CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO*

MATEI CHIHAIA
ANDREA LUQUIN CALVO
CARMEN GUIRALT

Las guerras y los conflictos acaecidos durante el siglo XX en el mundo hispánico e hispanoamericano, como la Guerra Civil española y la dictadura franquista, al igual que los golpes de estado civiles y militares que acontecieron en diversos países latinoamericanos y los gobiernos autoritarios que les sucedieron, originaron que muchos realizadores, realizadoras, guionistas y otras personas vinculadas con el cine se vieran obligados a exiliarse para escapar de la represión y la persecución política. Encontraron, en las industrias cinematográficas de los países que les acogieron, tanto una opción para continuar con su trabajo artístico como una vía que les permitió, por un lado, experimentar y buscar formas de expresión capaces de aprehender y transmitir la vivencia del exilio y, por otro, no únicamente una estetización de dicha experiencia, sino también la creación de una postura política en la reivindicación del lugar del exilio en la historia colectiva, así como en la comprensión y denuncia de los hechos políticos que ocasionaron su destierro.

El actual número monográfico de *L'Atalante*, «Cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano», se ha propuesto investigar las formas fílmicas adoptadas por este cine. Se entienden por «cinematografías del exilio» no solo las películas que, por su temática, se centran en el hecho del destierro y los sucesos que lo provocaron, sino aquellas que, además de abordar esta cuestión, fueron elaboradas por las propias personas exiliadas. En este sentido, se deslinda un «cine de autor» que permite articular la condición de exiliada o de exiliado, más allá de un cine industrial globalizado que, desde sus comienzos, es relativamente impermeable a estas experiencias. Este deslinde se manifiesta en la selección de obras comentadas en el grueso de los artículos que componen el presente monográfico. A su vez, las «cinematografías del exilio» buscan atender las historias, signos y significantes que guionistas hispánicos e hispanoamericanos emplazaron en creaciones audiovisuales, para abordar tanto de manera directa el exilio y/o el suceso político que originó su expulsión como

aquellas donde se refleje, desde un segundo plano, el exilio que sufrieron. En el caso del exilio republicano español, se pueden citar, por ejemplo, los guiones de María Teresa León Goyri y Rafael Alberti, Luis Alcoriza o Jorge Semprún. Destaca también la propia reflexión realizada por autorías exiliadas, como Max Aub, Silvia Mistral, José de la Colina o Emilio García Riera que, desde el análisis de diferentes films o movimientos cinematográficos, utilizan la teoría o la crítica como escenario visible a través del cual poder interpretar el exilio y/o tomar un posicionamiento político. El exilio español de 1939 precede varios otros exilios hispanoamericanos, de los que emergen historias del cine paralelas, con autoras y autores como Raymundo Gleyzer, Gerardo Vallejo, Patricio Guzmán, Angelina Vázquez, Jeanine Meerapfel o Lita Stantic.

LAS Y LOS ARTISTAS QUE HAN SUFRIDO EL EXILIO CONSTRUYEN, GRACIAS AL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO, YA SEA EN LA FICCIÓN O EN EL TERRENO DOCUMENTAL, FORMAS ESTÉTICAS QUE POSIBILITAN MOSTRAR LA EXPERIENCIA DEL EXILIO O INTERPRETAR LOS SUCESOS POLÍTICOS, HISTÓRICOS Y SOCIALES DE DICHA VIVENCIA

Las y los artistas que han sufrido el exilio construyen, gracias al lenguaje cinematográfico, ya sea en la ficción o en el terreno documental, formas estéticas que posibilitan mostrar la experiencia del exilio o interpretar los sucesos políticos, históricos y sociales de dicha vivencia. Películas como *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962), *Diálogos de exiliados* (Raúl Ruiz, 1975), *Llueve sobre Santiago* (Helvio Soto, 1975), *Esta voz entre muchas* (Humberto Ríos, 1979), *Gracias a la vida (o la pequeña historia de una mujer maltratada)* (Angelina Vásquez, 1980), *Presencia lejana* (Angelina Vásquez, 1982) y *Las veredas de saturno* (Hugo Santiago, 1986), entre otros muchos ejemplos, dan cuenta de ello.

Si la situación de exilio propicia un trabajo de memoria histórica, al mismo tiempo es una ocasión para plantear la situación actual de un destierro que proporciona un lugar a caballo entre comunidades, y unas trayectorias que pasan por idiomas, espacios o épocas diferentes. Se engloban también, por esta razón, films que pretenden establecer un diálogo con la sociedad del país que los y las exiliadas tuvieron que abandonar o con los países que los acogieron, como una manera de plantear las condiciones su integración, de su posible regreso o de las circunstancias que les mantuvieron en su exilio, como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1986), *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *Roma* (Adolfo Aristarain, 2004) o *Partidos, voces de exilio* (Silvia Di Florio, 2022).

Asimismo, el estudio de las «cinematografías del exilio» estaría incompleto si no abordara la extensión, y/o reapropiación de sus formas fílmicas por las denominadas «segundas y terceras generaciones del exilio», así como la propia relación del exilio con las generaciones de cineastas de sus naciones originarias y, también, dentro de la complejidad de todo exilio de la que damos cuenta en este número, la representación llevada a cabo por las cinematografías del país de acogida sobre los exiliados. De la primera de estas dimensiones, dará cuenta la sección «Diálogo», en la entrevista a Laura Alcoba, autora de la novela *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), resultado de su memoria infantil sobre la dictadura cívico-militar argentina, y Valeria Selinger, que realizó su adaptación cinematográfica bajo el título en castellano de *La casa de los conejos* (2020).

