

Juan Rodríguez\*

## ⇒ Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)

**Resumen:** El presente trabajo cuestiona la delimitación historiográfica de un “cine de o en el exilio” y propone una aproximación más abierta a la aportación de los exiliados republicanos de 1939 a las diferentes cinematografías de los países de acogida. Ofrece, asimismo, un estado de la cuestión sobre los estudios dedicados a los hombres y mujeres republicanos que se dedicaron profesionalmente al cine y, al mismo tiempo, plantea una reflexión teórica sobre la problemática que rodea al estudio de esa parcela de la cultura exiliada.

**Palabras clave:** Exilio republicano de 1939; Cine; España; América Latina; Europa; Siglo xx.

**Abstract:** This paper questions the historiographical definition of a “film of or in exile” and proposes a more open approach to the provision of both exiles from 1939 to the different film industries of host countries. Also offers a state of affairs on studies on men and women who dedicated themselves professionally Republican to the movies and at the same time, poses a theoretical reflection on the issues surrounding the study of this portion of the culture in exile.

**Keywords:** Republican Exile of 1939; Cinema; Spain; Latin America, Europe; 20th Century.

El debate, habitual en la historiografía del exilio, acerca de la necesidad de distinguir entre una “cultura del exilio”, esto es, aquella que desarrolla una temática exílica fuera o no realizada por exiliados, y una “cultura en el exilio”, la que, aun generada en el destierro, no trata necesariamente el tema del exilio, si ya resulta casi siempre complejo, no tiene demasiado sentido en el caso del cine. Si otras manifestaciones culturales, cada una con su especificidad, pudieron servir como cauce de expresión de experiencias vividas como la derrota y el exilio, el cine, por su configuración de arte colectivo y su inserción en un modo de producción industrial, dejó escaso margen a los creadores para su expresión más personal o innovadora, constreñida casi siempre por las exigencias mercantiles del producto. Creo,

---

\* *Juan Rodríguez es profesor titular de Literatura Española en la Universitat Autònoma de Barcelona, miembro del GEXEL desde su fundación, forma parte de la junta directiva de la Asociación para el Estudio de los Exilios y la Migraciones Contemporáneas (AEMIC), del comité editorial de la revista Migraciones & Exilios y del consejo asesor de Laberintos. Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles. Su investigación se ha centrado en la literatura española contemporánea, con especial atención a la narrativa del siglo xx, tanto del interior como del exilio. En la actualidad prepara un estudio sobre el exilio republicano español y la Revolución cubana. Contacto: [juan.rodriguez@uab.cat](mailto:juan.rodriguez@uab.cat).*

por lo tanto, que resulta más productivo desde un punto de vista metodológico hablar, antes que de un “cine de” o “en el exilio”, de la aportación de los exiliados republicanos en las diferentes cinematografías y en las diversas disciplinas del séptimo arte. Una aportación compleja, que abarca numerosas y muy variadas tareas creativas y que está sometida a relaciones de poder derivadas, por un lado de su condición de industria y de su emergencia como modo de alienación de masas; aunque también, no hay por qué negarlo, una dedicación que proporcionó a directores, escritores, actores, artistas plásticos, fotógrafos, músicos y técnicos una digna forma de subsistencia en las difíciles condiciones del destierro.

### Algunas precisiones preliminares

Esa forma flexible de definir el campo de trabajo no pretende, sin embargo, minimizar la formación y pertenencia republicanas, la experiencia de la derrota y el exilio, en la obra creativa que desarrollaron esos hombres y mujeres del cine. Mucho menos pretendo abonar los argumentos utilizados por determinados críticos reaccionarios que, con la excusa de que nuestros cineastas fueron desde siempre proclives a la emigración, menosprecian el hecho de que buena parte de aquéllos tuvieron que desarrollar sus actividades en otras latitudes porque el régimen fascista, directa o indirectamente, les impidió hacerlo en su propio país; una idea que suele ir acompañada de la voluntad de minusvalorar la debacle que supuso para un arte emergente la Guerra Civil y el exilio de una buena parte de los profesionales que lo sustentaban.

Esa argumentación parece defender Rafael de España (2000) cuando pone en duda que el “exilio cinematográfico español de 1939” tuviese “una motivación exclusivamente ideológica”; para Rafael de España las “limitaciones de una industria de débil estructura” en 1939 parecen no tener nada que ver con la guerra, lo que le lleva a la conclusión de que “la perspectiva de emigrar quizá no fue para muchos una tragedia en todo el sentido de la palabra sino un mal menor o, incluso, una posibilidad de mejorar” (2000: 2). En otro de sus trabajos (2002), con la voluntad de reforzar ese argumento, Rafael de España incluso tergiversa o ignora la historia; así, por ejemplo, considera a Díaz Morales “periodista de ideas más o menos izquierdistas” (2002: 230), afirmación que no encaja con la realidad de que se refugió en México en 1936 y regresara a la España franquista en los años cuarenta para rodar películas como *Paz* (1948) o *El capitán Loyola* (1949); también se permite ignorar la actuación de Miguel Morayta, hijo de notorios republicanos y oficial de artillería fiel a la legalidad establecida hasta el fin de la contienda.

