

Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los años cuarenta

Juan Rodríguez
(GEXEL-CEFID, Universitat Autònoma de Barcelona)

Entre el acervo cultural que los exiliados republicanos dispersaron por todo el continente americano, el cinematográfico es, probablemente, uno de los que todavía hoy presenta mayor complejidad y es sin duda de los menos conocidos, más allá de unos pocos nombres señeros. En su estudio hay que tener presentes las peculiaridades derivadas de la dinámica que el cine tiene en cuanto creación colectiva y como industria cultural; en el primer caso, la aportación de los españoles exiliados –y particularmente la de los escritores cinematográficos, cuyo trabajo se limita muchas veces a la dramaturgia y a los diálogos– quedó con frecuencia diluida, cuando no directamente oculta, en la labor de los equipos de producción; por otra parte, en su condición de industria cultural masiva, si bien el cine proporcionó a directores, escritores, actores, artistas plásticos, fotógrafos y técnicos una digna forma de subsistencia, no es menos cierto que su creatividad se vio casi siempre coartada por las necesidades mercantiles del producto.

Ambas circunstancias favorecen, además, que la asimilación en el nuevo entorno de los países de acogida se produzca de forma implícita, más rápida que en otras manifestaciones culturales que, en no pocas ocasiones, sólo alcanzaron el círculo cerrado de las comunidades de exiliados. Por ese motivo, a pesar de que, como señala Eduardo de la Vega (2000: 1-2), entre 1941 y 1947 se rodaron México hasta doce películas de temática española, en lugar de hablar de un cine español en el exilio –a semejanza de una literatura o un arte españoles en el exilio–, parece más apropiado referirnos a la aportación que los republicanos españoles hicieron al cine latinoamericano; de hecho, más allá de algunas adaptaciones de obras de la literatura española, en las que la participación de los españoles exiliados era una exigencia casi ineludible, habrá que esperar a 1962 y a una producción rigurosamente independiente y *amateur* para encontrar la primera –prácticamente la única– película, *En el balcón vacío* de José Miguel García Acot y María Luisa Elío, no sólo hecha íntegramente por exiliados, sino enfocada en el tema del exilio español. Las presentes

páginas intentan, pues, someramente presentar esa notable aportación del exilio republicano que, como tantas otras, nutrió la cultura en los diferentes países de la América Latina durante la década de los cuarenta. Me centraré fundamentalmente en los cineastas cuyas vinculaciones republicanas impidieron un pronto retorno a su país y excluyo intencionadamente a aquéllos que, como Francisco Elías o José Díaz Morales, buscaron refugio durante la guerra en América Latina para luego volver en diversos momentos de la primera postguerra y participar sin problemas en la cinematografía de la España franquista. Dado que no dispongo de espacio para un comentario exhaustivo de cada uno de ellos, plantearé las líneas generales del campo de estudio y remito a la nota bibliográfica para una mayor ampliación de datos.

Antecedentes

A finales de los años treinta del pasado siglo el cinematógrafo era en España un arte todavía en construcción y una industria en incipiente desarrollo. Como arte, la irrupción del cine había llamado la atención de los sectores intelectuales más inquietos, según demuestra la proliferación de cine-clubs, y la juventud artística de los años veinte y treinta escribió acerca de él e hizo algunas incursiones en ese terreno creativo; nuestros surrealistas, con Buñuel y Dalí a la cabeza, supieron encontrar en las imágenes en movimiento una innovadora forma de expresión, como evidencia el estudio de Romà Gubern (1999). Como industria, tras haber superado el trauma de la llegada del sonoro a principios de la década, empezaba a encontrar un fructífero camino de expansión que, impulsado por empresas como Filmófono o Cifesa, situaron el cine español en 1935 a la cabeza de la producción hispana con cuarenta y cuatro películas, una cifra que caería en picado al año siguiente como consecuencia de la Guerra Civil.

Aunque los trabajadores y trabajadoras de nuestro cine fueron, desde los inicios del séptimo arte, hombres y mujeres muy viajados y acostumbrados a buscarse el sustento en las versiones españolas de Hollywood o en la no menos floreciente industria de algunos países latinoamericanos, el desastre de la guerra y la derrota republicana añadieron un nuevo motivo para esa emigración, que supuso para la cinematografía nacional un duro golpe del que tardará años en recuperarse. Como sucede con el resto de republicanos forzados a abandonar el país, las circunstancias que vivieron en los momentos previos a ese exilio son muy variadas y no siempre vinculadas a una determinada dedicación profesional; la historia nos ofrece, sin embargo, algunos casos en los que la derrota sorprendió a los profesionales del cine en el ejercicio de su trabajo. Además de aquéllos que, al iniciarse la

guerra, se hallaban de gira o buscaron refugio en los países latinoamericanos —el caso, por ejemplo, de la compañía de Margarita Xirgu, de gira por la República Argentina— y, simpatizantes de la causa republicana, ya no pudieron regresar, es bien conocido el caso de Luis Buñuel (BUÑUEL, 1987; FUENTES, 1991), quien en 1938 se había trasladado a la meca del cine para supervisar dos películas sobre la guerra española que nunca llegaron a rodarse; al concluir la contienda el director aragonés sobrevivirá (de enero de 1941 a junio de 1943) como asesor y montador de documentales en el MOMA de Nueva York primero —de donde le expulsa la presión de los sectores más reaccionarios del Museo— y como director de doblaje en Hollywood después, sin conseguir llevar a cabo ninguno de sus proyectos hasta que en 1946 se instala definitivamente en México. Algo se ha escrito también (AUB, 1960; AA.VV., 1989; ALBERICH, 1999) de la peripecia vivida por el equipo de *Sierra de Teruel* (1939) de André Malraux, película a caballo entre la guerra y el exilio; con Max Aub a la cabeza de un elenco que iba a nutrir el cine latinoamericano, el equipo cruzó la frontera francesa, con la avanzada franquista pisándoles los talones y la carcasa de un Fokker a cuestas, el 1 de febrero de 1939 para ultimar la película en París. Detallada por uno de sus protagonistas (BARBERO, 2005), la diáspora del equipo de rodaje de *El genio alegre* de Fernando Delgado, sorprendido en Córdoba por la sedición fascista, se saldó con la detención de Rosita Díaz Gimeno, Edmundo Barbero y Anita Sevilla, el posterior canje de la primera y la rocambolesca huida de los segundos. No menos extraña es la aventura de Carlos Velo (FERNÁNDEZ, 2007: 81-95), quien en su huida de la represión desatada en la Galicia conquistada por las tropas franquistas acabaría en Marruecos rodando en 1938 *Romancero marroquí*, un largometraje de propaganda fascista, antes de escapar a Tánger y regresar a la España republicana; al finalizar la guerra, sin embargo, Velo compartió destino con los cientos de miles de refugiados que atravesaron la frontera francesa en los primeros meses de 1939 y acabaron reclusos en los campos de concentración de dicho país.