El planteamiento que origina el presente monográfico parte del pensamiento de la filósofa exiliada María Zambrano que refiere como «lugares de pensamiento» (1991; 2007) aquellos espacios simbólicos que permiten el encuentro entre la persona y el mundo y la reflexión sobre esta relación.

El pensamiento se da, así, para la autora, no solo en la propia filosofía, sino en ese territorio que es todo arte. Es, a través y en las diversas manifestaciones artísticas, donde podemos encontrar también sentido a nuestra persona en el mundo. Por ello, en el despliegue de lo que Zambrano llama «razón poética» (1993), la propia filosofía aparece bajo la necesidad de reencontrarse con la poesía —de la que fue un día separada—, si quiere dar plena cuenta de la realidad. La reflexión propuesta sobre las «cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano» surgiría, por ende, en primera instancia, del reconocimiento del cine como «lugar de pensamiento». Así, siguiendo a teóricos como Gilles Deleuze (1984; 1987), el séptimo arte se nos presenta como un instrumento de pensamiento, capaz de configurar y transmitir conceptos desde la constitución de los espacios y tiempos de la imagen en movimiento. La propia María Zambrano anticipa algo de esto cuando lee el cine neorrealista italiano y la actuación de Charlie Chaplin como una práctica no solamente artística, sino también filosófica (Luquin Calvo: 2022; Chihaia: 2023).

Por otro lado, los adjetivos «hispánico» e «hispanoamericano» se presentan aquí bajo las reflexiones sobre el significado de un «pensar en español» que convoca a quien comparte esta lengua común y, con ello, una forma de pensamiento que se ha expresado de manera más acentuada en ensayos, el arte o la literatura, que en discursos o sistemas filosóficos convencionales. De hecho, la singularidad de la filosofía en lengua española y sus posibilidades fueron un motivo de reflexión dentro del exilio republicano español, considerando sus limitaciones y potencialidades, lo que contribuyó a la conformación de una comunidad iberoamericana de pensamiento (Sánchez Cuervo: 2019)[1]. Buscamos, por tanto, enmarcar a una comunidad que, culturalmente, además de compartir una misma lengua, encontrará, particularmente en la expresión artística, un medio para pensar sobre el exilio. En su ensayo de 1978 «América Latina: exilio y literatura», Julio Cortázar señalaba, precisamente, cómo el tratamiento del exilio es un «tema universal», el cual «es hoy una constante en la realidad y en la literatura latinoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur y siguiendo por el Brasil y no pocas naciones de América Central» (1994: 163). Estaríamos ante un hecho o condición, el exilio, presente en los países latinoamericanos, cuya existencia también es constante en la historia de España desde su propia conformación como nación (Abellán, 2001). De igual modo, esta presencia se ha mostrado en profusión de meditaciones a través de la literatura y el arte. Así, el film agrega —desde el siglo XX— unas formas específicas a una realidad cultural que le es contemporánea, mientras no cesan las vías tradicionales de expresar la experiencia del exilio: los cuadros de Remedios Varo, los poemas de Ida Vitale o los relatos de Julio Cortázar se entrelazan con las historias del cine que hemos mencionado antes.

En este ámbito, y ya como indicaba el propio Cortázar, es innegable que la literatura en lengua castellana ha mostrado ser un «lugar de pensamiento» para los destierros de ambos lados del Atlántico. Localizamos, en este campo, tanto numerosas obras literarias que dan cuenta de la complejidad de los diversos exilios sufridos —tanto en España como en Latinoamérica— como una profusión de estudios que transmiten los planteamientos estéticos que despliegan las denominadas «literaturas del exilio», realizadas por las personas que padecieron el destierro o por las llamadas «segundas y terceras generaciones del exilio», cuyo trabajo se engloba, en algunos casos, bajo la noción de «posmemoria» (Sarlo, 2005; Hirsch, 2021). Este concepto, ciertamente, no es ajeno a la teoría cinematográfica del cine del exilio (Barril 2013; Quílez Esteve, 2015). Sin embargo, en comparación con la literatura, el cine —a pesar de su significativo lugar como expresión artística del siglo XX y en el propio momento en que se originan dichos exilios— no ha disfrutado de equitativa proyección para la investigación como «lugar de pensamiento». Así, por ejemplo, al comienzo de la Guerra Civil española,

podemos encontrar cómo los movimientos de vanguardia están plenamente presentes en la obra de realizadores como Luis Buñuel. Estos movimientos se desarrollan a la par que las teorías sobre el papel del cine documental y como instrumento de propaganda. Del papel fundamental del cine en la contienda española da cuenta el *Catálogo general del cine de la Guerra Civil* (Del Amo, 1996) e investigaciones como las llevadas a cabo por Vicente Sánchez-Biosca (2006), que muestran no solo la amplia relación de cintas consumadas durante el conflicto, sino también la impronta política en la cinematografía de aquellos años. Pero quizá sea una imagen la que mejor muestre este papel: a la caída de la República, el escritor Max Aub se hallaba, junto con André Malraux, en el rodaje de *Sierra de Teruel* (Espoir, André Malraux, 1945), basada en la novela de este último *L'Espoir* (1937). Aub, Malraux y todo el equipo de filmación cruzaron la frontera con Francia en enero de 1939, logrando salvar la película que, finalmente, terminó su montaje en territorio francés. Aub partiría, como muchos otros españoles y españolas, al exilio en el continente americano, donde numerosos profesionales del sector cinematográfico enriquecieron las industrias fílmicas de los países de acogida. Otro ejemplo nos lleva al periodo comprendido entre los años sesenta y setenta, que se caracteriza por el surgimiento de organizaciones y movimientos cinematográficos que tuvieron una fuerte presencia en Latinoamérica, especialmente entre los y las cineastas de Chile y Argentina al comienzo de las dictaduras cívico-militares que los llevaron al exilio. Durante estas décadas, la relación del cine con sus posibilidades políticas de cara a la práctica de la revolución fue una constante en todo el mundo (Amado, 2009). En este marco, grupos como Cine Liberación, surgido en 1966 en Argentina, entenderán el medio fílmico como una «obra-instrumento-arma» de lucha revolucionaria (Amado, 2009: 28), lo que lleva a los mandos militares argentinos a constatar cómo «el teatro, el cine y la música» se han constituido «en un arma terrible del agresor subversivo» (Zarco, 2016: 25).

