actriz de larga y renombrada trayectoria, casada en su juventud con el actor español Alberto Closas. Sólo vamos a recordar que bajo la dirección de



Luis Saslavsky intervino en tres películas: *La fuga*, de 1937; *Los ojos más lindos del mundo*, de 1943 y *Camino del infierno*, de 1945, y que en España, José María Forqué la eligió en 1959 como protagonista de *De espaldas a la puerta*.

Con *Los ojos más lindos del mundo*, de 1943, Saslavsky cumple con el paradigma del melodrama de la época, y como ha dicho Barney Finn, vigila todos los resortes emotivos, así como los espacios y los objetos, junto con una valoración milimétrica del plano y su composición. Amores imposibles, con las injusticias del triángulo amoroso; la muerte (o la ceguera) no deseada; la naturaleza que acompaña los estados de ánimo de los protagonistas: todo se combina en un equilibrado juego entre alegría y tristeza que desemboca en el final anunciado en que se restablece la armonía básica de todo melodrama.

La estructura del relato de nuestra película responde a tres momentos diferentes en la vida de Lorenzo, desde su infancia a su madurez. En la primera parte, con dos escenarios contrapuestos, asistimos a la muerte de la madre de Lorenzo, una humilde lavandera de origen gallego. Llueve (la lluvia empieza a acompañar al protagonista) en los arrabales de una ciudad que podemos pensar que es Buenos Aires y en una pobre vivienda el niño y las vecinas esperan al médico, que llega con atraso debido al temporal. Lorenzo, o Lucero, como lo llama su madre, queda huérfano: “¡Qué negra sombra viene! ¡Qué solín quedas en esta tierra tan grande!” son sus últimas palabras.

Pero de la inicial desdicha pasamos al segundo escenario de esta primera parte: la casa del médico, ya en la ciudad, adonde es llevado Lorenzo. El médico, que es viudo y tiene un hijo, llamado Agustín, no sólo protege así a Lorenzo de la pobreza y la orfandad, sino que adopta a un compañero o a un hermano para su niño. El cambio de escenario es el cambio de ánimo: llegan para Lorenzo, ahora junto a Agustín, los tiempos del confort, la buena vestimenta, los juegos, el afecto de los de la casa (dos tías solteronas, además del médico y el servicio), la alegría de vivir. Y desde estas primeras escenas se nos introduce en los diferentes caracteres de los niños: Lorenzo es bueno, honesto, inteligente, se hace querer por los demás y en ningún momento olvida su humilde origen. Parece ser el más fuerte. Agustín, inseguro y envidioso, no distingue entre el bien y el mal y encontrará poco a poco en su amigo la “conciencia” y el control que le faltan.

La bicicleta doble que el padre regala a los niños es el objeto que sirve para marcar la primera gran elipsis temporal y pasar de

la última secuencia ubicada en la infancia de Lorenzo y Agustín a su juventud.

En la segunda parte del relato, los niños ya son dos jóvenes galanes, que siguen juntos y andando en su bicicleta doble. De pronto escuchan un vals: Lorenzo, que es un alma poética, además de poeta, supone que es una joven y bella pianista quien lo ejecuta; Agustín se ríe. Y apuestan a quién acierta. Así encuentran a Susana, la joven que tiene “los ojos más lindos del mundo”, y se forma el triángulo amoroso. Sigue el clima de fiesta, juego y alegría con el que se ha cerrado la primera parte del argumento y hasta asistimos a las típicas reuniones de una Comisión de Caridad, con sus preparativos para una representación en homenaje al Día de la Patria hasta su desopilante exhibición: es la madre de Susana quien la organiza, mujer dominadora y de mal carácter, que tiene también sometido a su débil y complaciente marido. También hay juegos campestres: en uno de ellos, el de la “gallina ciega”, Susana tiene un leve mareo con una fugaz ausencia de su visión, que presagia el desenlace de la tercera parte del relato. Lorenzo es aparentemente el más exitoso, y no sólo con Susana, sino que también tiene una carrera diplomática en ciernes que se afianza con su nombramiento como agregado a la embajada de España. Agustín, celoso y fuera de sí, intenta suicidarse. Y Lorenzo, el más bueno, es el que cede y exclama: “Esa bala dio en el blanco: es a mí a quien has matado”. Miente a su hermano al minimizar su amor por Susana y cede su lugar. Agustín y Susana se casan, y Lorenzo, en otro día de lluvia como aquel lejano en el que entró a éste, su segundo hogar, parte. Las tías quedan solas. “¡Cómo ha pasado el tiempo! ¡Qué solas hemos quedado!”