No es casual que la mayoría de los exiliados del cine español recalaran principalmente en México y Argentina, pues a principios de los 40 ambos países estaban a la cabeza de la producción cinematográfica latinoamericana. En el primero, aunque lastrado a lo largo de toda la década por el monopolio de la exhibición detentado por William Jenkins, la política proteccionista desarrollada por Lázaro Cárdenas, con la creación de la productora CLASA y los Estudios Azteca, había conseguido resucitar la industria mexicana del cine y, a lo largo de la década de los cuarenta, la producción se multiplicará por seis y la asistencia de espectadores se equipará a las medias europeas. En la República Argentina, después de un inicio espectacular de la década —cincuenta y seis films producidos en 1942—,

la industria cinematográfica padecerá, como consecuencia de las simpatías del gobierno de Perón hacia las potencias del Eje, las restricciones impuestas al año siguiente por los Estados Unidos sobre la importación de celuloide; la producción, sin embargo, se recuperará de nuevo a partir de 1945 gracias al apoyo estatal. Otra cosa distinta es que esa creciente producción alcanzara un nivel artístico digno.

A su llegada al continente americano, pues, los exiliados republicanos se encontraron con una industria en expansión capaz de absorber, aunque no sin roces, a un buen número de profesionales. Tropezaron, sin embargo, con una cierta resistencia por parte de los sindicatos, temerosos de la competencia que pudieran hacer a los trabajadores autóctonos; así, por ejemplo, a mediados de los cuarenta la Asociación Nacional de Actores mexicanos consiguió, a propuesta de su presidente Jorge Negrete, que la participación de intérpretes extranjeros en las producciones nacionales no superara el treinta y cinco por ciento; y en 1944 el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica vetó el debut del gallego Carlos Velo como director de *Entre hermanos*, película basada en una novela de Mauricio Gamboa, que Velo había escrito en colaboración con Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández –guión por el que obtendrían una nominación en los Premios Ariel de 1947–, y que, finalmente, fue dirigida por el cubano-mexicano Ramón Peón. Al año siguiente, en una carta abierta a Mario Moreno “Cantinflas” –a la sazón secretario general del STPC–, se lamentaba León Felipe de los vetos impuestos a los recién llegados:

Por la justicia y la libertad he caminado yo también mucho por el mundo y he querido dar por ellas hasta mi pobre sangre de juglar. Porque yo también soy un clown, un pobre clown que ha llegado a México en esta época para sentir por primera vez en mi vida que no tengo libertad, que no puedo trabajar en mi oficio, que no puedo hacer aquello para lo que he nacido, porque los sindicatos me cierran las puertas de la justicia más elemental [...].

[...] El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latitudes de la tierra [...].

Yo necesito la pantalla para hacer mi *número*... un pequeño cuento que he inventado, y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta. [...] Lo tengo todo, todo... y no me falta más que la pantalla. ¡La pantalla!... Y no la tendré nunca, porque no pertenezco al sindicato. (León Felipe, *Cine Mexicano*, 17 de marzo de 1945; en GARCÍA RIERA, 1969-1978, vol. III: 16-17)

En la República Argentina, a diferencia de lo que sucedió con el gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas, hubo mucha más reticencia para la admisión de exiliados republicanos, a los que se consideraba "extranjeros indeseables" (SCHWARZSTEIN, 2001: 57-67); con todo, los intelectuales y artistas que lograron refugiarse en el país no tuvieron tantos problemas para integrarse en su industria cinematográfica, en buena medida gracias a la

solidaridad y complicidad de otros exiliados o de españoles emigrados en décadas anteriores. Schwarstein (2001: 145-146) destaca la “figura clave” del pintor y escenógrafo Gori Muñoz quien, contratado en 1941 por los Estudios San Miguel —propiedad de un inmigrante español—, medió para proporcionar trabajo a numerosos compatriotas.

Una muestra de esa “tendencia a la agrupación solidaria” de los exiliados españoles, como la ha llamado Romà Gubern (1976: 15), fueron algunas versiones cinematográficas de obras literarias españolas. De ese modo, siguiendo el modelo pionero de la adaptación de *Bodas de sangre* (1938) que realizara en argentina Edmundo Guibourg y en la que participaron, además de la misma Margarita Xirgu, otros actores de su compañía como Enrique A. Diosdado y Pedro López Lagar, en 1944 se rodaba en México *La barraca* de Roberto Gavaldón, adaptación de la obra homónima de Vicente Blasco Ibáñez; el guión fue escrito por la hija del novelista, Libertad Blasco Ibáñez, en colaboración con Paulino Masip y Carlos Velo; la escenografía fue diseñada por Vicente Petit y Francisco Marco Chillet y en la cinta trabajaron también los actores españoles José Baviera, Anita Blanch, Amparo Morillo, Luana Alcañiz y Micaela Castejón, con un notable éxito, pues guión, escenografía y el trabajo de Baviera fueron galardonados con sendos premios Ariel. Al año siguiente, esta vez en Argentina, se rodaba *La dama duende* (1945) de Luis Saslavsky, adaptación de la obra de Calderón de la Barca escrita por Rafael Alberti y María Teresa León y en cuyo elenco los exiliados jugaron un importante papel: la fotografía corrió a cargo de José María Beltrán, la escenografía fue concebida por Gori Muñoz, la música compuesta por Julián Bautista y en su reparto figuraron Diosdado y Ernesto Vilches.