AUNQUE LOS VÍNCULOS ENTRE LITERATURA Y CINE PUEDEN PRESENTAR VASOS COMUNICANTES RICOS Y SIGNIFICATIVOS DENTRO DE LA REFLEXIÓN SOBRE EL EXILIO, LOS ESQUEMAS DE PERIODIZACIÓN O DE TRABAJO-METODOLÓGICO-HISTÓRICOS UTILIZADOS EN LA LITERATURA DEL EXILIO NO SON DEL TODO APLICABLES, DE MANERA ANÁLOGA, AL ESTUDIO DEL CINE DEL EXILIO

Aunque los vínculos entre literatura y cine pueden presentar vasos comunicantes ricos y significativos dentro de la reflexión sobre el exilio, los esquemas de periodización o de trabajo-metodológico-históricos utilizados en la literatura del exilio no son del todo aplicables, de manera análoga, al estudio del cine del exilio. No solo porque debamos tener presentes las divergencias sobre la propia creación literaria respecto a la cinematográfica —esta última de carácter colectivo, sujeta a patrones de producción diferentes del canon literario y en la que se incluyen, también, desigualdades en sus circuitos de exhibición o de acceso al público (Rodríguez, 2012)—, sino también por las propias formas estéticas que se desarrollan dentro de estas cinematografías, entre cuyas dinámicas se perfilan convergencias específicas. Para Rodríguez (2012)[2], por ejemplo, la literatura del exilio republicano español se caracterizó desde el comienzo por una reflexión inmediata sobre la guerra, la derrota y la diáspora que, poco a poco, iría desapareciendo para ceder su testigo, durante los años sesenta, precisamente al cine. No olvidemos que es justo en este periodo donde se presenta «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 Nuevo Cine de México se consideraron siempre admiradores», lo

que va a permitir «la producción de obras más personales e innovadoras» (Rodríguez, 2012: 164). La cinta *En el balcón vacío*, con guion de María Luisa Elío Bernal, da justa cuenta de ello (Castro de Paz, 2017; Lluch-Prats, 2012) y, aunque esta película no llegue a una difusión masiva, prepara el cine de autor de los exilios del Cono Sur, que ha recibido una atención crítica notable.

Por otro lado, Julieta Zarco (2016) señala cómo la ausencia de imágenes filmadas de la represión de la última dictadura argentina —una ausencia deliberada como estrategia política— marcó la realización fílmica del exilio argentino. Considerando que el componente central de la narración cinematográfica es, justamente la imagen, la producción argentina se habría abocado a la creación —en palabras de Sandra Raggio— de dichos «fotogramas inexistentes», centrándose, sobre todo en una primera etapa, en relatos testimoniales, que buscan crear «representaciones de lo que hasta el momento había sido irrepresentable» (2016: 23).

En este sentido, el documental tendrá también un enorme protagonismo dentro del cine chileno del exilio. Jacqueline Mouesca, en *El documental chileno* (2005), afirma que solo entre 1973 y 1983 los y las cineastas de Chile desarrollaron 178 películas en el exilio (2005) y, al menos, 99 de ellas eran documentales (Pivk, 1984a). Como apunta Mouesca (2005: 100), «la gente de cine que sale al exilio muestra muy luego signos de intentar recomponer su trabajo», comenzando «con timidez, para alcanzar luego índices de producción sorprendentes, tanto que, en los diez años iniciales del exilio, las cifras superan a cualquier otro período igual anterior de la historia de nuestro cine». Zuzana M. Pivk indica cómo esta producción cinematográfica se planteó, desde un comienzo, como «un cine chileno de la resistencia», que solo con el tiempo derivó en un «cine en el exilio», categoría que no abandona su dimensión de «resistencia cultural» que ha de tenerse, entonces, presente en su estudio (1984a: 21). Los documentales se construyen desde una doble intención, dirigida hacia el presente y el porvenir, apostando por el potencial comunicativo del film, pero también por su capacidad de rendir una imagen adecuada, intersubjetiva de la experiencia histórica. Se trata, de esta forma, de «un cine de denuncia y de rescate de una memoria colectiva» (Pivk, 1984b: 22).

Otra cuestión que debemos considerar es el «retorno» de la literatura y del cine del exilio. Para José Miguel Palacios, «exilio» y «retorno» son dos palabras aunadas, invariablemente, a ese «afuera» o estado «liminal» propio de la condición del exilio, sobre las cuales se plantea la necesaria repatriación de sus archivos cinematográficos (Palacios, 2022: 32). Estos «retornos del archivo» implican una serie de contextos culturales y políticos que, en el caso de las «cinematografías del exilio», se relacionan, además, con prácticas de localización transnacionales y de catalogación y exposición (que hoy pasan por la digitalización y/o la presencia en festivales y cinetecas) inherentes al material cinematográfico. Todo ello hace que este «retorno» del cine del exilio se presente en condiciones diversas, más poliédricas y complejas, que las de las obras y archivos literarios.