Nuevamente un objeto, ahora los sillones en los que las tías han quedado desgranando sus penas, proponen la segunda gran elipsis temporal del texto, y nos introducen en la tercera y última parte de la película.

Han pasado trece años y hemos llegado a la tercera parte de la narración fílmica. De Lorenzo, que se ha ido a España, no se sabe nada más. Agustín y Susana viven en una casa en las afueras de la ciudad. Susana ha quedado ciega, y vive, casi abandonada por su marido, con su hijo, su padre y una criada. Su madre ha muerto. Agustín es ahora Agustín Castelar, el gran escritor. Y Lorenzo es uno de los desarraigados artistas que llegan al lugar para actuar en el café Ideal. Ha vuelto a instalarse la tristeza. Lorenzo va a buscar a Agustín, para pedirle el dinero que debe y necesita devolver – ha estado preso y le han prestado dinero para pagar la



fianza de libertad– y se encuentra con la triste realidad de la pareja y la enfermedad de Susana. El reencuentro de Susana y Lorenzo dará lugar a escenas de gran emoción y romanticismo. Pero, como no podía ser de otro modo, su intervención volverá a ser decisiva para reinstalar la armonía de la pareja, nuevamente a costa de su desdicha: como buen hermano, como el “doble” o la “conciencia” del otro, le pide a Agustín que no abandone a Susana, que la respete, que la cuide. Y que quiere recordarlos juntos y felices para siempre. Ha pagado otra vez su deuda.

Las tres partes, algo hemos ido anticipando, permiten observar la alternancia entre los momentos de tristeza y alegría, es decir, el clima emotivo en el que se desenvuelve el melodrama: así, la primera parte es el paso de la tristeza a la alegría; la segunda se instala en esta felicidad de vivir, para despeñarse en la tristeza de la primera despedida; y la tercera parte, iniciada nuevamente en la soledad y abandono en los que vive Susana, alterna momentos de alegría y contenido dolor con el regreso de Lorenzo, que finalmente cierra la puerta de la casa y de la felicidad, y se aleja para siempre.

Si ahora nos acercamos a la labor de adaptación y diálogos que realizó María Teresa León para *Los ojos más lindos del mundo*, que merecerá sin duda, y a la brevedad, un estudio más exhaustivo, debemos contar con tres textos: la comedia francesa original de Jean Sarment, de 1926; el filme, de 1943; e, imprescindiblemente, la transcripción de los diálogos escritos por María Teresa León. Falta todavía hoy esta tarea final, que ya sabemos que espera con óptimos resultados. Y en primer término, y quiero resaltar esto, porque estamos delante de un texto vivo de la autora, de un nuevo texto suyo, lejos de la virtualidad de un guión, y este nuevo texto seguramente deberá ser integrado a la obra escrita por María Teresa León, o al menos ser considerado como un valioso aporte a la que ya conocemos.

Si intentamos, pese a todo, una primera tarea comparatística, habida cuenta de no contar por ahora con la adaptación transcrita de María Teresa, y empezamos por acercarnos al original francés en relación al filme que hoy vemos, ya podremos arribar a algunas primeras conclusiones muy interesantes.