Esas películas constituyen, sin embargo, una excepción pues, por lo general, los cineastas exiliados acabaron adaptándose a lo largo de la década sin problemas a los géneros dominantes en las industrias de adopción, como las películas de charros, gauchos y tanguistas, además, por descontado, de los inevitables melodramas y comedias románticas, si bien en no pocas ocasiones se reservó a los actores algún papel secundario en personajes oriundos de la península, generalmente de orientación cómica o satírica. A partir de 1948, tras la celebración en Madrid del Ier. Certamen Cinematográfico Hispanoamericano (PERALTA, 1999; y TUÑÓN, 2001) —durante el cual fue proyectada *La barraca*, película emblemática del exilio español en México—, las coproducciones entre las cinematografías latinoamericanas y españolas se hicieron más frecuentes, lo que proporcionó a los exiliados nuevas ocasiones de introducir en su obra temas españoles (ESPAÑA, 2002: 234-239) y los situó en la paradoja de no poder regresar a su país al tiempo que trabajaban desde el exilio para la cinematografía franquista: ironías de la historia, el guión de la primera coproducción

que se iba a rodar después de la firma de los acuerdos, *Jalisco canta en Sevilla* (1948), dirigida por Fernando de Fuentes, llevaba la rúbrica del exiliado Paulino Masip, quien había prometido –y cumplió, pues no sobrevivió al dictador– no regresar a España mientras gobernase Franco (RODRÍGUEZ, 2001).

Escribir en el español de América

Hace unos años la hija de Masip recordaba cómo su padre había podido ganarse la vida, a los pocos meses de su llegada a México, escribiendo para el cine de ese país, “y con la sensibilidad que tenía para el diálogo, pudo formular modismos sin que nadie notara que por boca de un catalán riojano, hablaban Jorge Negrete, el Chicote o Pedro Infante” (GONZÁLEZ DE GARAY, 1996:), un contacto con el español hablado al otro lado del atlántico que, al principio, se produjo a través de sus hijas. La anécdota da la medida de la situación que vivieron los escritores españoles que encontraron en la escritura cinematográfica un modo de subsistencia, aun al precio de tener que poner a un lado su expresión dialectal. No fueron pocos, efectivamente, los escritores exiliados que, de manera más o menos persistente, aportaron su pluma a las cinematografías latinoamericanas. Para algunos fue una colaboración puntual, para otros una importante dedicación durante un periodo de tiempo más o menos extenso. En la mayoría de los casos no puede hablarse de la escritura de argumentos propios y guiones originales, sino que casi siempre se trata de un trabajo más artesanal como argumentistas y dialoguistas, por lo que la aportación del imaginario de dichos escritores apenas se percibe en el producto final, y su autoría queda generalmente diluida en el trabajo de un equipo de guionistas.

Ya he comentado la fugaz incursión del matrimonio Alberti-León en el cine argentino que se produce gracias a la amistad de María Teresa con la actriz Delia Garcés y que, además de la mencionada adaptación de Calderón, se saldará con el guión de *Los ojos más bellos del mundo* (1943), que también dirigiera Saslavsky. El poeta y editor Manuel Altolaguirre debutó como guionista en el cine mexicano con la adaptación de *La casa de la Troya* (1947), de Carlos Orellana, basada en la novela de Pérez Lugín, aunque será en la década siguiente cuando, al frente de Producciones Isla, escribirá y producirá sus películas más interesantes, como, entre otras, *Subida al cielo* (1951) de Luis Buñuel. El dramaturgo y empresario Gregorio Martínez Sierra, quien en la década de los treinta ya había dirigido algunas versiones españolas en Hollywood, escribió y dirigió en los últimos años de su vida en Argentina tres películas, adaptaciones de obras escritas por el propio director en colaboración con su compañera María Lejárraga: *Canción de cuna* (1941), *Tú eres la paz* (1942)

y *Los hombres las prefieren viudas* (1943). O el también dramaturgo y crítico Álvaro Custodio, en cuyo exilio mexicano, además de escribir en *Cinema Reporter* y en el diario *Excelsior*, tras participar en el guión de *El canto de la sirena* (1947) de Norman Foster, fue guionista y dialoguista de algunos de los melodramas que encumbraron a la cubana Ninón Sevilla: *Coqueta* (1949) y *Mujeres en mi vida* (1949), ambas de Fernando A. Ribero, y *Aventurera* (1949) de Alberto Gout.

Algo mayor fue, sin duda, la producción cinematográfica de Alejandro Casona en su exilio argentino, no sólo en la adaptación de sus propias obras teatrales, como la versión de *Nuestra Natacha* (1944), dirigida por Julio Saraceni, o la de *La dama del alba* (1949), realizada por el mexicano Emilio Gómez Muriel, sino en la escritura de guiones originales o como argumentista y dialoguista: en 1941 debutaba con el guión de *Veinte años y una noche*, dirigida por Alberto de Zavalía, y entre esa fecha y el final de la década iba a participar en unos quince guiones, entre los que destacan *En el viejo Buenos Aires* (1942), dirigida por Antonio Momplet, y las adaptaciones de Edmundo d'Amicis en *La maestría de los obreros* (1942) y de Ibsen en *Casa de muñecas* (1943), ambas de Zavalía. Una cifra semejante presenta la producción cinematográfica de Eduardo Ugarte, quien ya se había desempeñado, entre 1930 y 1932, como traductor de diálogos para la Metro Goldwyn Mayer y, desde 1935, como guionista para la productora Filmófono; en su exilio mexicano continuó escribiendo para el cine y colaborará con Max Aub en el guión de *La monja alférez* y en los diálogos de *El globo de Cantolla*; desde 1943 encabezará el departamento literario de Clasa Film Mundiales, antes de lanzarse al año siguiente al terreno de la dirección con la comedia musical *Bésame mucho*. Tras el fracaso de su segunda película, *Por culpa de una mujer* (1945), volvió a dedicarse a la escritura de guiones hasta que, a partir de 1950, retomará la labor de dirección para Producciones Isla. Semejante es el caso de Luis Alcoriza, quien antes de poder debutar en la dirección en los años sesenta desarrolló, junto a su mujer la actriz mexicana Raquel Rojas (que firmaba como Janet Alcoriza), una interesante carrera como guionista; tras debutar en 1946, con *El abijado de la muerte* de Norman Foster, la pareja firmará una decena de textos, de entre los que, sin duda, destacan aquéllos que escribieran para Luis Buñuel: *El gran calavera* (1949) –adaptación de una obra de Adolfo Torrado– y *Los olvidados* (1950), por mencionar tan solo los de esta primera década del exilio. Y Ramón Pérez Peláez, quien se especializó en la dirección de diálogos y participó en una veintena de títulos a lo largo de la década, un buen número de ellos para el director Ramón Pereda.