Teniendo presentes los posibles puntos de encuentro y desigualdades entre las concepciones teóricas y de trabajo entre la literatura y el cine del exilio, nos encontramos también con que la teoría cinematográfica se ha hecho cargo de la reflexión entre cine y exilio dentro de diferentes marcos conceptuales que creemos necesario dimensionar en nuestro estudio. Así, una categoría utilizada en las investigaciones sobre cine y exilio es la de «cine migratorio». Este término considera el exilio como un movimiento que, si bien es distinto a las emigraciones económicas por origen político y/o ideológico, puede entenderse principalmente como un desplazamiento de la población (Piñol Lloret, 2020). El exiliado sería, así, un «emigrado político». En esta teorización, no debemos perder de vista dos cuestiones. La primera, que el término «cine migratorio» se enuncia desde las cinematografías de países con comunidades amplias de migración,

principalmente de índole económica (como lo atestigua el uso de términos tales como «Migrant cinema», «Migrations film», «Immigration Cinema» o «Banlieue-films»). Esta categoría se centraría, por tanto, en la manera en que el país de acogida nombra y conceptualiza al sujeto o a las comunidades desplazadas que habitan su territorio. De este modo, aunque el término puede ayudarnos como marco común para entender cuestiones sobre la condición de «extranjero» en las sociedades de acogida y las problemáticas que conlleva este estatuto dentro del orden social y jurídico para las personas desplazadas, no recogería del todo la experiencia exílica (Solanes, 2016). Esta experiencia parte del carácter involuntario del destierro y la imposibilidad de retorno bajo la amenaza de la violencia que el término «cine migratorio» puede diluir.

Una segunda cuestión que surge de los trabajos de investigación sobre cine y exilio es la del «cine acentuado», desarrollado por Hamid Naficy en *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001). Para este autor, el «cine acentuado» surge como producto de los desplazamientos históricos poscoloniales y de la hibridación cultural propia de los espacios posmodernos. Los realizadores de este cine mantendrían una «doble conciencia», pues crearían sus obras desde su propia experiencia —como sujetos desplazados—, pero, a la vez, tendrían como referencia tanto otras tradiciones cinematográficas como las tradiciones exílicas y diaspóricas[3] que les han precedido (Naficy, 2001). En este «cine acentuado», confluirían dos tipos de cineastas o cinematografías: *diasporic filmmakers-cinema* y *exiled filmmakers-cinema*. Estas categorías nos hablarían de realizadores que tendrían en común encontrarse fuera de sus naciones para encontrarse en otras, lo que los lleva a trabajar de manera performativa entre los intersticios de las prácticas sociales y cinematográficas de dichos espacios (Naficy, 2001). Pero, a la vez, ambas categorías tendrían diferencias. Mientras el «cine o los cineastas del exilio» estarían marcados por la situación política que ocasionó su desplazamiento, «el cine diaspórico» no tendría necesariamente esta característica, pues su origen puede encontrarse en razones económicas, coloniales o imperiales. De esta forma, el cine del exilio implica una relación de pérdida, desarraigo y nostalgia con el país natal, lo que ocasiona que los cineastas del exilio primen en su trabajo la visión más personal sobre su experiencia «como sujetos parciales, fragmentados y múltiples, estos cineastas son capaces de producir ambigüedad y duda sobre los valores asumidos de sus hogares y sociedades de acogida. También pueden trascender y transformarse para producir identidades hibridadas, sincréticas, representadas o virtuales» (Naficy 2001: 13)[4]. Por otro lado, el cine de los realizadores diaspóricos tendría un carácter más «vertical», «horizontal» y «multisituado», al interpelar no solo al país de origen, sino también a otras comunidades diaspóricas nacionales, ubicadas en otros sitios. De este modo, el «cine diaspórico» se acercaría más a la búsqueda de la expresión de la experiencia colectiva del desplazamiento y, por ello, sus obras se «expresan menos en las narrativas de la retrospección, la pérdida y la ausencia o en términos políticos estrictamente partidistas» (Naficy, 2001: 14-15).

Tanto el concepto de «cine acentuado» y sus dimensiones como «cine del exilio o diaspórico» marcan aspectos útiles en la reflexión sobre la relación entre el cine y el exilio que surgen entre lo marginal y lo diferente (Naficy, 2001), en el «afuera» que marca todo destierro. Sin embargo, conviene no obviar que estas concepciones teóricas parten del horizonte del pensamiento poscolonial (Naficy centra su estudio en cineastas de Oriente Medio y el norte de África) y desde las propuestas del pensamiento subalterno de Gayatri C. Spivak. De hecho, Naficy no duda en exponer cómo el «cine acentuado» permite a los sujetos recuperar su derecho a hablar, abriendo la posibilidad de representación de las comunidades desplazadas (Naficy, 2001)[5]. Este marco de pensamiento postcolonial posee puntos de encuentro, pero también divergencias, con el pensamiento decolonial desa-

rrollado en los países latinoamericanos que tiene su eco en el cine (Satarain y Wehr, 2020). En este pensamiento, la interlocución se lleva a cabo con el pensamiento colonial imbricado directamente con la conformación de la modernidad europea, en un proceso histórico que no culminaría con la independencia de las naciones latinoamericanas. También debemos apuntar la diferencia en las direcciones entre los desplazamientos exílicos que rodean a estas naciones, que no corresponden del todo al esquema de desplazamiento «colonia-metrópoli», el cual tiene un peso importante en la reflexión poscolonial cinematográfica. Así, el exilio español de 1939 recayó principalmente en los países latinoamericanos, mientras que los exilios latinoamericanos han buscado refugio no solo en España, sino en otros países europeos, Estados Unidos e incluso, en un gran número, dentro de otros países latinoamericanos: el caso de México, como un país que proporcionó protección a numerosos exilios durante el siglo XX, es muestra de esta particular condición.

