

Alberti, León, Saslavsky: reinventando “La dama duende” en la Argentina de los exiliados

Tiziana Pucciarelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA (ITALIA)

ABSTRACT

This work focuses on the movie *La dama duende* made in Argentina in 1945, adapted by María Teresa León and Rafael Alberti and under the direction of Luis Saslavsky. Without moving too far from the original, the film draws from the new setting all its critical potentialities in order to project them on the catastrophe of the Franco dictatorship. In the hands of María Teresa León and Rafael Alberti, the Calderonian comedy is transformed into a great popular spectacle and is a pre-text aimed to engender a political fable where the concept of “las dos Españas” takes shape and movement on the screen.

Keywords: *La dama duende*, Pedro Calderón de la Barca, María Teresa León, Rafael Alberti, Luis Saslavsky, Argentine cinema.

Este trabajo centra la atención en la versión fílmica de *La dama duende* realizada en Argentina en 1945, con adaptación de María Teresa León y Rafael Alberti y bajo la dirección de Luis Saslavsky. Sin alejarse demasiado del enredo original, la película extrae de la nueva ambientación todas sus potencialidades críticas y las proyecta sobre la catástrofe de la dictadura franquista. En manos de María Teresa León y Rafael Alberti, la comedia calderoniana se transforma en un gran espectáculo popular, y es un pre-texto para armar una fábula política donde el concepto de las dos Españas toma forma y movimiento en la gran pantalla.

Palabras claves: *La dama duende*, Pedro Calderón de la Barca, María Teresa León, Rafael Alberti, Luis Saslavsky, cine argentino.

Como es bien sabido, después de la trágica experiencia de la Guerra Civil, a María Teresa León y a Rafael Alberti – como a muchísimos otros activistas republicanos – les tocó vivir el desastre de la derrota y la amargura del exilio. Los dos intelectuales transcurrieron el primer y más extenso período de su destierro en la República Argentina, donde permanecieron desde 1940 hasta 1963 y donde, después de tantos pesares, volvieron a experimentar la felicidad con el nacimiento de su hija Aitana. “Al fin América”, como ha dejado escrito la misma León, “en todo tiempo, desde Cervantes, ha sido y es el refugio y amparo de los desamparados de España” (León, 1999, p. 398).

Para la pareja se abre una época de gran inestabilidad, debida a los problemas con los gobiernos militares – que niegan la documentación para la residencia permanente – y a los cambios frecuentes de vivienda. Sin embargo, Argentina, que en los años veinte y treinta del pasado siglo figuraba entre los países más importantes del mundo (Emiliozzi, 2003), les ofreció diversas oportunidades laborales para volver a llenar esas “manos totalmente vacías” (León, 1999, p. 420) con las que cruzaron el océano.

En forma individual o juntos, en diferentes lenguajes y soportes, los dos artistas trabajaron incansablemente, abriéndose el camino primero para sobrevivir y luego para vivir más que dignamente en su patria adoptiva.

El poeta gaditano reconoce que, en aquel entonces, la más atareada era María Teresa: “tenía más trabajo que yo”, afirma, “era muy polifacética” (citado en Estébanez Gil, 2003, p. 357). Su bellísima mujer, que poseía ese “don intransferible de, estando vencida, no sentirse vencida” (Arzarello, 1942), se las arreglaba para cuidar de su marido y de su hija, escribir, llevar diariamente programas en la radio y en la televisión y participar en conferencias y tareas de ayuda a los exiliados. En el destierro argentino publicaría la mayor parte de su producción: novelas, cuentos, obras testimoniales y biografías, marcadas todas por el recuerdo constante de España y la esperanza del retorno inminente.

Entre las múltiples facetas de su personalidad artística hay que incluir la colaboración en proyectos cinematográficos. En 1944 Luis Saslavsky (Santa Fe 1908, Buenos Aires 1995) – íntimo amigo de la pareja,¹ y uno de los más interesantes y modernos directores de cine argentinos de esa época² –, le propone a María Teresa León la adaptación de *La dama duende* de Calderón de la Barca. Cuenta la autora: “sucedió que un día Luis Saslavsky, director de cine, tal vez el más dotado de la Argentina, me dijese: María Teresa, ¿te gustaría hacer conmigo

¹ Aitana Alberti recuerda: “desde la llegada de Rafael y María Teresa a Buenos Aires, muy pronto surgió una intensa amistad entre ellos y dos hermanos geniales cada uno a su manera: Dalila y Luis Saslavsky” (1996, p. 19).