Otros, sin embargo, tuvieron una dedicación mucho más persistente a la escritura cinematográfica. La más amplia, sin duda, fue la de Paulino Masip, entre otras cosas porque

su temprana llegada a México y su inserción profesional en 1941, antes de que la puerta de los sindicatos empezara a cerrarse para los extranjeros, permitieron que el escritor pudiera realizar y firmar sus trabajos sin demasiados problemas. De ese modo, a lo largo de los más de veinte años que duró su dedicación al cine mexicano, Masip participó, de una manera o de otra, en la escritura de más de cuarenta películas, de las cuales alrededor de doce partieron de guiones originales, aunque no siempre dispuso de la libertad creativa que todo escritor desearía; de hecho, como la mayoría de guionistas de la época, Masip tuvo que plegarse a las exigencias comerciales del cine mexicano y, del total de su obra cinematográfica, alrededor de dieciséis guiones pueden considerarse comedias pertenecientes al género ranchero en sus múltiples variantes, trece son comedias románticas urbanas y otras trece melodramas. Sabemos, a partir de una carta que Masip remitiera a su amigo Max Aub (RODRÍGUEZ, 2001: 256-258), que a poco de llegar a México en 1940 el director Fernando Soler le encargó una adaptación de su obra teatral *El hombre que hizo un milagro*, escrita ya en el exilio y que no se publicaría hasta 1944; de ese modo, Masip elaborará el guión de *El barbero prodigioso* (1941), que dirigirá e interpretará el propio Soler y que tuvo una notable acogida por parte de la crítica. Todavía escribiría Masip otros tres guiones para Soler –*El verdugo de Sevilla* (1942), adaptación de la obra homónima de Pedro Muñoz Seca, *Capullito de albelí* (1944) y *Mamá Inés* (1945)–, trabajos que alterna con la escritura de guiones para otros directores: *Cuando viajan las estrellas* (1942), de Alberto Gout; *¡Viva mi desgracia!* (1943), de Roberto Rodríguez; *Fantasía ranchera* (1943), de Juan José Segura; *La barraca* (1944), de Roberto Gavaldón; a partir de esa fecha, sin embargo, iniciará una intensa colaboración con Jesús Grovas y las dos productoras –Producciones Grovas y Producciones Diana– fundadas por éste, para las que escribirá casi la mitad de su filmografía, que alternará con trabajos puntuales para otras firmas: *Las colegialas* (1945), de Miguel M. Delgado; *Hasta que perdió Jalisco* (1945), *La selva de fuego* (1945), *La devoradora* (1946) y *Jalisco canta en Sevilla* (1948), dirigidas por Fernando de Fuentes; *Lo que va de ayer a hoy* (1945), *No basta ser charro* (1945), *Los maderos de San Juan* (1946), *Las tandas del Principal* (1949), de Juan Bustillo Oro; *Mamá Inés* (1946), de Fernando Soler; por lo que respecta a su producción durante la década de los cuarenta.

También Max Aub sobrevivió durante más de una década de la escritura para el cine; además de ejercer desde 1944 como secretario de la Comisión Nacional de Cinematografía y dar clases de Adaptación en el Instituto Cinematográfico de México, inició en 1943 una prolífica carrera como guionista y dialoguista que le llevarían a firmar, en poco más de una década, casi tres decenas de “horrendas” (AUB, 1998: 146) películas. Su

debut no estuvo, sin embargo, exento de polémica, pues en ese mismo año mantiene una desagradable discusión con Julio Bracho al sentirse defraudado por la dirección de *Distinto amanecer* (1943), adaptación de su obra teatral *La vida conyugal*. A pesar de dicho conflicto, Aub fue siempre consciente, como manifiesta en sus *Diarios*, de que esa colaboración con la industria cinematográfica mexicana tenía un carácter puramente "alimenticio" que le permitía dedicarse a la escritura de las novelas que tenía entre manos. De entre esas "horrendas" películas merece la pena mencionar algunos éxitos comerciales como *El globo de Cantolla* (1943) de Gilberto Martínez Solares, *La monja alférez* (1944) de Emilio Gómez Muriel, *Amok* (1944) de Antonio Momplet –adaptación de la novela de Stefan Zweig–, *Sinfonía de una vida* (1945) de Celestino Gorostiza, *La viuda celosa* (1945) de Fernando Cortés, *Otoño y primavera* (1947) de Adolfo Fernández Bustamante, *Al caer la tarde* (1948) de Rafael E. Portas o *El charro y la dama* (1949), de Fernando Cortés, de la que García Riera dijo que "el guión de la película merecía un mejor empleo" (GARCÍA RIERA, 1969-1978, vol.5: 111); y, por supuesto, habría que excluir de tal calificativo su participación en la escritura del guión de *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, nunca recogida en los créditos de la película, "por líos del sindicato", según recuerda el propio Buñuel (AUB, 1985: 118).

Además de dichos escritores, es de justicia hacer una breve mención de los ensayistas y críticos cinematográficos españoles que aportaron su conocimiento del séptimo arte a los países latinoamericanos, de forma más o menos profesional. El caso, por ejemplo, de Francisco Ayala, quien ya antes de la guerra había ejercido la crítica cinematográfica y había publicado *Indagación del cinema* (1929) y que, aun alejado de la crítica activa durante su exilio argentino, recogería aquel libro pionero junto a nuevos ensayos en *El cine, el arte y el espectáculo* (1949). El periodista Francisco Madrid, exiliado también en Argentina, quien, además de escribir algunos guiones, fue crítico de cine en *La Prensa* de Buenos Aires y en algunas revistas especializadas y publicó *Cine de hoy y de mañana* (1945) y *Cincuenta años de cine* (1946). El crítico Manuel Villegas López, autor de *Espectador de sombras* (1935) y *Arte de masas* (1936) antes de la guerra, publicó en su exilio argentino *El cine, magia y aventura del séptimo arte* (1940), *Vida de Sutter* (1941), *El film documental* (1942), *Charles Chaplin, genio del cine* (1943), *Cine de medio siglo* (1946) y *Cine francés* (1947), además de escribir los guiones de *Oro en la mano* (1943), de Adelqui Millar, *La amada inmóvil* (1945), de León Bayón Herrera y basada en una obra de Amado Nervo, y *El jugador* (1947), de León Klimowski, adaptación de la novela homónima de Dostoievski. El crítico Carlos Sampelayo, fundador y director, desde 1946, de la revista *Foto-Film Cinemagazine*, quien también hizo algunas incursiones en la escritura cinematográfica. Sin olvidar a Francisco Pina, autor de *Charles Chaplin. Genio de*

la desventura y la ironía (1952), y Mario Calvet, exiliados en México, o a Mariano Perla, exiliado en Argentina.