Otro concepto de la teoría cinematográfica que se aplica al estudio del cine y el exilio es el de «cine transnacional». Este término, vinculado a la identidad colectiva de la nación por parte de sus creadores y creadoras (Higbee y Lim, 2010; Shaw y De la Garza, 2010), se hace eco tanto de las prácticas de las industrias nacionales como de los aspectos textuales de dichas cinematografías. A este respecto, con relación a los flujos de distribución y producción de los que se alimenta la industria cinematográfica, cabe incidir en cómo las cinematografías que nos ocupan en este monográfico poseen un fuerte carácter transnacional de cooperación al compartir un mercado común, fruto de una lengua también compartida. Así, aunque nos encontramos con un término útil, debemos señalar que el adjetivo «transnacional» no incluye, necesariamente, la complejidad del hecho del exilio en su «estar fuera», es decir, en la propia ampliación y cuestionamiento de la nación que se encuentra en su concepto. En consecuencia, la paradoja que representa la historiografía de las «cinematografías del exilio» al desarrollarse «fuera» del espacio y tiempo del Estado-nación que las identifica, aunada a la relevancia de su recuperación e identificación como una fuente de memoria y/o testimonio, será uno los principales ejes en que se desarrolle la sección «(Des)encuentros» del presente número. A través de las reflexiones de Mónica Villaroel, Guillermo Logar, Melissa Mutchinick, Luis Iborra y Olga Sánchez Tapia, se muestran las complejidades de esta dimensión, así como la influencia y legado de estas cinematografías en las actuales producciones sobre la temática del exilio.

AUNQUE LAS «CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO» COMPARTEN VARIAS CARACTERÍSTICAS DE LOS CINES «ACENTUADOS», «MIGRANTES» O «TRANSNACIONALES», LO CIERTO ES QUE LAS PELÍCULAS DEL EXILIO DESAFÍAN CUALQUIER CLASIFICACIÓN ENMARCADA EN LOS MODOS HEGEMÓNICOS DE ENTENDER LAS RELACIONES QUE SE CONSTRUYEN ALREDEDOR DE «LO NACIONAL»

De esta forma, aunque las «cinematografías del exilio» comparten varias características de los cines «acentuados», «migrantes» o «transnacionales», lo cierto es que las películas del exilio desafían cualquier clasificación enmarcada en los modos hegemónicos de entender las relaciones que se construyen alrededor de «lo nacional». En este sentido, para José Miguel Palacios, los marcos de comprensión sobre el «cine del exilio» amplían sus márgenes más allá, incluso, de lo transnacional, al desubicar su localización en un determinado territorio (2015), como cine realizado fuera del espacio del Estado-nación, es decir, como «cine *en* el exilio». Se trataría, así, del confeccionado tanto *en* el exilio como *sobre* el exilio (Palacios, 2022).

BAJO LA FÓRMULA «CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO», BUSCAMOS APORTAR UNA REFLEXIÓN SOBRE LA COMPLEJIDAD QUE REVISTEN LAS CINEMATOGRAFÍAS EXÍLICAS, CENTRÁNDONOS EN LAS POSIBILIDADES ESTÉTICAS Y EXPRESIVAS DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA COMO «LUGAR DE PENSAMIENTO» FILOSÓFICO Y ESTÉTICO, COMO LUGAR DE MEMORIA POLÍTICA, HISTÓRICA Y DEMOCRÁTICA QUE ADQUIERE LA FUERZA DE SU ENUNCIACIÓN, PRECISAMENTE, AL CONSTRUIRSE COMO UN «FUERA DEL CAMPO» CAPAZ DE INTERROGAR LOS MARCOS DE REPRESENTACIÓN HEGEMÓNICOS

De esta manera, por ejemplo, puede incluirse en la categoría de «cine del exilio» el ejecutado en la clandestinidad dentro del propio territorio nacional o el elaborado por los cineastas a su regreso a la nación (2022)[6]. Al ampliar de esta manera los marcos de lo nacional, estas cinematografías se caracterizan por un «estar fuera de lugar, independientemente de dónde residan los sujetos del exilio y los artefactos culturales» (Palacios, 2022: 32). En esto, podrían acercarse a un «cine posnacional» que tiene en cuenta los más recientes cambios discursivos e institucionales en la producción fílmica (Satarain y Wehr, 2020), aunque, también por su dimensión transhistórica, y por sus raíces en el siglo XX, las «cinematografías del exilio» encierran una experiencia que no se funde, del todo, con la de una época posnacional bajo el paraguas de la globalización.

Sin obviar u olvidar que el hecho de la expulsión del Estado-nación y su política es el origen de todo exilio, consideramos que las «cinematografías del exilio», articulan en este «estar fuera» encuentros geográficos, generacionales, culturales y políticos, que atraviesan subjetividades y comunidades nacionales que son, precisamente, un problema dentro de la historiografía del cine, construida en clave nacional al exceder sus tradicionales categorías. De esta forma, bajo la fórmula «cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano», buscamos aportar una reflexión sobre la complejidad que revisten las cinematografías exílicas, centrándonos en las posibilidades estéticas y expresivas de la imagen cinematográfica como «lugar de pensamiento» filosófico y estético, como lugar de memoria política, histórica y democrática que adquiere la fuerza de su enunciación, precisamente, al construirse como un «fuera del campo» capaz de interrogar los marcos de representación hegemónicos.

Los artículos de este cuaderno monográfico, centrados en los exilios español, chileno y argentino, se acercarán a este lugar de pensamiento desde contextos específicos y profundizarán en los aspectos apuntados muy brevemente en esta introducción.