*Les plus beaux yeux du monde*, *Comédie en trois actes*, fue escrita por Jean Sarment, el comediógrafo francés, autor, entre otras muchas obras, de su conocida *Le pêcheur d'ombres*. La obra fue representada por primera vez el 24 de octubre de 1925 en el Théâtre du Journal, y publicada, versión que hoy leemos, en *La*

*Petite Illustration*, Paris, 1926. La pieza está dedicada a la mujer del autor, asimismo actriz protagonista de la pieza, con unas sugestivas líneas que nos introducen en el clima de la obra:

À Marguerite Valmond  
qui sait tout ce qui de mes plus chers regrets a passé dans cette  
pièce et flotte encore autour et qui l'a si harmonieusement  
jouée.  
J. S.

Los personajes, y los respectivos actores que la representaron en 1925, son:

Napoléon.....MM. Jean Sarment  
Arthur.....Abel Jacquin  
L'Amiral.....Henri Desmarets  
Lucie.....Mme. Marguerite Valmond  
Clémentine.....Lucienne Forest

En el Primer Acto, la escena nos espera con una ambientación muy diferente a la de la película argentina:

*Une plage.- Sable et châteaux de sable. Un petit chemin montant mène aux villas. Sept heures du soir. Les gens sont rentrés chez eux. Une vieille ferme une cabine de bains et s'éloigne, un paquet de peignoirs dans un bras, son pliant sous l'autre.*

*Cris d'enfants dans la route...Parfois une trompe d'auto...Et, assez loin, venant des rochers, un air de flûte... Voix des joueurs de tennis. "Play...Go!... Vingt ''a dix...Trente ''a ...", etc.,- et le rire clair et jeune de Lucie. (pág. 3) <sup>6</sup>*

Estamos junto a una cancha de tenis. Los dos amigos, Napoleón y Arthur (Lorenzo y Agustín) tienen veintidós años. Napoleón usa un pantalón blanco demasiado largo y estrecho para él, que le ha prestado Arturo: su aspecto es "drôle", una palabra clave en la descripción del protagonista, también atendida en la pieza argentina. Ya se presentan las diferencias de clase. Los jóvenes son muy amigos, y Arthur dice a Napoleón que nadie lo conoce como él, que le debe todo. Y que cuando se conocieron, "en troisième latin, -j'étais un bon élève, docile et timoré. Tu m'as fait

---

<sup>6</sup> De ahora en adelante se sigue la citada versión francesa, y sólo se coloca la paginación correspondiente.

lire, tu m'as secoué. Tu m'as communiqué ton désir d'indépendance. Tu m'as ouvert les yeux." Y enseguida: "– (...) j'étais comme les autres... Sans toi, je serais aujourd'hui un bon jeune homme qui ne voit pas loin et se contente de peu." (p. 4) Un poco más adelante se escucha una frase fundamental, que recupera textualmente María Teresa León: "– Tu es ma conscience, Napoléon." (pág. 5)

Napoléon es pobre: su madre ha tenido muchos hijos, ha trabajado para alimentarlos, pero todos han fallecido. "–Tu n'es pas riche et tu es le premier à en sourire–" le dice Arthur. Napoléon, que ríe, canta y recita. Entre los versos que declama, uno, de un poema que recién ha comenzado a componer, dice:

*Nos deux sombres serrées feront une ombre étroite.*

Cuando los amigos comienzan a hablar de "la belle Lucie", que está jugando al tenis, Napoléon nota enseguida la zozobra y el desconcierto de su amigo. La joven se acerca, conversa y coquetea con ellos. Arturo y Lucía retoman el juego. Pero ella pierde una devolución de la pelota, con el primer síntoma de lo que será más adelante su ceguera, escena que se cierra con el leitmotiv de la comedia:

Lucie.– Manquée. Je n'ai pas la balle. Que c'est drôle! L'espace d'un éclair, tout a disparu... je n'ai plus rien vu!...