² Sobre su trabajo véase: Barney Finn (1994).

una película? Tema español. Yo le contesté: ¿Tema español? Sí” (León, 1999, p. 437). Esa colaboración va unida, como confiesa la misma León, “al primer dinero que gané en América”, dinero que sirvió para construir, por fin, su propio hogar: una casa “levantada entre los pinos que bajan hacia las dunas de la playa de Punta del Este” (*ibidem*) a la que bautizaron *La Gallarda*. La película – en blanco y negro, de 101 minutos de duración – se filmó en los Estudios San Miguel de Buenos Aires en 1944, y se estrenó el 17 de mayo de 1945, con gran éxito de público y de crítica³.

La adaptación de la pieza calderoniana lleva la firma de la pareja Alberti-León. En los créditos de la película leemos: “Argumento de María Teresa León y Rafael Alberti. Versión de la comedia del mismo nombre de Don Pedro Calderón de la Barca”. Sin embargo, el poeta en más de una ocasión atribuye la mayor parte del trabajo a su mujer⁴. Cual ejemplo significativo baste citar una declaración fechada el 3 de octubre de 1974 en Roma: “La versión de *La dama duende* la escribió María Teresa. Yo sólo hice algunas canciones” (citado en: Gubern, 2003, p. 342)⁵. Además, en su libro de memorias la misma escritora evoca en primera persona el recuerdo de la colaboración con Saslavky: de *La dama duende*, dice, “a mí me han quedado algunas fotografías y una copia del guión que escribí” (León, 1999, p. 439). María Teresa León conocía muy bien el teatro clásico nacional, que manejó más de una vez – sea en su forma original sea en refundiciones – en el curso de su significativa carrera como directora teatral. Acostumbrada a trasladar los textos del lenguaje escrito a la actuación escénica, tenía todas las capacidades, el conocimiento y la práctica para llevar a cabo en autonomía el trabajo de adaptación.

A pesar de esto, algunos críticos han puesto mucho empeño, quizás demasiado, en subrayar el papel desempeñado por Alberti en la composición del texto, buscando indicios y trazas de su intervención más allá de los límites fijados por el mismo poeta⁶.

³ Mereció ese mismo año seis premios: el Premio Cóndor y Diploma al Mejor Film de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina; premios al mejor Film, mejor Director, mejor Adaptación, mejor Música de fondo y mejor Escenografía de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (Saura, 2010).

⁴ “María Teresa había hecho una versión cinematográfica de *La dama duende* que tuvo mucho éxito y varios premios” (citado en: Velloso, 1977, p. 116). “Lo que más nos interesaba de esta visita al festival era la película de María Teresa León *La dama duende*, premiada hacía tiempo en otro festival” (Alberti, 1989, s.p.).

⁵ Para un estudio de las aportaciones líricas de Alberti al guión véase: Saura (2010).

⁶ José María Balcells, por ejemplo, escribe que: “al margen de que hay coincidencia entre ambos escritores en asegurar que el guión de *La dama duende* fue ‘prácticamente’ elaborado por María Teresa León, es impensable no admitir, por pura lógica, que el poeta debió de ser el interlocutor literario cotidiano de la guionista en su tarea, pues no la imaginamos prescindiendo de las

Si bien es indudable que los dos autores se leyeron y se influenciaron mutuamente, parece innecesario poner en duda los lindes establecidos por Alberti, como si de galantería se tratara. Además, de aceptar ese punto de vista habría que llevar a cabo la misma operación de búsqueda de las aportaciones de María Teresa León en las obras de su marido, máxime en su teatro, teniendo en cuenta, como decíamos, la probada experiencia profesional de la mujer.

Más interesante parece la investigación sobre el papel desarrollado por Carlos Adén en la escritura del guion. En un artículo aparecido en el *ABC*, Francisco Gutiérrez Carbajo afirmó que “la adaptación de María Teresa León y del poeta gaditano [...] hubo de experimentar ciertos reajustes para su traslación a la sintaxis fílmica por el guionista Carlos Adén” (Gutiérrez Carbajo, 2001, p. 51)⁷. Como advirtió Bernardo Sánchez:

[...] de ser así, no se hubiera hecho más que repetir la fórmula de la película anterior de Saslavsky – y primera incursión de León en el cine – *Los ojos más lindos del mundo* (1943), cuyo guion firma Adén y cuya adaptación firma (solo) María Teresa León (Sánchez, 2003, p. 353).