Por ello conviene aclarar que considero “exiliado republicano” a aquellos hombres y mujeres obligados por su responsabilidad en defensa de la República a salir del país para evitar la cárcel o la muerte y que, por tanto, no tuvieron tampoco la posibilidad de regresar pronto. Excluyo a aquellos que buscaron refugio durante la guerra en diversos países para luego volver en la primera posguerra y participar sin problemas en la cinematografía de la España franquista, o que emigraron, durante o después de la guerra, para ejercer su profesión en mejores condiciones artísticas y/o económicas. Una distinción que no contiene en sí misma un juicio de valor, sino que está pensada únicamente con criterios metodológicos y científicos.

En ese sentido habrá que tener también en cuenta el hecho de que lo menos importante es la fecha en que se inicia ese exilio; si algunos abandonaron el país de forma tem-

prana, ello no debilita su responsabilidad como republicanos leales; es el caso de Margarita Xirgu, de gira por la República Argentina desde 1936, de donde ya no regresará como consecuencia de esas simpatías republicanas, de las que son buena prueba la versión de *Bodas de sangre* (1938) dirigida por Edmundo Guibourg y en la que participaron, además de la misma Xirgu, varios actores, actrices y técnicos de su compañía. También es el caso de Luis Buñuel, quien se encuentra fuera del país desde 1937 trabajando en pro de la República, primero en París y desde 1938, en Hollywood.

No pocos se vieron sorprendidos en el desempeño de sus funciones en tierra hostil; así aconteció al equipo de rodaje de *El genio alegre*, de Fernando Delgado, en Córdoba y allí mismo fueron detenidos los actores Rosita Díaz Gimeno –nuera de Juan Negrín–, Edmundo Barbero y Anita Sevilla; la primera fue canjeada y regresó a zona republicana; los segundos escaparon y se escondieron en Sevilla, controlada por las fuerzas de Queipo de Llano, hasta que pudieron huir a Portugal y embarcar para América (Barbero 2005). Sin duda, empero, la aventura más rocambolesca fue la del gallego Carlos Velo, cuya primera película rodada fuera de España es, paradójicamente, un film de propaganda nacionalsocialista y colonialista, *Romancero marroquí* (1938). Hoy, gracias a las investigaciones de Fernández (1996 y 2007) y Elena (1996 y 2004), conocemos la circunstancia de esa colaboración contra natura que, sin embargo, no pone en cuestión la clara fidelidad del gallego a la República. En rigor, la primera película hecha en el exilio sería *Sierra de Teruel*, ya que su realización se sitúa a caballo entre la guerra y la derrota: el 1 de febrero de 1939 el equipo de rodaje encabezado por Max Aub cruzó la frontera francesa para rodar las últimas escenas y montar la película en París.

Sea por lo que fuere, lo cierto es que, en general, las historias del cine español han prestado escasa atención a la obra de aquellos exiliados que hicieron su carrera allende nuestras fronteras; a ello no ha contribuido la habitual clasificación nacional de las cinematografías, basada normalmente en el lugar de procedencia del capital. De ese modo, el olvido amenaza de nuevo y dificulta aún más la solución al problema del espacio que debe ocupar el cine que hicieron los exiliados republicanos en relación con la cinematografía española.

## La presencia del exilio en las historias y diccionarios del cine español

Sin ánimo de ser exhaustivo, una cata realizada en las principales historias y diccionarios del cine español arroja un panorama desalentador. En pocas ocasiones se hace más que mera referencia a quienes hubieron de exiliarse con el triunfo del fascismo, y de la catástrofe que ello supuso para un cine emergente que, superadas las primeras dificultades de la adaptación al sonoro, empezaba a despegar como industria y como arte; y cuando se habla de los exiliados que hicieron cine, es con motivo de haber realizado alguna película en España (Pérez Gómez/Martínez Montalbán 1978; Martínez Torres 1989 y 1994; Merino 1994; Borau 1998), aunque no siempre se especifican las razones por las cuales esos retornados hubieron de hacer su carrera fuera del país. Dentro de esa perspectiva exclusivamente “nacional”, ni siquiera se presta atención a la incidencia que tuvo la censura franquista en el nulo conocimiento que hubo en España de aquella obra cinematográfica.

En algunos casos dicha ausencia no sorprende, dada la orientación ideológica del autor; así, para Méndez Leite (1965: vol. 1, 387), la guerra supuso “una auténtica libera-

ción de nuestra cinematografía” y, por tanto, no hace mención alguna de los exiliados. Otros, como Caparrós Lera (1999, 2007), parecen querer minimizar la importancia de ese exilio para el devenir del cine español; así, aunque cita un texto de Gubern donde se expone que el exilio constituyó una debacle “especialmente grave” (Gubern 1976: 215) en una industria en formación, Caparrós minusvalora, sin embargo, la catástrofe considerándola un simple “cambio de perspectivas” y argumenta que la catástrofe no fue el exilio, sino la “política de partidos” que durante la guerra utilizó el cine “como medio de influencia ideológica y de propaganda política” (1999: 74).