Napoléon. – C'est nerveux.

Lucie.– Ou d'avoir levé trop brusquement la tête...Les yeux me brûlent un peu, d'ailleurs. Regardez: ils ne sont pas rouges?

(...)

Arthur.– Vous avez...

Arthur et Napoléon, *continuant.*– ...les plus beaux yeux du monde.

Tous deux se regardent, étonnés d'avoir dit ensemble la même phrase. (pág. 6)

En esta primera parte de la comedia se suceden muy rápidamente un cúmulo de hechos mínimos o intrascendentes, respetadas rigurosamente las unidades de tiempo –un día, en un lugar–, y así además lo percibimos desde la perspectiva del libre juego espacio-temporal de la narración fílmica. Los amigos intentan sincerarse en cuanto a lo que sienten por Lucie, y aunque Arthur resta importancia a sus sentimientos, termina confesando su desesperación: "–Je sais qu'elle ne m'aime pas." (p.8), y trata

de hundir una navaja en su brazo, cerca del puño, que Napoléon le arranca, diciéndole "Imbecile, idiot, romantique, fou. Tu pouvais te tuer...." La suerte está echada. Arthur declara su amor a Lucie, que lo acepta, y Napoléon anuncia que parte a Paris, a casa de un tío que no le ha contestado a una carta.

El primer acto termina cuando los tres amigos van a cenar juntos, a festejar la declaración del noviazgo y el viaje de Napoléon. Así se cierra:

A.– Lucie, pourquoi m'aimez- vous?

L.– Parce que vous êtes presque un enfant encore, mais oui, mais oui... N'est-ce pas vrai?

A.– Si, vous me voyez bien. (Et de loin) Et bien? Napoléon? Que fais-tu? Qu'as-tu?

*Napoléon vient de laisser éclater un sanglot qu'il étouffait et, pour sauver la situation, à pleine voix, la main sur le coeur.*

Je meurs désespéré

Et n'ai jamais... tant aimé... la vie!...

#### RIDEAU

El acto segundo nos ubica siempre a orillas del mar, junto a la cancha de tenis del primer acto. Han pasado trece años: *Sur une chaise qu'on a placée devant la terrasse, Lucie, mi-allongée, un petit ouvrage de crochet sur les genoux.* (pág. 12)

Lucía, que está ciega y prácticamente abandonada por su exitoso marido, vive con su hijo de casi cuatro años, Jean Pierre, su padre, que ha envejecido y enviudado, y ahora colecciona estampillas, y la criada, Clémentine. Llega Lorenzo, después de tanto tiempo. Es un fracasado.

La adaptación y diálogos de María Teresa León comienzan a seguir de manera más aproximada el desarrollo de este acto y del tercero y último. Lucía oculta en primera instancia su desdicha conyugal; Lorenzo cree no poder ocultar su fracaso, tan a la vista de cualquiera:

Napoléon.– (...) Ma vie est à mon image. Vous n'avez qu' à ouvrir les yeux.

Lucie.– Napoléon, les yeux ouverts, je suis telle que les yeux fermés.

Napoléon.– Comment?

Lucie.– Il ne passe plus rien dans mes yeux, Napoléon, que les formes des choses anciennes. (Elle montre ses yeux). Il n'y a plus rien là. Cela ne sert plus. (pág.15).

La comedia se ha instalado en el espacio del recuerdo, mientras la protagonista, nueva Penélope, teje “un éternel tricot”:

Lucie. -Alors, vous me voyez: je fais un éternel tricot qui doit être bien informe. On ne me le dit pas.(pág.15)

Mentiras, pequeñas equivocaciones, ambos demoran y tantean la llegada a la confesión o a la verdad:

Napoléon.- Je dirige un journal de Lyon (précisant à tout hasard). Le Réveil du Rhône (...)

Lucie.- C'est beau, Napoléon, arrivé comme vous l'êtes, d'avoir conservé votre foi et vos espoirs.