Los dos primeros textos, «Políticas de la mística y el barroco mexicano en el cine del exilio republicano: *Cantar de los cantares* (Manuel Altolaguirre, 1959)» e «Intrahistoria y memoria del exilio interior español en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Una visión desde María Zambrano», revisitarán el doble diálogo del exilio republicano español, primero con la tradición cultural de México, país de acogida, y luego con el exilio interior español. Tanto en la lectura cinematográfica de *Cantar de los cantares* de Manuel Altolaguirre, analizada por Mari Paz Balibrea, como en la de *El espíritu de la colmena* de María Zambrano, presentada por Jorge Valle Álvarez, se aborda el intento de establecer la dimensión política de la intertextualidad y de reconstruir la experiencia de una memoria histórica dividida.

En los años setenta y ochenta se produce una intensa reflexión en torno al cine de autor, cuyas vertientes se muestran en los tres siguientes artí-

culos, dedicados al cine de exiliadas y exiliados del Cono Sur. «"Humildemente, el grupo respondía": intelectual orgánico, exilio y producción biopolítica en el Cine de la Base», a cargo de Agustín Rugiero Bader y Lázaro Cruz García, permite trazar, a través del caso de Raymundo Gleyzer y el grupo Cine de la Base, la historia de un cine militante que desafía enfoques autorales tradicionales al priorizar procesos colectivos horizontales. Por otro lado, «*Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), un ejercicio de memoria desde el exilio», de Pablo Calvo de Castro y María Marcos Ramos, expone un cine autorreferencial que elige un lugar de memoria —el pueblo desde donde el abuelo del director salió para emigrar a Argentina— para hablar del exilio propio a partir de una experiencia lejana de otro sujeto, que provoca deslindes y comparaciones. En los dos últimos decenios del siglo XX emergen nuevas formas fílmicas, no solamente desde la situación del exilio, sino también desde posicionamientos feministas. Así, la investigación de Violeta Sabater, «Subjetividades femeninas desde la distancia. Un examen comparado de tres films de las décadas de los ochenta y noventa de cineastas latinoamericanas», analiza tres largometrajes latinoamericanos dirigidos por mujeres, explorando exilios, migraciones y traumas dictatoriales desde una perspectiva autobiográfica. Destaca el desplazamiento identitario de directoras y personajes, quienes articulan lo silenciado. Las obras de Angelina Vázquez, Jeanine Meerapfel y Lita Stantic revelan subjetividades femeninas entrelazadas con sus experiencias personales y contextos históricos.

Las décadas más recientes retoman estas inquietudes sobre la autoría, desde una situación de posmemoria que plantea la interacción de cine y archivo. De esta manera, «Migraciones de archivo y "nomadismo poético" en *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010)», de Ana González Casero, extrapola la experiencia subjetiva y genera la noción de comunidad mnémica, a través de un documental en primera persona que abarca voces plurales. Por último, el trabajo de Robert Arnau Roselló, «Memoria(s) del trazo. La representación del exilio en la animación documental: *Josep* (Aurel, 2020)», centrado en el film de animación documental *Josep*, dirigido por Aurélien Froment, con el alias de Aurel, establece un diálogo entre la autoría de guionista y dibujante en el que se encuentran memoria y posmemoria del exilio. Como en el caso de las otras cintas, se pone de relieve la construcción intertextual del documento y la dialéctica entre el autor y la comunidad. En todos los artículos, se puede seguir esta reflexión sobre el «cómo» de la narración fílmica, que actúa a modo de marco de agua de este espacio de pensamiento. Las dos categorías de «cine desde el exilio» y «cine sobre el exilio» se funden en este lugar, que no es solo el origen, sino también la meta de una reflexión siempre política y siempre metafílmica.

Finalmente, consideramos que, desde los artículos y materiales que componen este dossier, se desprenden algunas nuevas preguntas que debemos consignar para posteriores investigaciones sobre las «cinematografías del exilio».

1. Las políticas de archivo mencionadas en algunas de las contribuciones, y que tan problemáticas son en el caso de obras creadas en varios contextos regionales, deben constituirse en una preocupación teórica, igual que práctica. ¿Cómo concebir, entonces, la necesaria recuperación de la memoria de estas «cinematografías del exilio»?, ¿y cómo llevar hacia adelante esta memoria a través de políticas públicas o institucionales?
2. La relación entre el cine y el género, que asoma en varias contribuciones, es un área siempre pendiente en la reflexión sobre los sujetos exiliados. Desde una teoría de la interseccionalidad, se puede contemplar la diversidad de exilios y, con ello, las distintas construcciones fílmicas sobre las subjetividades y las comunidades. ¿Cómo esta propuesta interseccional amplía y otorga nuevas perspectivas sobre el estudio de las «cinematografías del exilio» y el propio

exilio? ¿Cómo integrar plenamente esta perspectiva interseccional y de género en nuestras investigaciones?

3. Como una forma de reconocimiento necesario, cabría investigar el legado o la herencia de las «cinematografías del exilio» más allá del exilio. ¿Podemos encontrar rasgos de estas cinematografías en los cineastas actuales? ¿Cómo interpelan a los fenómenos exílicos presentes? Una forma de abordar este asunto es desde la dialéctica memoria/posmemoria.
4. La mirada transnacional/posnacional y la comparación de exilios de países diferentes nos hace desear una teoría cinematográfica capaz de explicar las similitudes y divergencias de un espacio cultural hispanoamericano desde un concepto de «cine situado» o «cine acentuado», como un cronotopo que vaya más allá de lo poscolonial o diaspórico, inserto desde perspectivas decoloniales y críticas.