Directores españoles en el cine latinoamericano

Menos fácil fue para los exiliados republicanos incorporarse al ámbito de la dirección en unas cinematografías que hicieron del proteccionismo la condición de su subsistencia en la década que nos ocupa. Sin embargo, también en ese terreno dejaron su huella unos pocos que consiguieron situarse detrás de la cámara, casi siempre sometidos a las condiciones de la industria cultural: llevando a la pantalla de forma artesanal argumentos y actores muchas veces impuestos, rodando en un máximo de tres semanas y con escasos medios.

El más importante de todos ellos fue, sin duda, Luis Buñuel, a pesar de que su producción durante la década de los cuarenta no haya quedado como lo más significativo y original de su carrera. Como ya he comentado, en 1946, tras intentar infructuosamente llevar a la pantalla alguno de sus proyectos en Hollywood, Buñuel se traslada a México para dirigir una versión de *La casa de Bernarda Alba* que nunca llegaría a realizarse por problemas con los derechos de autor; recibe entonces la propuesta del productor Óscar Dancigers para realizar el musical *Gran Casino* (1947), protagonizado por Jorge Negrete y Libertad Lamarque; el fracaso comercial de este primer proyecto mexicano dejó a Buñuel en dique seco durante dos años, período que aprovechará para escribir, junto con el también exiliado Juan Larrea, el guión de *Ilegible hijo de flauta*, que nunca llegaría a rodarse, y preparar, junto con Luis Alcoriza, la que será su primera obra personal en el exilio mexicano: *Los olvidados*. En 1949 Dancigers vuelve a confiar en Buñuel y le ofrece la dirección de *El gran calavera*, comedia basada en una obra del dramaturgo español Alfonso Torrado y la medida del actor Fernando Soler que, esta vez sí, fue un gran éxito de taquilla. A partir de ese momento, la carrera de Luis Buñuel despegó. El éxito de su película hace posible que el proyecto de *Los olvidados* se haga realidad en 1950 y obtenga, pese al poco éxito y los muchos problemas que ocasionó a su director –casi todos, desde parte del equipo de rodaje hasta ciertos sectores de la crítica, pasando por los sindicatos, rechazaron la imagen que el director ofrecía de México–, el Premio a la Mejor Dirección y el de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes de 1951. El mejor Buñuel, el de *Un chien andalou* y *L'âge d'or*, había reaparecido reencarnado en un realizador mexicano.

Otro realizador exiliado con una importante obra en el cine mexicano fue Carlos Velo. Creador y renovador del cine documental durante los años de la República, el

director tuvo no pocas dificultades para reanudar su actividad en el exilio: ya durante su breve estancia en París, Velo había presentado, en colaboración con Eduardo Ugarte, al Servicio de Evacuación de los Refugiados Españoles (SERE) un proyecto de actividades relacionadas con el cine, intento que repetirían de nuevo en México a partir de 1939 con varios proyectos, desde la creación de una productora que agrupara y diera trabajo a los cineastas exiliados, hasta la elaboración de un noticiero, pasando por la adquisición de una cadena de cines o de unos laboratorios; en 1942 escribió el guión de *Republicanos españoles en México*, que no llegará a rodar, y todavía en 1944 redactó un informe sobre la producción de documentales en México que caería en saco roto (FERNÁNDEZ, 2007: 100-111). Ese mismo año, como ya he comentado, participaría en la adaptación de *La barraca* y de *Entre hermanos*, película que el veto sindical le impidió dirigir, y colabora también, junto a Max Aub, en el guión de *Amok* (Antonio Momplet, 1944) y en el de *La selva de fuego* (Fernando Fuentes, 1945). En 1946 le llegará, sin embargo, la esperada oportunidad para entrar de forma plena en la industria cinematográfica mexicana. Según ha contado el propio Velo, el general Juan F. Azcárate, que había sido embajador en Berlín y había podido ver *Romancero marroquí*, le propuso trabajar en la dirección del Noticiero Mexicano EMA (GARCÍA FERRER, 1984: 144; y GUBERN, 1996: 126-127); entre 1946 y 1953 Velo realizará cerca de cuatro mil notas informativas para el Noticiero, al tiempo de dirigir documentales de más enjundia sobre la cultura mexicana como *México eterno*, *México incógnito*, *Hombres de México* o *Un día en la radio* (1947). Su obra más personal no llegará, sin embargo, hasta la década siguiente, cuando además de realizar reportajes para la productora de los hermanos Barbachano, dirigirá algunas obras maestras como *Torero* (1956), mezcla de documental y película de ficción sobre el matador Juan Procuna.

Algo más prolífico, aunque desde el punto de vista artístico quizás menos interesante, es la obra de Jaime Salvador. Refugiado en los Estados Unidos desde 1936, donde debutará como director con *Castillos en el aire* (1938), una de las últimas películas en español rodadas por la industria de Hollywood, ese mismo año se traslada a Cuba y al año siguiente realizará en la isla cuatro cintas para la productora Películas Cubanas S.A. (PECUSA): *Mi tía de América* (1939), *Estampas habaneras* (1939), *La última melodía* (1939) y *Cancionero cubano* (1939), las tres últimas dentro del género musical. En 1941 se instala en México, donde desarrolla la mayor parte de su carrera como guionista y director cinematográfico. Tras escribir el guión de *Ni sangre ni arena* (1941), de Alejandro Galindo, sátira taurina protagonizada Mario Moreno “Cantinflas”, se convertirá a lo largo de más de treinta años en guionista habitual de las películas del cómico, en estrecha colaboración con

el director Miguel M. Delgado, para los que escribió, entre otras muchas, la adaptación de la novela de Dumas, *Los tres mosqueteros* (1942), que se presentó en competición en el Festival de Cannes de 1946. Poco después y de la mano del productor Óscar Dancigers, le llega la oportunidad de dirigir su primera cinta en la industria mexicana, *El jorobado* (1943), adaptación de una novela de Paul Féval, a la que seguirán durante el resto de la década una veintena de películas, de entre las que habría que destacar *Marina* (1944), adaptación de la zarzuela homónima en cuyo guión colaboró también Max Aub; *Escuadrón 201* (1945), una de sus obras más personales, que narra un episodio poco conocido de la participación de una fuerza aérea mejicana en la Segunda Guerra Mundial; o *El Moderno Barba Azul* (1946), protagonizada por un decadente Búster Keaton y que ha sido considerada la primera película de ciencia-ficción del cine mexicano.