Napoléon.- Oui, je les ai tous conservés...Ils ne sont plus devant moi... Ils marchent derrière, mais j'en ai pas perdu un.

Lucie.- S'ils marchent derrière, ce ne sont plus des espoirs, Napoléon, ce sont des regrets... Vous avez des regrets? Pourquoi? (pág.16)

El mundo del recuerdo, de la melancolía, del lamento:

Lucie.- Mon Dieu! J'étais si heureuse de pouvoir parler avec vous librement des années passées, puisque, hélas! J'en suis restée là.

Napoléon.- Le meilleur de moi en este resté là aussi. (pág.17)

Con la llegada del padre de Lucie, se atenúa el clima melancólico de la escena, pero la alegría se acaba cuando éste lee una carta que ha llegado para su hija, y que ella supone de su marido; cuando Lucie escucha que sólo se trata de una propaganda y su padre se aleja, se echa a llorar, y aflora la verdad sobre su situación amorosa :

Lucie.- (...) Il est content de montrer ce visage- là. C'est tout naturel... Mais, moi, je suis la seule à ne pa le voir. Vous comprenez? (pág. 20)

Ambos recuerdan el tiempo del flirteo, y Lucie cita las palabras que la enamoraron rápidamente de Arthur, las mismas que en verdad fueron dichas por Napoléon a su amigo, al hablarle del amor y de la mujer de los ojos más lindos del mundo, y que el primero hizo pasar por suyas. El tema de la visión o ignorancia versus la ceguera o el conocimiento se sitúa decididamente como uno de los ejes de la obra:

Napoléon.– Vous l’avez aimé vite.

Lucie.– Il n’a eu qu’ à parler. Il y a des mots qui se glissent à travers les barrières (...)

Napoléon.– Ah? Que disait il?

(...)

Lucie.– Il me disait: “Lucie, je veux bien que vous ne me voyiez jamais, porvu que je puisse vous voir toujours.”(...) (pág.21)

Napoléon se entera así, y con otras confesiones de Lucie que ahora dejamos de lado, de la envergadura del engaño del que ambos han sido víctimas, pero calla, siempre calla. Ante el ruego de Lucie a quedarse en su casa al menos por tres días, Napoléon acepta:

Napoléon. – Trois jours, mon Dieu! Trois jours! Donnez-les-moi. (...) (pág.21)

Luego de una importante charla entre Napoléon y Clémentine, la criada, la única que se ha dado cuenta de cuál es la verdadera historia del huésped, Napoléon y Lucie salen a cenar “au petit restaurant sur la falaise, comme le soir, vous savez...”, adonde se han encaminado también en el final del primer acto. Claro que ahora sólo son dos. Él toma dos billetes que, junto a otras pertenencias, se le han caído a Lucie un rato antes – no podría pagar la cena si no fuera así- y le dice en su oído: “Pardon”.

El acto termina con estas palabras, en la culminación del encuentro entre Napoléon y Lucie:

Lucie. -Venez...Donnez-moi votre bras.

*Ils s’en vont au bras l’un de l’autre.*

RIDEAU

El acto III se inicia, como indica el texto, dos días después, en el mismo lugar, a las diez de la noche. El pequeño Jean Pierre, el abuelo, la mucama y Lucie rodean a Napoléon que proyecta imágenes con una linterna mágica. La sala está en penumbras y toda la luz está en la pantalla. El abuelo ( l’Amiral) toca la flauta dulcemente, para acompañar las bellas imágenes y el relato de Napoléon, que cuenta la historia de dos niños que juegan a las canicas, uno rubio y otro moreno, y cómo éste se apodera de todas ellas. La parábola termina con el casamiento de una bella joven con un bello joven, en el que puede reconocerse al niño que triunfaba en el juego infantil. Éste es el momento en que Lucie cae



en la cuenta del amor y del sacrificio de Napoléon y éste le confiesa, cuando ya quedan solos, toda la verdad:

Lucie.— Napoléon! Le jeune homme de la tonnelle... le petit garçon qui laissait prendre ses billes... c' était vous?