Sin embargo, hay una enorme diferencia: en el caso de *La dama duende* no encontramos mención a esta circunstancia en los títulos de crédito⁸; situación bastante singular, que no deja de insinuar una duda sobre la efectiva participación de Adén en la escritura de los diálogos.

Sea como fuere, *La dama duende* fílmica cumple con todos los rasgos de las que Román Gubern, en un conocido trabajo de 1976, reconoció como “películas de exiliados” (Gubern, 1976)⁹. En el reparto y en el equipo técnico abunda la presencia de profesionales desterrados¹⁰; la misma María Teresa León sugirió a Saslavsky aprovechar “a los excelentes actores españoles que blasfeman en la Avenida de Mayo delante de una taza de café, hablando todavía de la guerra” (León, 1999, p. 437).

opiniones de Alberti mientras iba desarrollando el texto, máxime teniendo en cuenta la probada afición de este hacia el cine” (Balcells, 2003, p. 313).

⁷ Carlos Adén, nombre artístico de Luis de Elizalde (1904-1970), participó en veintiuna películas argentinas entre 1935 y 1962 en calidad de guionista titular, adaptador y argumentista.

⁸ Mientras que en los créditos de *Los ojos más lindos del mundo* leemos: “Adaptación y diálogos de María Teresa León. Guion cinematográfico de Carlos Adén” (*Los ojos más lindos del mundo*, 1943).

⁹ Gregorio Torres Nebrera también aplicó tal definición a la película en *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León* (1996, p. 50).

¹⁰ Aitana Alberti cuenta que, cuando su tata la llevaba a visitar a su madre durante los días de rodaje en los Estudios San Miguel, las dos terminaban envueltas por “la bullanguera charla de los extras, matizada de cadencias gallegas, andaluzas, catalanas, vascas...caleidoscópico microcosmos de las múltiples regiones de España” (Alberti, 1996, p. 19).

En el elenco de actores reconocemos nombres notos, como Enrique Álvarez Diosdado, Antonia Herrero, Ernesto Vilches y Paquita Garzón¹¹. A ellos se unió la bellísima Delia Garcés, argentina de origen español que, en opinión de la guionista, “parecía hecha para hacer el personaje de *La Dama Duende*, la que es y no es, la que está y no está, la que se presenta y se desvanece” (*ivi*, p. 438). En el rodaje participó también el zaragozano José María Beltrán, “sin duda el más importante operador del cine español en la anteguerra” (Gubern, 1976, p. 201)¹². Autor de la partitura y director musical fue Julián Bautista, “compositor madrileño salvado por la diplomacia belga de las cárceles de Franco” (Mateos Miera, 2003, p. 305) y “uno de los profesionales más reiteradamente galardonados del cine argentino” (Gubern, 1976, p. 211). El montaje corrió a cargo de las manos expertas de Óscar Carchano, mientras que de la escenografía se ocupó el valenciano Gori Muñoz, íntimo amigo de la pareja Alberti-León que con la reconstrucción de época de *La dama duende* de Saslavsky ganó por vez primera el Premio Nacional de Escenografía.

Pero la categoría de ‘película de exiliados’ no se reduce a la presencia más o menos abundante de españoles entre los profesionales implicados; conlleva también el tratamiento y la puesta en escena de temas y de un imaginario netamente hispanos, unidos a una vocación crítica, más o menos explícita, hacia la dictadura. Así es en el caso de *La dama duende* argentina, cuyos contenidos – dirigidos al público ideal constituido por la comunidad de refugiados – representan, en los años 1944-1945, un verdadero “acto de afirmación en un momento en que parecía próximo el final del exilio, [...] reivindicación de unas raíces culturales e identitarias colectivas” (Gubern, 2003, p. 342). Es más: el elevadísimo número de desterrados españoles que acudieron a Argentina huyendo de la guerra primero y de la dictadura después¹³, representaba un mercado potencial del que el director Saslavsky, “buen conocedor de la industria y de los métodos de realización de Hollywood” (Gutiérrez Carbajo, 2001, p. 51) no podía no haberse percatado.