Menos explicable resulta, como ejemplo de que la reincorporación del exilio a la historiografía de nuestro cine es todavía una tarea pendiente, su práctica ausencia en la más reciente, en general muy meritoria, *Historia del cine español*, coordinada por Gubern. En ella la presencia de los cineastas exiliados es meramente testimonial: en el prólogo (“Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español”) a la “sexta edición ampliada” de la obra (2009), si bien Gubern reivindica la atención al cine de la República y la guerra, al tratar, sin embargo, el tema de la represión y la censura establecidas por las autoridades vencedoras no hay ni un solo recuerdo para los exiliados. Más adelante, en el capítulo dedicado por Monterde a “El cine de la autarquía (1939-1950)”, se alude al exilio, en general, como una consecuencia de la victoria franquista (2009: 183), se menciona “la pérdida de la fuerza de trabajo exiliada” (203) como uno de los aspectos que hundió la industria española del cine en la inmediata posguerra. En el capítulo siguiente, “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, del mismo Monterde, se analiza brevemente el “sonoro escándalo” de *Viridiana*, como parte de la “perspectiva disidente” (292-293) y páginas antes, al hablar de la productora UNINCI, el crítico menciona que la película fue un “fallido intento de recuperar al insigne exiliado Luis Buñuel” (261). En el resto del volumen hallaremos únicamente una referencia de pasada a *Tristana* (1969), destacada dentro del saco de las adaptaciones galdosianas (Torreiro, “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, 364), y ni siquiera el nombramiento de Jorge Semprún como ministro de Cultura en 1988 merecerá referencia alguna a su condición de cineasta exiliado.

La única excepción a ese olvido, si bien con las limitaciones de una obra de esta índole, es la breve *Historia del cine español* de Jean Claude Seguin (1995), de apenas 90 páginas. Si bien el autor no se plantea la cuestión metodológica de cómo incorporar la obra del exilio en dicha historia y aunque es cierto que también privilegia el retorno de esos exiliados al cine hecho en España, por lo menos en el capítulo 3, “Un cine en guerra (1936-1939)”, en un aparte titulado “Foto fija número 3. El exilio”, subraya que “una de las dramáticas consecuencias de la guerra fue la salida hacia el exilio de numerosos artistas que sustentaron el cine español antes del conflicto” (27) y destaca algunos de los nombres más importantes de ese exilio republicano. En el capítulo 5, “Luces y sombras (1951-1962)”, dedica un apartado (1.6) a “*Viridiana* y el humor negro español” (47-49), en el que destaca el retorno de su autor después de la guerra. En el capítulo 6, “Tímida liberalización (1962-1975)”, hay una breve mención de *La guerre est finie* (1965), y se recuerda que el guión es de Jorge Semprún; más adelante habla de *Tristana* (60-61) y en el capítulo 7, “La Transición (1975-1982)”, se comenta el “testamento de Buñuel” y su último viaje a España en 1977 para rodar *Ese oscuro objeto de deseo* (67).

El planteamiento historiográfico que predomina en la historia del cine español nos aboca, sin embargo, a otra de las paradojas que envuelven la consideración del cine

hecho por los exiliados. Tomemos como ejemplo el caso de Luis Buñuel, por ser, sin duda, el más beneficiado en dichos relatos. Por una parte, los críticos e historiadores no siempre relacionan el retorno del director aragonés en 1960 y la elección de un proyecto como *Viridiana*, que implicaba el encuentro y la colaboración entre la diáspora y la resistencia antifranquista del interior, con su condición de exiliado republicano. En otro orden de cosas, si *Viridiana*, debido a que una parte del capital que la hizo posible era español, ha entrado en las historias del cine nacional, lo cierto es que, como consecuencia del escándalo que levantó su triunfo en Cannes, fue hasta 1977 una película en el exilio, puesto que el gobierno franquista le retiró la nacionalidad y no llegó a las pantallas españolas hasta esa fecha. En el polo contrario se encuentra, sin embargo, una producción contemporánea de la anterior como *En el balcón vacío* (1962): aunque hecha en México (en este caso con el capital independiente de sus creadores) y con dicha nacionalidad concursó en diversos festivales, por su temática y por el eco que ha tenido entre la crítica, quizás debiera tener un pequeño lugar reservado en las historias del cine español.

No quiere todo ello decir, sin embargo, que el conocimiento actual de la obra cinematográfica de aquellos exiliados sea nulo; de hecho, las primeras aproximaciones a dicha labor se remontan a finales de los cincuenta y primeros sesenta, con los trabajos de Martínez (1959) y Aranda (1959, 1969, 1971), sin olvidar, por supuesto, la especial atención que García Riera le dedica desde 1969 en su *Historia documental del cine mexicano* y las muchas referencias de Ayala Blanco (1968). Será Gubern, ya en los años setenta, quien recogerá el primer acervo conjunto de la obra cinematográfica exiliada en un libro, *Cine español en el exilio* (1976), que, pese a sus errores y limitaciones, sigue siendo hoy todavía de consulta obligada. Aun con el indudable mérito de establecer una completa nómina de los hombres y mujeres del cine que hubieron de marcharse del país y con la voluntad, reflejada en el título, de reivindicar las raíces españolas y republicanas de esa obra cinematográfica, Gubern tampoco se plantea cómo resolver el problema de injertar esa cultura exiliada en la savia del cine español.

### **Aportaciones y carencias: un estado de la cuestión**

Algunos de los problemas metodológicos con los que se encuentra el historiador que profundice en la obra cinematográfica del exilio derivan de aquella particularidad que señalaba al inicio de estas páginas. En primer lugar, la multiplicidad de oficios y dedicaciones dentro del ámbito del cine implica un esfuerzo indisciplinar que no debe, sin embargo, hacernos perder de vista el horizonte de la integración de cada una de esas profesiones en la obra artística que es la película y en el entramado industrial y mercantil que la envuelven.