Todas estas líneas muestran la complejidad que las «cinematografías del exilio» conllevan en su estudio. El presente cuaderno monográfico busca ser una aportación a este amplio, y aún por explorar, campo de trabajo. ■

NOTAS

* El presente monográfico ha sido realizado con el apoyo del Open Access Publication Fund de la Bergische Universität Wuppertal, con fondos procedentes de la Fundación Alemana de Investigación Científica (DFG).

1 El marco propuesto no pretende obviar cómo este mismo espacio lingüístico-cultural común engloba diversas y enfrentadas experiencias al ser compartido, como explica Reyes Mate (2021), tanto por conquistados y conquistadores. No deja de tener presente, con ello, la imposición de una lengua tanto dentro de la Península Ibérica como fuera de ella, cuya instauración deja fuera de su campo las significaciones del mundo que silencia y cuyo pensamiento también debe tener presente sus propios límites, violencias, injusticias e interpelaciones, como ha desarrollado el pensamiento decolonial de la mano de pensadoras y pensadores, entre los que cabe citar a María Lugones, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa Miñoso o Aníbal Quijano.

2 Rodríguez plantea una serie de problemas historiográficos que surgen al hablar de «una cultura del exilio» (que desarrolla la temática sobre exilio, tanto por parte de los propios exiliados como por aquellos que no lo son) o de «la cultura en el exilio» (realizada exclusivamente en el exilio), dentro de un arte colectivo como lo es el cine, conformado, además, por una industria que, por lo general, deja poco margen a la expresión de «autor e individual». Esta expresión tiene mayores posibilidades de desarrollarse en la literatura. Debemos tener presente, para el pleno reconocimiento de los/as profesionales cinematográficos que sufrieron el exilio español de 1939, que muchos no pudieron abordar el tema del exilio en sus obras por diferentes causas, muchas dependientes de las condiciones de las industrias cinematográficas nacionales donde trabajaron. Rodríguez muestra la necesidad de una historiografía del cine del exilio español que se muestre más abierta a conformar una historia sobre las aportaciones de los exiliados a las cinematografías de los países de acogida y en cada una de las diversas disciplinas que convergen en el cine. La coherencia historiográfica plena de este estudio se encuentra, además, no solo en no perder de vista los factores interseccionales que condicionan la creación artística en el exilio, sino también su desarrollo en diversos campos de trabajo: en la investigación propiamente dicha sobre el ejercicio de la profesión cinematográfica de los exiliados republicanos, en la «condición peninsular» que se deja transmitir por directores y productores en las colaboraciones que realizan y en el exilio que se percibe o proyecta dentro de determinadas películas o argumentos cinematográficos (Rodríguez, 2012). Nuestro trabajo se centra en esta última dimensión.

3 La diáspora se entiende como una situación de desplazamiento perennizada.

4 Las traducciones reunidas en el presente artículo de textos publicados originalmente en inglés son de los/as autores y autoras de este trabajo.

5 La incorporación al «cine acentuado» de un «cine étnico» (Naficy, 2001: 15) —categoría no excluyente con un cine del exilio o diaspórico— coloca su énfasis en el retrato de la vida de las comunidades o grupos étnicos en el país donde residen. Este cine no sería, de esta manera, solo un medio de representación de una comunidad, sino un instrumento de resistencia capaz de crear nuevas narrativas.

6 De esta forma, y siguiendo el caso chileno, para Palacios (2022: 32), se «produce un entrelazamiento del "cine del exilio" con el desarrollo histórico de la experiencia del "exilio chileno"; y enfatiza la inestabilidad inherente a la condición del exilio, irreductible a una única posición».

REFERENCIAS

Abellán, J. L. (2001). *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Barril, C. (2013). *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la dictadura militar chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Castro de Paz, J. L. (2017). *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*. Santander: Shangrila.

Chihaia, M. (2023). Sueño y realismo del cine en María Zambrano: a veinte años de su recepción crítica. *Cuadernos Americanos, 186*, 179-200. Recuperado de http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca186-179.pdf

Cortázar, J. (1994). *Obra crítica*. Madrid: Alfaguara.

Del Amo, A. (ed.) (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Higbee, W., Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas, 1*(1), 7-21. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/trac.1.1.7/1

Hirsch, M. (2021). *Marcos familiares, fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo.

Lluch-Prats, J. (ed.) (2012). *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*. Madrid: AEMIC.

Luquin Calvo, A. (2022). Amparo, agonía y fracaso de un payaso: María Zambrano ante el espejo fílmico de Charles Chaplin. *Aurora, 23*, 46-56. Recuperado de https://revistes.ub.edu/index.php/aurora/article/view/38906

Mate, R. (2021). *Pensar en español*. Madrid: CSIC.

Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago: LOM.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Palacios, J. M. (2015). Chilean Exile Cinema and Its Homecoming Documentaries. En R. Prime (ed.), *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema* (pp. 147-168). Nueva York: Bloomsbury Academic.

Palacios, J. M. (2022). Exile, Archives, and Transnational Film History: The Returns of Chilean Exile Cinema. *The Moving Image, 22*(2), 29-58. Recuperado de https://muse.jhu.edu/article/887026.

Piñol Lloret, M. (2020). *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los exilios españoles (1939-2016)*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Pivk, Z. M. (1984a). Cronología del cine chileno en el exilio 1973 / 1983. *Literatura chilena, creación y crítica, 10*(27), 15-21. Recuperado de http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77947.html

Pivk, Z. M. (1984b). Una trayectoria de la resistencia cultural. *Literatura chilena, creación y crítica, 10*(27), 22-23. Recuperado de https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77941.html

Quílez Esteve, L. (2015). Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo. *Historia Actual Online, 38*(3), 57-69. https://doi.org/10.36132/hao.v0i38.1198

Rodríguez, J. (2012). Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica). *Iberoamericana, 12*(47), 157-168. https://doi.org/10.18441/ibam.12.2012.47.157-168

Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine y Guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.