El gaditano Antonio Momplet, con una incipiente obra cinematográfica a sus espaldas durante los años treinta, se exilió en Buenos Aires en 1937 y se inició en el cine argentino con la dirección, al año siguiente, de *Turbión*; a lo largo de los primeros años de la década dirigió varios largometrajes –*Novios para las muchachas* (1941), adaptación de *Las de Caín* de los Álvarez Quintero; *El hermano José* (1941); *En el viejo Buenos Aires* (1942), con participación, como ya se ha mencionado, de Alejandro Casona en el guión; y *Los hijos artificiales* (1943)– para instalarse luego en México donde, además de algunas incursiones en la escritura de guiones –participa, entre otras, en la adaptación de *El corsario negro* de Emilio Salgari, que dirigiera Chano Urueta en 1944–, reemprende su labor como realizador con la ya mencionada *Amok* (1944), y dirige a continuación *Vértigo* (1945), sobre la novela *Alberte* de Pierre Benoit, protagonizada por María Félix; *A media luz* (1946), musical a medida del “astro del tango” Hugo del Carril; y *Bel Ami* (1946), adaptación de la novela de Maupassant, por la cual obtuvo la nominación como mejor director –la cinta se llevó los galardones al guión adaptado, diseño de producción y sonido– en los Premios Ariel de 1948. Para esa fecha Momplet había regresado a la República Argentina, donde continuará, hasta su retorno definitivo a España en 1951, una exitosa carrera de director con *La cumparsita* (1947), de nuevo incursión en el mundo musical del tango; *La otra y yo* (1949), adaptación de una historia del dramaturgo y guionista Louis Verneuil; *Yo no elegí mi vida* (1949), protagonizada por Arturo de Córdova y con un argumento del tanguista, dramaturgo, actor y director Enrique Santos Discépolo; *Toscanito y los detectives* (1950), versión de la novela infantil *Emil und die Detektive* (1928) de Erich Kästner; y *Café cantante* (1951), musical escrito por el propio Momplet para lucimiento de Imperio Argentina.

También el manchego Miguel Morayta se encuentra entre los más activos. Oficial del ejército que se mantuvo fiel a la República, Morayta no había hecho cine antes de su debut en México, donde se exilió en 1941, con *Caminito alegre* (1943). Entre esa fecha y su jubilación a finales de los setenta dirigió por toda América más de setenta películas –no pocas escritas por él mismo– de géneros muy variados, desde el melodrama a las películas de vampiros, aunque siempre de gustos populistas. De la veintena que hizo en los cuarenta destacan *El que murió de amor* (1945), adaptación de un relato de Théophile Gautier; las aventuras de bandoleros españoles basadas en novelas de Manuel Fernández y González, *Los siete niños de Écija* (1946), que conquistó dos premios Ariel –mejor banda sonora y diseño de producción– en 1948, y *El secreto de Juan Palomo* (1946), que le valió a Julián Soler una nominación en ese mismo año; el drama de la revolución maderista *La casa colorada* (1947), basada en la novela homónima de Ángel Moya Sarmiento, protagonizada por Pedro Armendáriz y fotografiada por Gabriel Figueroa; o las adaptaciones de José María Carretero en *La venenosa* (1949) –que tuvo una versión argentina en 1959, dirigida también por Morayta– y *La virgen desnuda* (1949), y de Pedro Mata en *Un grito en la noche* (1949).

Actores y actrices

Más allá de unos cuantos actores que, como sucede con otras personalidades del cine español, se refugiaron temporalmente en diversos países de América para regresar a España en los primeros años de la posguerra, el elenco de intérpretes cuyas simpatías republicanas impidió dicho regreso y que hicieron carrera al otro lado del Atlántico no deja de ser numeroso. Ya he mencionado las circunstancias de Margarita Xirgu y Edmundo Barbero y sus incursiones puntuales en la interpretación cinematográfica. A ellos habría que añadir el caso de Ana María Custodio, actriz bastante conocida por su trabajo en Hollywood y por sus interpretaciones para Filmófono, quien protagonizará en México tan solo *Cuando escuches este vals* (1944), de José Luis Bueno; o el de Rosita Díaz Gimeno, nuera del presidente Juan Negrín, quien había protagonizado en los Estados Unidos *La vida bohemia* (1937), de John Alton, Josef Berne y Edgar G. Ulmer e interpretó, antes de retirarse en este país, otras cintas en México: *El genio alegre* (1938), adaptación de la obra de los Quintero dirigida por Fernando Delgado –aunque no apareció en los créditos de la misma–; *Pepita Jiménez* (1945), versión de la novela de Juan Valera dirigida por Emilio Fernández; *El último amor de Goya* (1945) de Jaime Salvador, en cuyo guión intervinieron los también exiliados Carlos Martínez Baena y Ceferino R. AVECILLA; y *El canto de la sirena* (1946), de Norman Foster. También los de José María Linares Rivas, quien tras trabajar para

Filmófono reemprendió su carrera en el cine cubano primero, con *El romance del Palmar* (1938) de Ramón Peón y *Mi tía de América* (1939) y *Estampas habaneras* (1939) de Jaime Salvador, y en México a partir de 1947, donde interpretará una veintena de películas hasta el final de la década.

Otros actores exiliados alcanzaron, sin embargo, mayor renombre en las cinematografías americanas. Carlos Martínez Baena, desde su debut en el cine mexicano a las órdenes de Julio Bracho en *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* (1941), interpretó casi cuarenta películas a lo largo de la década. Procedentes de la compañía de la Xirgu, Pedro López Lagar y Enrique A. Diosdado debutaron, como ya se ha mencionado, en la cinematografía argentina en *Bodas de sangre* (1938) para consolidarse a lo largo de la década siguiente como actores de dicho cine con una veintena de películas el primero, que ganaría el Cóndor de Plata por su trabajo en *Celos* (1946) de Mario Soffici, y una quincena el segundo antes de regresar a España en 1950. El valenciano José Baviera, con una notable carrera antes de la guerra, se instaló en México en 1942 y llegaría convertirse en una institución en la cinematografía de dicho país; en la década de los cuarenta participó en más de sesenta películas y obtuvo un Ariel de Plata como mejor actor de reparto por su trabajo en *La barraca* (1944). También Francisco Reiguera, actor del elenco de *Sierra de Teruel*, tuvo una notable carrera como característico que culminaría al ser elegido por Orson Wells para protagonizar en 1957 su particular e inconclusa versión del *Quijote*; en los primeros momentos de su exilio mexicano escribió, produjo y dirigió *Yo soy usted* (1944), para luego trabajar como actor en casi cuarenta películas a lo largo de la década. Un caso parecido es el de Pedro Elviro *Pitouto*; ya antes de la guerra había labrado una sólida carrera como actor cómico en España y Francia, que continuaría en su exilio mexicano con casi cuarenta películas a lo largo de esta primera década, sobre todo como *partner* de Mario Moreno *Cantinflas*, con el que trabajó a las órdenes de Miguel M. Delgado en *El gendarme desconocido* (1941), *El circo* (1943), *Romeo y Julieta* (1943), *Un día con el diablo* (1945) o *El supersabio* (1948), entre otras. También los madrileños Ángel Garasa y Consuelo Guerrero, y el sevillano Florencio Castelló cultivaron la vena cómica y, además de trabajar ocasionalmente junto a *Cantinflas*, acumularon varias decenas de títulos en su exilio mexicano durante los años que nos ocupan; los tres debutan allá en 1941: el primero junto a Jorge Negrete en *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, de Joselito Rodríguez; la segunda, que empezó su carrera mexicana en *¡Ay, qué tiempos señor don Simón!* de Julio Bracho, estuvo nominada como mejor actriz de reparto por su trabajo en *Su última aventura* (1946) de Gilberto Martínez Solares; por su parte, el tercero se estrenó con *Ni sangre ni arena*, de Alejandro Galindo y su marcado acento sevillano fue