Este hecho se percibe de forma notoria en la tarea de los directores. Entre ellos, aunque de forma destacada por la historiografía, el caso representativo de Luis Buñuel (Sánchez Vidal 1984, 1988 y 1994; De la Colina/Pérez Turrent 1986; Fuentes 1991 y 1993; y Jerez Farrán, en prensa) y su prodigiosa capacidad de adaptación, sobre todo en los años cuarenta, a las exigencias de la industria sin perder su vocación transgresora. La mayor parte de la crítica ha coincidido en señalar *Los olvidados* (1950) como la obra que inicia su etapa más personal, en la que la querencia de un retorno a Europa se hace más perceptible. Tras la puya en lo más rancio del franquismo que supuso *Viridiana* y el doble juego

de la España predemocrática que rodeó a *Tristana*, Buñuel celebra finalmente el retorno de la libertad a su patria de nacimiento hermanándola con la Francia de sus devociones surrealistas en su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*. Aun así, regresó a su patria de adopción para morir como mexicano.

Si ponemos el dedo sobre la estrella de Buñuel, aparecen sin embargo en el firmamento cinematográfico otros directores procedentes del exilio republicano que también merecen que se les dedique una mayor atención. Empezamos a conocer con una cierta profundidad, como ya se ha comentado, la obra de Carlos Velo, el veto de los sindicatos mexicanos que le impide debutar como director de cine de ficción en 1944, su brillante trayectoria en el documental (Vega 2008) y la culminación de esa obra en *Torero* (1956) y *Pedro Páramo* (1966). No estaría de más, sin embargo, la catalogación y recuperación de su enorme obra periodística para EMA y Teleproducciones, que incluye documentales de gran interés, entre ellos, por descontado, el que dedicara a León Felipe, y estudios específicos sobre toda su obra. También ha crecido notablemente en los últimos años, gracias al empeño de Ruiz Toribio (2007) el conocimiento sobre el manchego Miguel Morayta, otro todoterreno que supo hacerse un hueco en el cine comercial mexicano y que merece un reconocimiento como riguroso y efectivo artesano de un cine de entretenimiento de gran productividad y enorme difusión. Aunque regresó a España en dos ocasiones, nunca llegó a trabajar en la cinematografía de su país de origen (aunque sí realizó algunas coproducciones) y durante su primera estancia, sin embargo, fiel a su condición de republicano, se negó a asistir a una recepción con el dictador (del que, al parecer, era sobrino segundo) en El Pardo. Una notable atención ha recibido también en la última década una parte de la obra de José Miguel García Ascot, por descontado su obra más representativa en lo que al exilio se refiere, *En el balcón vacío*, sobre la que se han publicado dos monográficos: el que la valenciana *Archivos de la Filmoteca* le dedicó a finales de los noventa, y el que, coordinado por Brémard y Sicot, publicó la revista *Regards* (2007), además de otros trabajos de Mendoza (1962), Alfredo Guevara (1963), Colina (1963 y 1986), García Mesa (1966), Naharro-Calderón (1995), Castro de Paz/Rodríguez Teijeiro (2004) y Brémard (2007), aunque haría falta trabajar también el resto de su producción. Si sobre Luis Alcoriza, la reciente monografía de González Casanova (2006) ha venido a llenar un hueco que apenas había paliado el sugerente trabajo de Gómez Tarín (2001), más inexplorado está, sin embargo, el terreno que ocupan otros directores no menos interesantes, tanto artística como profesionalmente, como Antonio Momplet, Gregorio Martínez Sierra, Jaime Salvador, Tony Sbert o Néstor Almendros, sobre los que harían falta algunos estudios monográficos.

De los escritores que pusieron su talento al servicio del cine –casi todos ellos novatos en ello, aunque hubieran sido espectadores y críticos excepcionales, y que además ejercieron un amplio abanico de funciones dentro del ámbito de la escritura cinematográfica (adaptadores, argumentistas, guionistas, dialoguistas, críticos)–, hemos ido completando en los últimos años el catálogo de las producciones de algunos de ellos, como Manuel Altolaguirre (Aranda 1959; Valender 1989), Max Aub (Rodríguez 2003), María Luisa Elío (Naharro-Calderón 1995; Mateo Gambarte 2009); Juan Larrea (Sánchez Vidal 1998; Larrea/Buñuel 2007), Paulino Masip (Sánchez Salas 1997; Rodríguez 2001) o Eduardo Ugarte (Ríos 1996; Azkarate/Gil Fombellida 2005), y se ha realizado estudios acerca de algunos de sus guiones y adaptaciones. Menos atendida ha estado la obra cinematográfica de Álvaro Custodio, Alejandro Casona (a pesar del trabajo de García-Abad 2004) e

incluso Jorge Semprún, a pesar de la interesante comparativa de González (2000). Un mayor interés también merecen los críticos cinematográficos –no pocos de ellos también guionistas– oriundos del exilio republicano: Mario Calvet, José de la Colina, Emilio García Riera, Jomí García Ascot, Francisco Madrid, Mariano Perla, Francisco Pina, Carlos Sampelayo, Manuel Villegas López; un campo en el que se ha prestado atención a algunos aspectos de la producción de Colina (Rodríguez en prensa) y Pina (Aznar Soler en prensa), además de algunos trabajos de recepción (Miquel 2009; Tuñón 2009).