¹¹ Enrique Álvarez Diosdado (Capitán Manuel Henríquez); Manuel Collado (Don Juan); Paquita Garzón (Gerónima de Olmedo); Amalia Sánchez Ariño (tata Juana); Alberto Contreras (mayordomo); Antonia Herrero (Doña Guiomar); Ernesto Vilches (Duque de Tarsis); Andrés Mejuto (don Hernando); Helena Cortesina (la alcaldesa); Alejandro Maximino (Alcalde); Manolo Díaz (Cosme); Francisco López Silva (Don Luis); María José (Pepilla); Mary López Silva (Lolita). Para un *excursus* sobre las carreras de estos y otros profesionales del cine español desterrados, véase el citado trabajo de Román Gubern (1976).

¹² Sobre la vida y obra de este operador se considere Rotellar (1972, pp. 9-27).

¹³ A América habían llegado enormes contingentes de españoles. Las estadísticas hablan de 3310 refugiados llegados a la Argentina en 1937 y otros 1310 al año siguiente, y las cifras aumentan en los años posteriores (Ortuño Martínez, 2010, pp. 69-70).

La cultura argentina estaba en un periodo expansivo y de apertura a lo universal, especialmente lo europeo, constituyendo a su vez un lugar ideal de florecimiento y éxito para estas películas que, a pesar de tener nacionalidad extranjera, forman parte integrante del patrimonio cultural europeo.

La dama duende fílmica se inspira abiertamente en la comedia de Calderón. El mismo título declara su ascendencia, pero la adaptación implicó un trabajo de reinvención que tuvo su punto de partida en una petición del mismo director: “Luis dijo – cuenta María Teresa León – que no le gustaba mucho el siglo XVII calderoniano, sino el XVIII goyesco, y que había que reinventarlo todo” (León, 1999, p. 438).

En un intertítulo puesto al comienzo de la película leemos:

En el siglo XVIII, Siglo de las Luces, los pueblos de España creían en duendes. En el siglo anterior el glorioso Calderón de la Barca escribió su comedia famosa. Sugerida por ella, la nueva ‘dama duende’ previene con esta lección del pasado lo peligroso que es creer en ellos (*La dama duende*, 1945).

Estamos completamente de acuerdo con Conxita Domènech cuando afirma que el cambio de siglo – además de acordarse al gusto personal del director – “podría deberse a que el vestuario y los adornos de esa época eran inconfundiblemente españoles. Si [...] hubiese permanecido en el siglo XVII el vestuario habría sido propio de la época, pero no particularmente español” (Domènech, 2016, p. 44). En cambio, trajes y adornos del XVIII permiten una inmediata contextualización geográfica y temporal de la historia narrada, acorde con la voluntad manifiesta del director y de los guionistas de tener siempre lo hispano en primer plano.

Al cambio de época corresponde también un cambio de lugar, así como otras diferencias que, sin embargo, no modifican la sustancia del enredo calderoniano: un caballero arriesga la vida y termina herido en un duelo para defender a una mujer tapada de su perseguidor. Cuando los que riñen se identifican como amigos, el defensor de la dama encuentra hospedaje bajo su mismo techo, siendo ella la hermana del competidor. A partir de entonces, doña Ángela – que así se llama la protagonista de Calderón –, joven viuda vigilada por sus hermanos, guardas y custodios de su honra, pone en marcha un ingenioso plan para poder acercarse a su galán: ayudada por su criada, y gracias a un pasaje secreto, puede entrar y salir del dormitorio de don Manuel a su antojo, haciéndose pasar por duende para seducirlo.

La comedia de Calderón se iniciaba en Madrid, en la fecha histórica del 4 de noviembre de 1629, día en el que se celebraron fiestas en ocasión del bautizo del príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV. El pretexto festivo se traslada

también a la película, pero María Teresa León sitúa su enredo en tiempos del Borbón Carlos IV y en el contexto de los festejos de San Roque, santo patrón de un imaginario pueblo de Castilla llamado Torre de los Donceles: “un pueblecito sobre un río” cuenta la escritora, que Gori Muñoz inventó “con inmensa paciencia” y que “era tan real [...] para los actores desterrados de España, que nos asombraba regresar a Buenos Aires todos los atardeceres” (León, 1999, p. 438-439). Refiriéndose al trabajo del escenógrafo, Juan Carlos Estébanez Gil habla de “sentido claramente ecléctico”, ya que:

en el discurrir de las secuencias fílmicas, el espectador puede apreciar en el mismo pueblo [...] la edificación popular norteña con la balconada de madera y la edificación castellana [...]. En el interior de las edificaciones [...] elementos arquitectónicos de estilos distintos: arcos de medio punto, arcos apuntados, arcos renacentistas (Estébanez Gil, 2003, p. 361).