aprovechado como recurso cómico en no pocas películas, como en el pícaro *Malasombra* de *¡Viva mi desgracia!* (1943), dirigida por Roberto Rodríguez a partir de un guión escrito por Masip, en la que daba la réplica nada menos que a Pedro Infante. A todos ellos habrá que añadir una extensa nómina de actrices y actores con una abundante participación en las cinematografías mexicana y argentina: Rafael María de Labra, Alfredo Corcuera, Asunción Casal, Emilia Guiu, Pituka de Foronda, Antonio Bravo, Enrique García Álvarez, José Goula, José Pidal, Ricardo Adalid o Alicia Rodríguez –que inició su carrera con ocho años y obtuvo un Ariel como mejor actriz infantil por *El secreto de la solterona* (1945) de Miguel M. Delgado–, entre otros muchos.

Músicos, escenógrafos, técnicos

No sería justo cerrar este breve repaso de la aportación de los exiliados republicanos al cine latinoamericano sin mencionar a quienes desde funciones secundarias dejaron también una importante huella. Entre los músicos habría que destacar a Julián Bautista, quien compuso a lo largo de la década casi veinte bandas sonoras para el cine argentino y ganó un Cóndor de Plata por la de *La dama duende* en 1946; a los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, sobre todo el primero, con más de veinte composiciones para el cine mexicano de los cuarenta, entre ellas la banda sonora de *Los olvidados* de Buñuel, por la que estuvo nominado para el Ariel –como lo había estado en 1946 por la de *Entre hermanos* de Ramón Peón– junto con otro músico exiliado, Gustavo Pittaluga; o Antonio Díaz Conde, quien trabajó asiduamente en las películas de Emilio Fernández, nominado en cinco ocasiones y ganador de un Ariel por la música de *Pueblerina* (1949), del mencionado director mexicano. Entre los artistas de la plástica exiliados que trabajaron para el cine, merece la pena destacar a los escenógrafos Manuel Fontanals –sin duda el más prolífico, con cerca de ochenta películas en la década de los cuarenta y nominado a sendos premios Ariel por *Río Escondido* (1948) y *La malquerida* (1949), ambas de Emilio Fernández– Francisco Marco Chillet y Vicente Petit –ganadores de un Ariel por *La barraca* en 1946–, por lo que al cine mexicano se refiere, y el ya mencionado Gori Muñoz en el cine argentino, ganador de un Cóndor de Plata por los decorados de *La dama duende* en 1946; no hay que olvidar tampoco al cartelista Josep Renau, quien tras haber puesto su arte al servicio de la República encontró una forma de subsistencia en el exilio mexicano dibujando carteles de cine. Finalmente, entre los numerosos técnicos españoles exiliados que hicieron fortuna en el cine latinoamericano habrá que recordar al fotógrafo José María Beltrán, con una nutrida obra en el cine argentino, venezolano y brasileño y ganador de un

Cóndor de Plata por *Pampa bárbara* (1945) de Lucas Demare y de un premio especial en el Festival de Cannes de 1951 por su trabajo en *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1949) de Carlos Hugo Christensen; y al montador José Cañizares, también exiliado en Argentina.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

AA.VV. «Monográfico *Sierra de Teruel*. *Archivos de la Filmoteca*, I, 3 (septiembre - noviembre 1989).

AA.VV. *Eduardo Ugarte, por las rutas del teatro*. Edición de Iñaki Azkarate y Mari Karmen Gil Fombellida (Hamaika Bide Elkartea). Donostia: Editorial Saturrarán, 2005.

AA.VV. *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura*. València: Universitat de València / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

ALBERICH, Ferrán. «*Sierra de Teruel: una coproducción circunstancial*». *Actas de los congresos de la Asociación Española de Historiadores del cine (AEHC)*. Madrid: Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999. Pp. 43-57 [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/12580521923472617210435/index.htm>].

ARANDA, J. Francisco. «Altolaquirre y el cine». *Ínsula*, 154 (1959): 11.

ARANDA, J. Francisco. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1969.

ARANDA, J. Francisco. «Recuerdo del cine español emigrado». *Arte fotográfico*, 237 (septiembre 1971).

AUB, Max. «Historia de la filmación de una película: *Sierra de Teruel*». *Boletín de Información de la U.I.E.*, 12 (junio - julio 1960): 14-15. Recogido como «Discurso acerca de *Sierra de Teruel*». *Hablo como hombre*. Edición de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002. Pp. 141-158.

AUB, Max. *Sierra de Teruel*. México: Era, 1968.

AUB, Max. *Diarios (1939-1972)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba, 1998.

AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.

AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México: Era, 1968.

BARBACHANO, Carlos. *Luis Buñuel*. Barcelona: Salvat, 1986.

BARBERO, Edmundo. *El infierno azul (Seis meses en el feudo de Queipo)*. Editado junto a Antonio Bahamonde, *Un año con Queipo de Llano (Memorias de un nacionalista)* y *Noches de Sevilla* de Jean Allouche. Sevilla: Espuela de Plata, 2005. Colección España en Armas, 1.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Sexta edición. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.

COLINA, José de la. «Los transterrados en el cine mexicano». En AA.VV. *El exilio español en México 1939-1982*. México: Salvat / F.C.E., 1982. Pp. 661-678.