Del resto de categorías profesionales que desempeñaron los exiliados en las diferentes cinematografías, tan sólo en el terreno de las artes plásticas (escenógrafos, diseñadores de producción y cartelistas) han sido objeto de alguna atención. Sobre los escenógrafos son imprescindibles los trabajos de Peralta Gilabert (1999, 2002 y 2007). Convendría, sin embargo, profundizar también en la obra de otros artistas que trabajaron, más o menos ocasionalmente, para el cine, como Vicente Petit y Francisco Marco Chillet en México, o José Luis Posada en Cuba. En lo que a los cartelistas se refiere, el centenario del nacimiento de Josep Renau en 2007 contribuyó, sin duda, a la difusión de la obra del que fue, junto a su hermano Juanino, uno de los más importantes. También sobre los hispano-cubanos Eduardo Muñoz Bachs y Rafael Morante se ha trabajado algo (Letamendi/Rodríguez en prensa). Pero poco o nada sabemos, por ejemplo, de la obra cinematográfica de José Espert o Ernesto Guasp.

En lo que a otras actividades se refiere, las investigaciones sobre la obra de los exiliados republicanos es, que sepamos, prácticamente nula. Aguilar y Genover (1992: 7), en su trabajo sobre los intérpretes del cine español, además de señalar las carencias existentes en la bibliografía, incluyen en su repertorio las biografías de María Casares, Alberto Closas, Ana María Custodio, Rosita Díaz Gimeno, Enrique Diosdado, Gustavo Rojo y Rubén Rojo; y Castro de Paz (2004: 91-107) dedicó unas páginas al “rostro exiliado” de María Casares. Llinás (1989), por su parte, en su estudio sobre los directores de fotografía del cine español, incorpora a José María Beltrán. Finalmente, no conozco ningún trabajo sobre la música que los exiliados compusieron para el cine.

Este breve repaso sobre la bibliografía de los exiliados dedicados al cine no estaría completo si no mencionara los trabajos de Herrera Navarro (2002 y 2005) sobre Ricardo Urgoiti y sus intentos de refundar Filmófono en la Argentina; los de Tuñón (2001, 2007 y 2009) sobre las relaciones de las cinematografías a ambos lados del Atlántico; y el reciente proyecto de Parés (2010) sobre el cine de los exiliados en Francia. Queda, por lo tanto, todavía mucho camino por recorrer, tanto en el conocimiento concreto de la aportación de los exiliados republicanos a las cinematografías de los países de acogida, como en lo que se refiere a su integración –el gran problema, sin duda, de la cultura exiliada– en la historia del cine español.

## **La aportación del exilio republicano**

El segundo gran problema metodológico con el que se encuentra el historiador del cine hecho en el exilio es el del relato histórico de esa aportación del exilio republicano. Frente a la mayoría de los repertorios, incluido el tomo de Gubern, que eluden cualquier periodización y ordenan el material por dedicaciones profesionales, tanto España (2002) como Vega (2009) han hecho algunas propuestas al respecto a propósito del exilio en

México. El primero señala como “periodo fundamental en el exilio cinematográfico español” el que va desde el final de la guerra hasta el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (1948), que el crítico considera “primer intento logrado de ‘romper el hielo’ en las relaciones culturales hispanomexicanas” (España 2002: 230); en los últimos años de la década, y a partir de los cincuenta, se produciría “la definitiva ‘aclimatación’ de los profesionales al cine de acogida”. Algo semejante sostiene Eduardo de la Vega, con la diferencia de que organiza esos periodos alrededor de los cambios de década y no da tanto relieve al Certamen Hispanoamericano. Ambos coinciden también en señalar, como algo característico de la década de los cuarenta, la proliferación de películas en que aparecían temas o personajes españoles y de adaptaciones de obras de la literatura española, que consideran consecuencia de la presencia de españoles exiliados en la industria cinematográfica, y dirigidas a un sector del público español. Hay que decir, sin embargo, que en pocas de ellas se percibe la impronta exílica y republicana, siquiera indirectamente, como sería el caso, por ejemplo, de la ya mencionada *Bodas de sangre*, de la también argentina *La dama duende* (dirigida por Luis Saslavsky, 1945) y de la mexicana *La barraca* (dirigida por Roberto Gavaldón, 1942), sino que se trata más bien de productos comerciales dirigidos a un público amplio. Respecto a la importancia del Certamen Hispanoamericano, más allá de lo que tuvo de estímulo a las coproducciones y de la participación de los exiliados en ellas, no concibo qué pudiera tener de decisivo en el desarrollo de su obra, aunque dio lugar a alguna de las muchas paradojas que salpican esta historia. En realidad, los exiliados, constreñidos por las exigencias comerciales y sometidos a las imposiciones de la censura franquista, no tuvieron la posibilidad de retornar libremente a la industria española, aunque alguno de ellos fuera tentado a hacerlo. Por último, y en lo que a la ‘aclimatación’ en las respectivas industrias de acogida se refiere, qué duda cabe que la naturalización y la consolidación de sus carreras –junto a la imprescindible afiliación al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica– contribuyó decisivamente a su incorporación a esas industrias, y que ese mismo prestigio ganado les permitió a pocas veces la realización de sus obras más arriesgadas, innovadoras y personales.