En años más recientes el historiador argentino Domingo di Nubila señalaría que con el trabajo del valenciano “inició en nuestro cine la decoración verdaderamente funcional, es decir, como parte integral del relato cinematográfico” (Nubila, 1959, p. 180).

Lejos de reducirse a una reconstrucción decorativa de la España del Siglo de las Luces, la película extrae de la nueva ambientación todas sus potencialidades críticas y las proyecta sobre la catástrofe de la dictadura franquista. En manos de María Teresa León y Rafael Alberti, la comedia calderoniana es un pre-texto para armar una fábula política donde el concepto de las dos Españas toma forma y movimiento en la gran pantalla.

Al lado de la joven viuda – figura central del guion – la película tiene otro protagonista manifiesto: el pueblo, en su enfrentamiento al oscurantismo de las autoridades¹⁴. A través de un evidente paralelismo la pareja León-Alberti construye su crítica al ‘nuevo Antiguo Régimen’ que Franco acababa de restaurar. Tanto es así, que la distribuidora española Cifesa insertó la película en su catálogo para que se viera en la España peninsular, pero la censura la prohibió durante muchos años¹⁵.

El nudo central del enredo se establece ya a partir de la primera secuencia (1:30-2:30): el sonido de una guitarra y el baile aflamencado de una mujer – que denuncian de inmediato el entorno hispánico de los sucesos – nos introducen en

¹⁴ Eladio Mateos pone en relación la percepción que nuestra autora tiene del cine como arte de masas con las tendencias artísticas internacionales de orientación política y revolucionaria de los años treinta, con las que la mujer pudo entrar en contacto durante su viaje por Europa entre finales de 1931 y la primavera de 1933 (Mateos Miera, 2003, pp. 298-299).

¹⁵ La ficha de censura se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

el ambiente alegre y jovial de una posada, interrumpido de improviso por el anuncio de la muerte de don Tomás de Pimentel, virrey del Perú y señor de El Soto de Alcolea, pueblo que tan solo un pequeño río separa de Torre de los Donceles. “Mal día eligió para dejar este mundo” (2:23-2:26) dice uno de los personajes, porque la muerte del virrey conllevará la anulación de los festejos y, por consiguiente, de la posibilidad para el pueblo de vender su cosecha a los forasteros que llegarían a las fiestas de san Roque.

El difunto virrey del Perú es el viejo marido de la protagonista, que aquí se llama Angélica y es una bellísima joven de origen peruano. La guionista introduce así un toque americano en su versión, una imbricación entre América y España que guiña el ojo al director y al público argentino.

En la pieza de Calderón eran los dos hermanos de Ángela quienes velaban por su honra; en la película este papel le toca a la austera hermana del difunto, doña Guiomar, la cual impone a la viuda un riguroso luto, la reclusión en el palacio e incluso su retiro al convento de las monjas de Trinidad del Valle.

Las normas sociales del Antiguo Régimen ponen en peligro la subsistencia del pueblo de Torre de los Donceles, e imponen el sacrificio de la juventud de Angélica. Es así como los dos protagonistas de la película viven la misma situación de falta de libertad y llevan adelante una idéntica lucha para la autoafirmación.

Toda la trama parece urdida alrededor de la tensión permanente entre contrarios: Torre de los Donceles y El Soto de Alcolea; el pueblo y la aristocracia; la fiesta y el luto; el autoritarismo y la libertad; y el ojo experto de Saslavsky aprovecha todos los lenguajes a su disposición para comunicarnos tales tensiones. Valga como muestra de lo que acabamos de decir el primer *travelling* (7:25-9:09) donde el movimiento de la cámara nos enseña y explica visivamente la oposición entre los cantes y la alegría de las lavanderas de Torre de los Donceles, y la censura de las mujeres de El Soto de Alcolea, indignadas a causa de sus indecentes vecinas que se niegan a respetar el luto impuesto por la familia Pimentel.