Napoléon.— Ah! Vous avez deviné?...Oui... Ç'a été moi... J'ai quelquefois laissé ma part et ma place.

Lucie.— Et l'autre?

Napoléon.— L'autre?

Lucie.— C'était lui, n'est-ce pas? (pág. 24)

Cuando se abrazan y lloran, llega Arthur, impecablemente vestido, y casi inmediatamente, Napoléon comienza a describir su nuevo traje:

Napoléon.— C'est un costume marron, qui boutonne a deux boutons... et qui lui va bien. Mieux que les autres. Il est déjà très beau dans les autres, mais chaque costume nouveau lui va mieux que les précédents.

(...)

Napoléon.— Tu vois: je te depeins tel que tu es, à ta femme qui ne peut pas te voir. C'est un service que je te rends. (pág. 26)

El duelo está declarado:

Arthur, qui le regarde.— Veux-tu que je te rends le même?

Napoléon, qui, soudain, sent le danger et prend peur.— Non, non!... Je t'en prie: c'est inutile... Sur moi, "on" sait très bien à quoi s'en tenir. Je te remercie, c'est inutile. (pág. 26)

Pero Arthur, que se queja porque ha entrado en su casa y no se le acoge bien, maltrata a su suegro, que ingresa al escenario, tildándolo de viejo maníaco e inútil. Y comienza a describir lo que ve en Napoléon:

Arthur.— (...) Regardez devant vous; dites ce que vous voyez! Vous avez devant vous un grotesque! Vous ne l'aviez pas vu. Vous n'aviez pas vu la sale bohème que "ça" représente. (pág. 27)

Lucie interviene:

Lucie.— Ah! Tais-toi! Tais- toi! Pourquoi tout cela qui est en trop... qui est bête... qui n'as pas de sens? Tu es jaloux? Dis?



Y Napoléon acaba con el duelo, en búsqueda del final armónico o feliz:

Napoléon.— N'est-ce pas, qu'à beauté égale, à génie égal, à richesse égale, à splendeur égale... vous le préféreriez encore? (pág. 28)

Lucie se aleja. Quedan los dos hombres solos, y se inicia un extenso diálogo sobre los temas centrales de la comedia: la traición a sí mismo, la falta de dignidad y de defensa de los ideales, la pérdida de la fe y de los mejores valores, el peligro de la "fama" y de la suerte de Arthur. Ha regresado Napoléon, es decir, su amigo, casi hermano, su "conciencia", y con él, todo vuelve a su sitio:

Napoléon.— Aime-la bien; soigne-la bien (...) (pág. 29)

Napoléon se despide.

Napoléon.— (...) Au revoir, madame. Vous avez un temps de printemps. Vous êtes belle comme le jour. Vous êtes "un délice pour les yeux".

Lucie.— Les yeux, Napoléon!

Napoléon.— Et vous avez les plus beaux yeux du monde.

Lucie.— Oh! Napoléon, les plus beaux yeux!

Napoléon.— Si, madame, "Le plus beaux yeux du monde" ce sont ceux qui ne me voient pas.

*Il s'éloigne, ouvre la porte.*

Y en un último gesto intrascendente, que disimula el peso de esta despedida, recuerda en sus últimas palabras el *argot* del tenis:

Napoléon, *sur le pas de la porte*.— ..."A moi la garde!"  
*Il sort.*

RIDEAU

Someramente revisada la comedia de Jean Sarment, podríamos intentar en principio atenernos a lo similar entre el texto francés y el filme argentino, a lo que María Teresa León respeta, adapta, y por momentos, con mucha fidelidad. De esta manera podríamos saber qué le interesa a nuestra autora del original de Sarment y hasta qué punto se integra, seguramente, al mundo de sus prefe-

rencias, de sus temas y motivos predilectos. Estamos, por supuesto, delante de algunas conclusiones rápidas y precarias.