Conviene alertar, sin embargo, respecto a esos intentos de trazar un cronograma histórico, que lo que puede ser válido para la industria mexicana no tiene por qué serlo en otros países, por ejemplo Francia o cualquiera de los europeos, cuya industria cinematográfica no consolidará su recuperación hasta finales de los cuarenta. Por otra parte, el esquema aplicado a disciplinas como la literatura o el arte no tiene por qué ser aplicable mecánicamente al cine: si la producción en otros campos de la cultura exiliada pudo manifestar un cierto desarrollo autónomo (aunque siempre en sintonía con las manifestaciones de la cultura de acogida), el de la obra cinematográfica de los exiliados está directamente vinculado con el devenir de las distintas culturas nacionales. Así se explicaría, por ejemplo, que si la reflexión acerca de la guerra, la derrota y la diáspora es un tema recurrente en la primera literatura exiliada que poco a poco va desapareciendo, en el cine no aparezca propiamente hasta los años sesenta, cuando, la puesta de largo de quienes fueron niños de la guerra, por una parte, y el devenir de la industria y el nacimiento de las tendencias que defienden la ‘autoría’ en el cine y la independencia de los realizadores –el Free-cinema o la Nouvelle Vague, de las que, por ejemplo, el grupo de Nuevo Cine de México se consideraron siempre admiradores Rodríguez 2006 y Garmendia 2008–, por la otra, posibilitan la producción de obras más personales e innovadoras.

No quisiera cerrar esta páginas sin plantear, siquiera someramente, algunas interrogantes cuya definitiva resolución quedará pendiente: ¿Qué tiene de característico esa obra cinematográfica desarrollada fuera de sus países de origen? ¿Podemos encontrar, incluso en las películas aparentemente más alejadas de la historia, rasgos de ese bagaje republicano, de sus posiciones vanguardistas y de aquella cultura floreciente que llevaron consigo los exiliados? Indudablemente, esos cineastas aportaron una formación y una experiencia que les será de gran utilidad en el desempeño de sus carreras. La impronta de una determinada mentalidad progresista o la nostalgia del desterrado afloran, según se intuye, de manera desigual en esa cinematografía. En la mayoría de los casos, constreñidos por la exigencias industriales, los republicanos españoles se limitaron a ejercer la profesión de la manera más digna posible; en otros, los directores y productores quisieron aprovechar la condición de peninsulares para dar un carácter particular a sus colaboraciones; en unos pocos casos, el exilio se percibe transpirando entre una historia compleja, o se proyecta como elemento generador de un determinado argumento. Un análisis en profundidad de esa producción en cada uno de sus campos artísticos y creativos debería posibilitar el dibujo de algunas líneas fundamentales que nos permitan definir con mayor precisión y claridad la coherencia de ese campo de trabajo.

## Bibliografía

- Aguilar, Carlos/Genover, Jaume (1992): *El cine español en sus intérpretes*. Madrid: Verdoux.
- Aranda, J. Francisco (1959): “Altolaguirre y el cine”. En: *Ínsula*, 154, p. 11.
- (1969): *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- (1971): “Recuerdo del cine español emigrado”. En: *Arte fotográfico*, 237, pp. 1222-1224.
- Ayala Blanco, Jorge (1968): *La aventura del cine mexicano*. México: Era.
- Azkarate, Iñaki/Gil Fombellida, Mari Karmen (eds.) (2005): *Eduardo Ugarte, por las rutas del teatro*. Donostia: Saturrarán.
- Aznar Soler, Manuel (en prensa): “Francisco Pina, crítico de cine en su exilio mexicano”. En: *Exilio y Cine. Actas del Congreso celebrado el Donosti, 23-25 noviembre 2011*.
- Barbero, Edmundo (2005): *El infierno azul. (Seis meses en el feudo de Queipo)*. Sevilla: Espuela de Plata (Colección España en Armas, 1). [Editado junto a Bahamonde, Antonio: *Un año con Queipo de Llano (Memorias de un nacionalista)* y Allouche, Jean: *Noches de Sevilla*.]
- Borau, José Luis (dir.) (1998): *Diccionario del cine español*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores/Alianza/Fundación Autor.
- Brémard, Bénédicte (2007): “Los niños de ninguna parte. El cine del exilio español”. En: Bertier, Nancy/Seguin, Jean-Claude (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 249-258.
- Brémard, Bénédicte/Sicot, Bernard (eds.) (2006): *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot (México, 1962) = Regards*, 10. Paris: Université de Paris X-Nanterre.
- Caparrós Lera, José María (1999): *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- (2007): *Historia del cine español*. Madrid: T&B.
- Castro de Paz, José Luis (2004): “En el balcón vacío (Jomí García Ascot, 1962), el film exiliado o la ventana del fantasma” y “Un rostro exiliado, la cámara y la “fría cirugía de los sentimientos”. En: *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*. Perillo (A Coruña): Vía Láctea, pp. 17-59 y 89-107.