En el desarrollo de la historia dos personajes se encargan de imponer el orden, aunque con resultados cómicamente ineficaces. Durante el velatorio para la muerte de su hermano, doña Guiomar recibe la visita del alcalde de Torre de los Donceles, al que manda abolir las fiestas mereciendo el plauso del representante del clero sentado a su lado. El hombre acepta la autoridad de la aristócrata, pero nada más abandonar la sala, desde las ventanas del palacio entra la música de los festejos a estorbar el trabajo de las lloronas (3:56-6:55).

La familia Pimentel acude entonces al duque de Tarsis – personaje ausente en el original – que en una reunión con las autoridades del pueblo debería restablecer el orden imponiendo la anulación de los festejos. Pero la belleza y los

movimientos de Jerónima de Olmedo – cómica de la compañía de los Caños del Peral que esa misma noche debería poner en escena nada menos que *La dama duende* de Calderón de la Barca – derriban la firmeza de la voluntad de este viejo verde (18:55-20:51).

La adaptación de María Teresa León cita entonces directamente a su correspondiente calderoniano, en una operación de ‘teatro en el cine’ que comportará la duplicación de la escena de la tapada, a la que el espectador asiste primero en su versión original, actuada por la compañía de los Caños del Peral durante las fiestas de san Roque, e inmediatamente después en su traslado al enredo de la película.

En *La dama duende* argentina hay una nota de humor constante. En la pieza barroca la comicidad gira alrededor de Cosme, el gracioso-criado del galán don Manuel; contrariamente, la versión fílmica reparte este papel entre más personajes: el duque de Tarsis, como acabamos de ver, y tata Juana, la criada de doña Angélica. Además, el sentido de humor se nutre también del dolor fingido, de la aflicción simulada de doña Angélica. La tensión entre su falsa obediencia al convencionalismo social y su deseo de autoafirmación se mantiene durante todo el desarrollo de la acción, dando lugar a no pocos episodios divertidos.

Pero la tensión antedicha adquiere tonos dramáticos hacia el final: una vez descubierta la identidad de su dama duende, don Manuel se confía con el duque de Tarsis y, a partir de este error, la noticia corre por todo el pueblo que, a causa de un malentendido, cree que la joven perulera se entretiene en fugaces amoríos. El mismo don Manuel cae en el equívoco, y ante del escarnio del pueblo y la traición de su amado Angélica busca alivio para su pena en aquel convento del que tanto había intentado liberarse hasta ese momento. El galán, enterado de los verdaderos sentimientos de la dama, se lanza en su persecución en medio de una terrible tormenta, y en un verdadero final romántico al estilo de Hollywood, un largo beso reemplaza la pedida de mano (1:34:15-1:37:33).

En manos de María Teresa León, Rafael Alberti y Luis Saslavsky, *La dama duende* se transforma en un gran espectáculo popular. El director se sitúa dentro de una época de esplendor del cine argentino, “que termina con el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando la producción norteamericana vuelve a tener las manos libres para hacerse dueña del mercado mundial” (Iglesia, 2003, p. 330). Con él se habló por primera vez en Argentina de narración fílmica, de narración con imágenes (Barney Finn, 1994).

La adaptación huye por completo del teatro filmado para atender a factores específicos que sustentan la popularidad del séptimo arte, del lenguaje cinematográfico. El realizador maneja con gran habilidad a grupos numerosos de comparsas, en grandes movimientos de masas con cuidadas coreografías y amplios cuerpos de baile. El movimiento de cámara que sigue Angélica en su

traslado, desde el palacio de los Pimentel hasta la posada de Torre de los Donceles en busca de su amado, es un ejemplo de la destreza y de la modernidad del director, y al mismo tiempo catapulta al espectador dentro de unos verdaderos tapices de Goya en movimiento (1:25:35-1:37:30)¹⁶.

En sus ensayos de *Filmoliteratura* Joaquín de Entrambasaguas denominaba “presentimientos cinemáticos” a las características del teatro del Siglo de Oro que prefiguran el futuro dinamismo cinematográfico:

con sus cambios escénicos, y su diversidad de lugares y épocas de acción [...] en el movimiento cinematográfico (el teatro clásico) hallaría sin duda alguna su posible interpretación mediante una serie de *travellings* y fundidos más o menos largos y la adaptación del diálogo (Entrambasaguas, 1954, p. 65).