Si atendemos al protagonista masculino, Lorenzo-Napoléon, nos situamos en el marco tan caro a María Teresa León de las “vidas pobres y apasionadas”, tal como reza el subtítulo de una de sus biografías ya citadas: *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (Una vida pobre y apasionada)*. No olvidemos que tanto en el filme argentino como en su biografía homónima, el poeta Gustavo Adolfo Bécquer no asiste a la fiesta organizada en casa de los Espín porque, como ya ha señalado Torres Nebrera, todos se reirían “del andrajo viviente que se creía él” (1998: 81). ¿No estamos describiendo al protagonista de *Los ojos más lindos del mundo* o a otros predilectos personajes de la autora? Lorenzo-Napoléon es poeta, soñador, crédulo, y realiza el viaje o peregrinaje del amor a través del cual se busca recuperar, alcanzar o producir la anagnórisis o reconocimiento definitivo: habitante del mundo de los recuerdos, perdedor y ganador, vencedor y vencido, desdichado pero orgulloso de sí mismo, es débil porque sufre, pero fuerte porque se conoce y conoce los límites de los demás. Y estoicamente se supera a sí mismo en pos de la felicidad de Susana-Lucie y Agustín-Arthur.

Si observamos ahora el perfil de la mujer protagonista, no hay duda de que es ella quien se alza con el mismísimo título de la obra por su condición de mujer bella y dueña del incomparable encanto de ser joven y coqueta: ella es el motor (el actante) que pone en marcha las dos obras. A esto hay que sumar, después de haber revisado la historia que se cuenta en ambos textos, el respeto por la condición de la mujer, la preocupación feminista y la clara defensa de la mujer malquerida, *La bella del mal amor* o “*La bella malmaridada*” (con el tema de la frustración matrimonial)<sup>7</sup>, y en este caso hasta indefensa físicamente, en desventaja, por la ceguera que le impide “ver”. Ya son numerosos los elementos del texto de Sarment afines a las inquietudes de María Teresa León como para que el texto francés no le interesara.

Pero hay más aún. Los temas que se enhebran a lo largo de los dos textos, y hemos mencionado ya a algunos de ellos, nos remiten a la gran aventura textual de María Teresa León. Retomamos y agregamos:

#### Δ El desamor y la frustración matrimonial.

<sup>7</sup> Conviene recomendar el tratamiento del tema “El desamor y la confesión autobiográfica”, en Juan Carlos Estebáñez Gil (1995, págs. 89-92)

Δ La preocupación feminista y la defensa de la mujer.

Δ La vida en el recuerdo o el espacio de la memoria como razón y nexo vital (la aventura total es el regreso: Estebanez Gil; 1995: 175), con la consiguiente recuperación del paraíso perdido.

Δ El peregrinaje o viaje amoroso, relacionado al sentimiento de la búsqueda y el exilio.<sup>8</sup>

Δ La apuesta por el juego limpio, y el rechazo del juego sucio de los traidores y los cobardes (Torres Nebrera; 1999: 29).

Si ahora, por el contrario, nos atenemos a las diferencias entre *Les plus beaux yeux du monde* de Jean Sarment y la adaptación y diálogos escritos por María Teresa León para el filme *Los ojos más lindos del mundo*, de Luis Saslavsky, deberíamos en principio resaltar que las modificaciones más importantes se producen en el primer acto, y en todo lo relativo a la nueva contextualización de la historia. Y volvemos a entrar, y decididamente, en el universo literario de María Teresa León.