- Castro de Paz, José Luis/Rodríguez Teijeiro, Domingo (2004): “Cine y exilio: el film como ‘lugar de memoria’ (*En el balcón vacío*, México, Comí García Ascot, 1962)”. En: <<http://www.ahistcon.org/docs/Santiago/pdfs/s3g.pdf>> (28.07.2011).
- Colina, José de la (1963): “En busca de una niñez perdida (Sobre el balcón vacío)”. En: *Cine Cubano*, 14-15, pp. 85-88.
- (1986): “Jomí cineasta”. En: *El Semanario Cultural*, 227 (28 de agosto), p. 5.
- Colina, José de la/Pérez Turrent, Tomás (1986): *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz.
- Company, Juan Miguel (1999): “El exilio y el reino. Cinco notas sobre *En el balcón vacío*”. En: *Archivos de la Filmoteca*, 33, pp. 162-167.
- Elena, Alberto (1996): “*Romancero marroquí*: africanismo y cine bajo el franquismo”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 4, pp. 83-118.
- (2004): *Romancero marroquí: el cine africano durante la guerra civil*. Madrid: Filmoteca Española (Col. Cuadernos de la Filmoteca Española, 10).
- España, Rafael de (2000): “Introducción: El cine como exilio”. En: *Film-Historia*, X, 1-2, pp. 2-6. *Especial Buñuel*.
- (2002): “El exilio cinematográfico español en México”. En: Yankelevich, Pablo (coord.): *México, país de refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: Plaza y Valdés/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 229-243.
- Fernández, Miguel Anxo (1996): *Carlos Velo: cine e exilio*. Vigo: Edicions A Nosa Terra.
- (2007): *Las imágenes de Carlos Velo*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fuentes, Víctor (1991): “El exilio creador de Buñuel: su periplo norteamericano”. En: Naharro Calderón, José María (ed.): *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”*. Barcelona: Anthropos, pp. 401-416.
- (1993): *Buñuel en México*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses/Gobierno de Aragón.
- García-Abad García, María Teresa (2004): “Alejandro Casona: una poética de la *esfumatura* en el teatro y el cine”. En: Fernández Insuela, Antonio/Alfonso García, María del Carmen/Crespo Iglesias, María/Martínez-Cachero Rojo, María/Ramos Corrada, Miguel (eds.): *Actas del “Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)”*. Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento. Oviedo: Fundación Universidad de Oviedo/Ediciones NOBEL. [Recogido en García-Abad García, María Teresa (2005): *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Fundamentos, pp. 69-93.]
- García Mesa, Héctor (1966): “*En el balcón vacío*”. En: *Cine Cubano*, 6, 35, pp. 61-63.
- García Riera, Emilio (1969-1978): *Historia documental del cine mexicano*. 18 vols. México: Era.
- Garmendia, Arturo (2008): “Luz... Cámara... Acción... La batalla de *Nuevo Cine* por la cultura cinematográfica”. En: Mora, Pablo/Miquel, Ángel (eds.): *Espanoles en el periodismo mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-IIB/Universidad Autónoma del Estado de México/Fundación Carolina, pp. 313-337.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2001): “Cine e indigenismo: La imagen externa. *Tarahumara* (Luis Alcoriza, 1964) como muestra”. En: Calvo Pérez, Julio (ed.): *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano*, vol. 2. Valencia: Universitat de València, pp. 815-823.
- González, Fernando (2000): “Exilio: identidad, historia y forma filmica. *La guerre est finie, Nueve cartas a Berta*”. En: *Film-Historia*, X, 1-2, pp. 29-43.
- González Casanova, Manuel (2006): *Luis Alcoriza: soy un solitario que escribe*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- Gubern, Román (1976): *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
- (1978): “Cine español en el exilio”. En: Abellán, José Luis (ed.): *El exilio español de 1939*, vol. 5. Madrid: Taurus, pp. 91-188.