No parece que tales posibilidades hayan sido debidamente utilizadas, por la ruptura que la Guerra Civil supuso en la cadena industrial cinematográfica y por el vacío cultural producido por la dictadura franquista. Sin embargo, al otro lado del océano nuestra tríade de hábiles artistas aprovecha todos los presentimientos cinemáticos de la comedia de Calderón para hacer de *La dama duende* argentina un verdadero éxito que, como constata la misma María Teresa León, “aún después de tantos años sostiene su prestigio” (León, 1999, p. 439).

Bibliografía

- ALBERTI, Aitana. “La arboleda compartida. *La dama duende*”. *ABC Cultural*, 13 de diciembre de 1996. (p. 19).
- ALBERTI, Rafael. “La catedral sumergida”. *El País*, 12 de octubre de 1989.
- ARZARELLO, Sofía. “María Teresa León”. *Alfar*, 80, 1942.
- BALCELLS, José María. “María Teresa León y Rafael Alberti: sobre el guión de *La dama duende*”, en SANTOJA, Gonzalo (ed.) *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. (pp. 311-324).
- BARNEY FINN, Óscar. *Luis Saslavsky*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.
- DOMÈNECH, Conxita. “La reinención de *La dama duende*: de comedia española a película argentina de exiliados”. *Anuario Calderoniano*, 9, 2016. (pp. 35-53).
- EMILIOZZI, Irma. “Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio: sus colaboraciones con el cine argentino”. *Boletín Hispánico Helvético*, 2, 2003. (pp. 85-106).

¹⁶ Sobre el tema véase Domènech (2016, pp. 42-47).

- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1954.
- ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos. "María Teresa León, guionista de cine: *La dama duende*", en SANTOJA, Gonzalo (ed.) *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. (pp. 357-364).
- GUBERN, Román. *El cine español en el exilio*. Barcelona, Lumen, 1976.
- GUBERN, Román. "Imágenes de un exilio", en SANTOJA, Gonzalo (ed.) *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. (pp. 341-344).
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. "Alberti y María Teresa León adaptadores", *ABC Cultural*, 9 de junio de 2001. (p. 51).
- IGLESIA, Daniel de la. "Sobre *La dama duende*", en SANTOJA, Gonzalo (ed.) *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. (pp. 325-330).
- LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Torres Nebrera, Gregorio (ed.). Madrid, Castalia, 1999.
- MATEOS MIERA, Eladio. "María Teresa León y el cine" en SANTOJA, Gonzalo (ed.) *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. (pp. 297-309).
- NUBILA, Domingo di. *Historia del cine argentino, vol. I*. Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.
- ORTUÑO MARTÍNEZ, Barbara. *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*. Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
- ROTELLAR, Manuel. "Un gran iluminador: José María Beltrán", en *Aragoneses en el cine 3*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1972. (pp. 9-27).
- SÁNCHEZ, Bernardo. "Presentimientos cinemáticos. Notas sobre un 'programa doble': *La dama duende* y *Pupila al viento*", en SANTOJA, Gonzalo (ed.) *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003. (pp. 345-356).
- SAURA, Norma. "Del teatro de Calderón al cine argentino: los cantares populares en *La Dama Duende: El pelele y las coplas infamantes*", *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, 27 al 30 de abril de 2010. La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1165/ev.1165.pdf> (11/04/2019).
- TORRES NEBRERA, Gregorio. *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- VELLOSO, José Miguel. *Conversaciones con Rafael Alberti*. Madrid, Sedmay, 1977.

Filmografía

SASLAVSKY, Luis (Dir.). *La dama duende*. Argentina, 1945. Página web: <<https://www.youtube.com/watch?v=4rItaibkV0s>> (15/04/2019).

SASLAVSKY, Luis (Dir.). *Los ojos más lindos del mundo*. Argentina, 1943. Página web: <<https://www.youtube.com/watch?v=2rpjpkjCgBc>> (13/04/2019).

Tiziana Pucciarelli

Es doctora en Lenguas y Literaturas Comparadas por la Universidad de Macerata (Italia). Entre sus principales temas de investigación figuran: la reescritura de obras del teatro clásico español en la primera mitad del siglo XX y la traducción teatral en el siglo de la Ilustración. Trabaja además como traductora y como profesora de lengua española en institutos italianos.

Contacto: tiziana.pucciarelli@unimc.it

Recibido: 30/01/2019

Aceptado: 30/05/2019