*Los ojos más lindos del mundo* transcurre en una ciudad argentina como Buenos Aires, y en sus arrabales o alrededores, como ya anotamos, y los hechos narrados bien pueden ubicarse en las primeras décadas del siglo XX (en la primera o segunda). El contexto elegido ofrece una oportunidad impar a la autora española para desarrollar sus excelentes dotes de narradora costumbrista: desde la pobre chabola en la que muere la madre de Lorenzo, en el comienzo de la película, con las infaltables vecinas junto a la cama de la moribunda y el médico rural que llega, hasta la pormenorizada descripción de una típica casa de clase media burguesa (la de Agustín, sobre todo, en la primera y segunda partes de la película; la de Susana y Agustín en la última), con sus consabidas convenciones, y en la que se destacan algunos personajes típicos: las tías solteronas, las criadas, las damas que participan de la fiesta de beneficencia, las enlutadas... En este pequeño mundillo burgués porteño que pinta María Teresa León, tan similar al español, sí puede adaptarse la reunión familiar en torno a la linterna mágica de la tercera parte o tercer acto del texto francés, pero es impensable que Susana y Lorenzo salgan a cenar solos, una aventura permitida en la liberal sociedad

---

<sup>8</sup> Vale apuntar lo escrito por Gregorio Torres Nebrera en relación a "Menerteos, marinero de abril" (1999, págs. 30-33)

francesa, o aceptar que un hombre solo se aloje por tres días en la casa de una mujer abandonada...

El contexto se enriquece con motivos propios de la escritora María Teresa León: las escenas de balcón; los bailes ("El vals 'Fascinación' envuelve el pasado y el futuro de los personajes: es el vals de 'la bella Susana' que no supo escuchar las verdades de su corazón y el de Lorenzo que no supo pelear por lo que quería." Barney Finn; 1994: 23); las cartas portadoras de sueños e ilusiones; la lluvia que acompaña a Lorenzo (cfr. Torres Nebrera; 1996:16). Y hasta la puerta con la que se cierra la historia: una puerta/frontera (María Teresa León; 1999: 30) que esta vez sí se cierra del todo.

La acentuada orfandad y desamparo del protagonista en la primera parte de la película y el tema del paso de tiempo, muy acentuado a lo largo de todo el filme, son dos claras aportaciones de la versión argentina con respecto al texto francés, siempre próximas a las preocupaciones presentes en toda la obra de María Teresa León.

Recién estamos empezando a acercarnos a este texto vivo, como ya dije, de María Teresa León, y quizás el centenario de su nacimiento sea la hora adecuada para comenzar a leerlo y atenderlo, junto a las restantes colaboraciones con el cine argentino firmadas en colaboración con Rafael Alberti.

## Bibliografía

- Alberti, Rafael (1988): *Obras completas*. Tomo III. *Poesía. 1964-1988*, Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, Editorial Aguilar, Madrid, 1988.
- Barney Finn, Oscar (1994): *Luis Saslavsky*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, Col. Directores del cine argentino.
- Estebanez Gil, Juan Carlos (1995): *Ma. Teresa León. Estudio de su obra literaria*, Burgos, Edit. "La Olmeda".
- León, María Teresa (1999): *Memoria de la melancolía*, edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Edit. Castalia, Clásicos Castalia.
- Sarment, Jean: *Les plus beaux yeux du monde*, comédie en trois actes, en *La Petite Illustration*, Paris, 1926.
- Schwarzstein, Dora (2001): *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del*

*exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, Serie Contrastes.

Sebastián León, Gonzalo de (1987): "¡CÓMO ME GUSTARÍA!", en *María Teresa León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Colección Villalar 7.

Torres Nebrera, Gregorio (1996): *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*, Madrid, Ediciones de la Torre, Serie Arte y Cultura, Colección Nuestro Mundo N° 44.

Torres Nebrera, Gregorio (1998): "María Teresa León, biógrafa de Bécquer", en *El Gnomo*, Boletín de Estudios Becquerianos, Asociación de becquerianistas, Lleida, 7, 1998, págs. 67-91.