COLINA, José de la y Tomás Pérez Turrent. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

CHABOUD, Charles. «Buñuel et le nouveau cinéma mexicain». *Positif*, 74 (marzo 1966); págs. 59-60.

DELCLÓS, Tomás. «Carlos Velo, un chamaco en el exilio». *El Viejo Topo*, 3 (diciembre 1976): 51-52.

ESPAÑA, Rafael de. «El exilio cinematográfico español en México». En *México, país de refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. Coordinación de Pablo Yankelevich. Mexico: Plaza y Valdés / CONACULTA, 2002. Pp. 229-243.

FERNÁNDEZ, Miguel Anxo. *Las imágenes de Carlos Velo*. México D. F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial / UNAM, 2007.

FUENTES, Víctor. «El exilio creador de Buñuel: su periplo norteamericano». En AA.VV. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. Edición de José María Naharro Calderón. Barcelona: Anthropos, 1991. Pp. 401-416.

FUENTES, Víctor. *Buñuel en México*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses / Gobierno de Aragón, 1993.

GARCÍA FERRER, Alberto. «De memoria: Carlos Velo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410 (agosto 1984): 139-146.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. 18 Vols. México: Ediciones Era, 1969-1978.

GARCÍA RIERA, Emilio. *El cine es mejor que la vida*. México: Cal y Arena, 1990.

GONZÁLEZ DE GARAY, Teresa. «Introducción». En Paulino Masip, *Seis estampas riojanas*. Logroño: Gobierno de La Rioja, 1996, Pp.

GORLA, Paola Laura. «El exilio del cine español en Hispanoamérica». En AA.VV. *El último exilio español en América*. Edición de Luis de Llera Esteban. Madrid: Mapfre, 1996. Pp. 705-740.

GUBERN, Román. *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen, 1976.

GUBERN, Román. «Cine español en el exilio». *El exilio español de 1939*. Edición de José Luis Abellán. Vol. 5. Madrid: Taurus, 1978. Pp. 91-188.

GUBERN, Romà. «Entrevista con Carlos Velo». *Secuencias*, 4 (abril de 1996): 121-129.

GUBERN, Romà. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.

HERNÁNDEZ LES, Juan. «Carlos Velo, un rezagado en el exilio». *Cinema 2002*, 32 (octubre 1977): 42-45.

HERRERA NAVARRO, Javier. «El exilio de Ricardo Urgoiti y la expansión de Filmófono en América Latina. Documentación inédita». *Objeto Visual*, 8 (diciembre 2002): 105-134.

HERRERA NAVARRO, Javier. «Ricardo Urgoiti y Filmófono-Argentina». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 666 (2005): 21-32.

LARREA, Juan y Luis Buñuel. *Ilegible, hijo de flauta*. Edición de Gabrielle Morelli y Prólogo de Javier Herrera. Sevilla: Renacimiento, 2007. Colección Iluminaciones, 32.

LEDO ANDIÓN, Margarita. «Un tal Carlos Velo». *JGCinema.org*, Dossier España, cinema e realtá, 2005. (http://www.jgcinema.org/pages/view.php?cat=materi&id=199&id_film=76&id_dossier=19).

MAHIEU, José Agustín. «Las migraciones de cineastas españoles». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474 (noviembre - diciembre 1989): 27-44.

MAHIEU, José Agustín. «El periodo mexicano de Luis Buñuel». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358 (1980): 156-172.

MARTÍNEZ, Carlos, «Teatro y Cine». *Crónica de una emigración*. México: Libro Mex, 1959, Pp. 67-79.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto y PÉREZ ESTREMER, Manuel. «Entrevista con Carlos Velo». *Nuestro Cine*, 63 (julio de 1967): 27-34.

Miguel Morayta Martínez. Director de cine. Edición de Domingo Ruiz Toribio. Ciudad Real: Accionvisual, 2007.

MÍGUEZ, Alberto. «Conversaciones con Carlos Velo». *Índice*, 225 (noviembre de 1967): 51-53.

PERALTA GILABERT, Rosa. «Tres escenógrafos del exilio republicano en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid 1948». *Archivos de la Filmoteca*, 33 (octubre 1999): 60-74.

PERALTA GILABERT, Rosa. *La escenografía del exilio de Gori Muñoz*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002.

- PERALTA GILABERT, Rosa. *Manuel Fontanals, escenógrafo*. Madrid: Fundamentos, 2007.
- RODRÍGUEZ, Juan. «La aportación del exilio republicano español al cine mexicano». *Taija*, 4 (noviembre 1997): 197-224.
- RODRÍGUEZ, Juan. «Paulino Masip y el cine mexicano». En AA.VV. *60 años después. El exilio literario de 1939*. Edición de María Teresa González de Garay y Juan Aguilera Sastre. Logroño: Univ. de La Rioja / GEXEL / Assoc. d' Idees, 2001. Pp. 227-258.
- RODRÍGUEZ, Juan. «El cine de Max Aub». En AA.VV. *Max Aub en el laberinto del siglo XX*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003. Pp. 210-219.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo. «Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano». *Secuencias*, 7 (octubre 1997): 41-60.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J. C. , 1984.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. «Juan Larrea y Luis Buñuel: convergencias y divergencias en torno a *Ilegible, hijo de flauta*». En AA.VV. *Al amor de Larrea*. Edición de J.M. Díaz de Guereñu. Valencia: Pretextos, 1985. Pp. 121-145.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. «Los exilios de Luis Buñuel». *Destierros aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988. Pp. 151-165.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1994.
- SCHWARZSTEIN, Dora. *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica, 2001.
- The Internet Movie Database*. <http://www.imdb.com/>.
- TUÑÓN, Julia. «Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948». En *México y España en el primer franquismo, 1939-1950: rupturas formales, relaciones oficiosas*. Edición de Clara E. Lida. México: El Colegio de México, 2001. Pp. 121-162.
- VALENDER, James. «Introducción». En Manuel Altolaguirre. *Obras completas*. Vol. II. «Tercera parte: Guiones de cine». Madrid: Istmo, 1989. Pp. 323-348.
- VEGA, Eduardo de la. «El exilio cinematográfico español en México». *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001. Pp.
- VEGA, Eduardo de la. «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano». *Film-Historia*, Vol. X, No.3 (2000): 71-91.

Publicado en *Quaderns de Vallençana*,
3 (diciembre 2009), pp. 22-35.



«Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los cuarenta»
està subjecta a una llicència de

[Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

Creat a partir d'una obra disponible a www.gexel.es/exiliadoscinecuarenta.pdf