- Gubern, Román/Monterde, José Enrique/Pérez Perucha, Julio/Riambau, Esteve/Torreiro, Casimiro (2009): *Historia del cine español*. Sexta edición ampliada. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen, 121).
- Guevara, Alfredo (1963): “Sestri-Levante. IV Reseña del Cine Latinoamericano”. En: *Cine Cubano*, 3, 12, julio, pp. 54-61.
- Herrera Navarro, Javier (2002): “El exilio de Ricardo Urgoiti y la expansión de Filmófono en América Latina. Documentación inédita”. En: *Objeto Visual*, 8, pp. 105-134.
- (2005): “Ricardo Urgoiti y Filmófono-Argentina”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 666, pp. 21-32.
- Jerez Farrán, Carlos (en prensa): “La esquizofrenia moral en la filmografía de Buñuel”. En: Aznar Soler, Manuel/López García, José Ramón (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación. Setenta años después*. Sevilla: Renacimiento.
- Larrea, Juan/Buñuel, Luis (2007): *Ilegible, hijo de flauta*. Edición de Gabrielle Morelli y Prólogo de Javier Herrera. Sevilla: Renacimiento (Colección Iluminaciones, 32).
- Letamendi, Mady/Rodríguez, Juan (en prensa): “La segunda generación del exilio y la gráfica cubana: Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada”. En: Aznar Soler, Manuel/López García, José Ramón (eds.): *El exilio republicano de 1939: la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento.
- Llinás, Francisco (ed.) (1989): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- Martínez, Carlos (1959): “Teatro y Cine”. En: Varios: *Crónica de una emigración*. México: Libro Mex, pp. 67-79.
- Martínez Torres, Augusto (coord.) (1989): *Cine español 1896-1988*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- (1994): *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mateo Gambarte, Eduardo (2009): *M<sup>a</sup> Luisa Elío Bernal: La vida como nostalgia y exilio*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Méndez Leite, Fernando (1965): *Historia del cine español*, 2 vols. Madrid: Rialp.
- Mendoza, María Luisa (1962): “El cine heroico: el que da los premios a México”. En: *El Día*, 40 (4 de agosto), p. 9.
- Merino, Azucena (1994): *Diccionario de directores del cine español*. Madrid: Ediciones JC.
- Miquel, Ángel (2009): “Muerte de un ciclista de Juan Antonio Bardem, vista en México por periodistas españoles”. En: Elena, Alberto/Vega Alfaro, Eduardo de la (coords.): *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. En: *Cuadernos de la Filmoteca Española*, Madrid, 13, pp. 213-223.
- Naharro-Calderón, José María (1995): “Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío”. En: Cabello-Castellet, George/Ortí Olivella, Jaume/Wood, Guy (eds.): *II Portlans Cinema Conference*. Portland: Oregon Satate University/Portland State University/Red College, pp. 204-212.
- Parés, Luis E. (2010): *Filmar el exilio desde Francia*. En: <<http://www.filmarelexilio.com/>> (25.07.2011).
- Peralta Gilabert, Rosa (1999): “Tres escenógrafos del exilio republicano en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid 1948”. En: *Archivos de la Filmoteca*, 33, pp. 60-74.
- (2002): *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- (2007): *Manuel Fontanals, escenógrafo*. Madrid: Fundamentos.
- Pérez Gómez, Ángel A./Martínez Montalbán, José L. (1978): *Cine español 1951-1978. Diccionario de directores*. Bilbao: Mensajero.
- Ríos, Juan A. (1996): “Un amigo “raro” de Max Aub: Eduardo Ugarte”. En: Alonso, Cecilio (ed.): *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, vol. 2. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 779-786.

- Rodríguez, Juan (2001): “Paulino Masip y el cine mexicano”. En: González de Garay, María Teresa/Aguilera Sastre, Juan (eds.): *60 años después. El exilio literario de 1939*. Logroño: Universidad de La Rioja/GEXEL/Associació d’Idees, pp. 227-258.
- (2003): “El cine de Max Aub”. En: Varios: *Max Aub en el laberinto del siglo xx*. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 210-219.
- (en prensa): “José de la Colina en Cuba”. En: Varios: *Actas del Congreso Internacional El Exilio Literario de 1939. Setenta años Después. Logroño, 9-11 diciembre 2009*.
- Rodríguez, Marie-Soledad (2006): “De la *Nouvelle Vague* au groupe *Nuevo Cine*: influence(s) avez vous dit?”. En: Brémard, Bénédicte/Sicot, Bernard (eds.): *Images d’exil...*, pp. 63-76.
- Ruiz Toribio, Domingo (ed.) (2007): *Miguel Morayta Martínez. Director de cine*. Ciudad Real: Accionvisual.
- Sánchez Salas, Bernardo (1997): “Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano”. En: *Secuencias*, 7, pp. 41-60.
- Sánchez Vidal, Agustín (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J. C.
- (1988): “Los exilios de Luis Buñuel”. En: Varios: *Destierros aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 151-165.
- (1994): *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Seguín, Jean Claude (1995): *Historia del cine español*. Madrid: Acento.
- Tuñón, Julia (2001): “Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948”. En: Lida, Clara E. (ed.): *México y España en el primer franquismo, 1939-1950: rupturas formales, relaciones oficiosas*. México: El Colegio de México, pp. 121-162.
- (2007): “Cine e hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948”. En: Berthier, Nancy/Seguín, Jean-Claude (eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 165-183.
- (2009): “Dos miradas sobre el cine mexicano: la crítica de Emilio García Riera y la de Ernesto Giménez Caballero. El caso de *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943)”. En: Elena, Alberto/Vega Alfaro, Eduardo de la (coords.) (2009): *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. En: *Cuadernos de la Filmoteca Española*, Madrid, 13, pp. 193-211.
- Valender, James (1989): “Introducción”. En: Altolaguirre, Manuel: *Obras completas*. Vol. II. “Tercera parte: Guiones de cine”. Madrid: Istmo, pp. 323-348.
- VV. AA. (2008): *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*. València: Universitat de València/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Vega Alfaro, Eduardo de la (1996): “Una historia documental del cine mexicano. Entrevista con Emilio García Riera”. En: *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 5, pp. 83-93.
- (2009): “Cuatro episodios de la diplomacia hispano-mexicana a través del cine: Los casos de *Refugiados en Madrid*, *La barraca*, *Mina*, *viento de libertad* y *El rediezcubrimiento de México*”. En: Elena, Alberto/Vega Alfaro, Eduardo de la (coords.) (2009): *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. En: *Cuadernos de la Filmoteca Española*, Madrid, 13, pp. 305-211.
- (2008): “Carlos Velo y el periodismo cinematográfico mexicano”. En: Mora, Pablo/Miquel, Ángel (eds.): *Espanoles en el periodismo mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-IIB/Universidad Autónoma del Estado de México/Fundación Carolina, pp. 277-294.