Sánchez Cuervo, A. (2019). *Pensar en español en tiempos de oscuridad: el exilio filosófico de 1939*. En M. Aznar Soler e I. Murga Castro (coords.), *1939. Exilio republicano español* (pp. 581-585). Madrid: Ministerio de Justicia.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Satarain, M., Wehr, C. (eds.) (2020). *Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano: Argentina-Mé-*

xiko-Chile-Perú-Cuba. München: Akademische Verlagsgemeinschaft München.

Shaw, D., De la Garza, A. (2010). Introducing *Transnational Cinemas*. *Transnational Cinemas*, *1*(1), 3-6. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/citedby/10.1386/trac.1.1.3/2?scroll=top&needAccess=true

Solanes, J. (2016). *En tierra ajena. Exilio y literatura desde la «Odisea» hasta «Molloy»*. Barcelona: Acantilado.

Zambrano, M. (1991). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Acanto.

Zambrano, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, M. (2007). *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Trotta.

Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*. Buenos Aires: Biblos.

CINEMATOGRAFÍAS DEL EXILIO HISPÁNICO E HISPANOAMERICANO

Resumen

Este artículo establece el marco teórico y conceptual que guía el estudio sobre las formas fílmicas de las «cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano», entendidas como el conjunto de películas que, por su temática, se centran en el hecho del destierro y los sucesos que lo provocaron y, a su vez, fueron llevadas a cabo por las propias personas exiliadas. En la complejidad de su comprensión, la materia se extiende al trabajo de guionistas exiliadas y exiliados que también trataron esta temática y a la reapropiación que realizan de estas obras y personas las «segundas y terceras generaciones del exilio» y las y los cineastas de las naciones de acogida o de los países que tuvieron que abandonar. Partiendo de la idea del cine como «lugar de pensamiento» y de un marco cultural común, se discuten las diferencias metodológicas del estudio del cine y la literatura del exilio y las categorías de la teoría cinematográfica con las que se suele abordar el estudio de estas cinematografías. Se muestran, así, las limitaciones de estos marcos respecto al propio fenómeno del exilio y dentro de un ámbito hispánico e hispanoamericano. Esta reflexión sirve como presentación de los artículos y secciones que componen el cuaderno, así como de algunas líneas de investigación que se desprenden de este trabajo.

Palabras clave

Cinematografías del exilio; Exilio; Transnacional; Posnacional; Archivo; Memoria.

Autores

Matei Chihaia es catedrático de Literatura Románica en la Bergische Universität Wuppertal desde 2010. Ha sido profesor visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede de Quito, y en la Universidad Nacional de La Plata, entre otras. Desde 2011, es coeditor de *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* y, de 2020 a 2024, fue codirector de la red internacional de investigación «El legado literario y filosófico del exilio español en México», apoyada por la Fundación Alemana para la Investigación (DFG). Asimismo, es autor del libro colectivo *Caminos cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina* (Iberoamericana, 2023). Contacto: chihaia@uni-wuppertal.de

SPANISH AND HISPANIC AMERICAN EXILE FILMS

Abstract

This article establishes the theoretical and conceptual framework that guides the study of the filmic forms of Spanish and Hispanic American exile films, referring to films with a thematic focus on the experience of exile and the events that gave rise to it, made by exiled filmmakers themselves. This complex field of study extends to the work of exiled screenwriters who have also explored this subject and to the reappropriation of their work by "second- and third-generation exiles" and by filmmakers in the host nations or in the countries the exiles were forced to leave behind. Based on the idea of cinema as a "place of thought" and of a shared cultural framework, the article discusses methodological differences between the study of exile in film and in literature, as well as the categories of film theory most commonly used to analyse these types of films, highlighting the limitations of these frameworks in addressing the phenomenon of exile within the Spanish and Hispanic American context. This reflection serves as an introduction to the articles and sections comprising the Notebook, while also positing some future lines of research that emerge from this work.

Key words

Exile cinema; Exile; Transnational; Postnational; Archives; Memory.

Authors

Matei Chihaia has been the Chair of Romance Literature at Bergische Universität Wuppertal since 2010. He has also been a visiting professor at various universities, including Universidad Andina Simón Bolívar in Quito, Ecuador, and Universidad Nacional de La Plata in Argentina. Since 2011, he has been co-editor of *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Diegesis: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*. From 2020 to 2024, he co-directed the international research network "The Literary and Philosophical Legacy of Spanish Exile in Mexico", supported by the German Research Foundation (DFG). He is also one of the editors of the collective book *Caminos Cruzados. Filosofía y literatura del exilio español en América Latina* (Iberoamericana, 2023). Contact: chihaia@uni-wuppertal.de

Andrea Luquin Calvo es doctora en filosofía por la Universitat de València. Acreditada como Profesora Titular por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), fue ganadora del II Premio «Presen Sáez de Descatllar» y de la X Beca-Premio «Hablo como Hombre» de la Fundación Max Aub. Ha sido beneficiaria del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) en su programa de estancias de investigación (Bergische Universität Wuppertal, 2024) y del programa BEST de la Generalitat Valenciana (2022). Autora del libro *Remedios Varo: el espacio y el exilio* (Universidad de Alicante, 2009), es también secretaria de la Red Internacional de Estudios sobre el Exilio Filosófico e Intelectual Español (RIEFE). Actualmente, es profesora en la Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contacto: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

Carmen Guiralt es doctora por la Universitat de València y Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Autora del libro *Clarence Brown* (Cátedra, 2017), ha publicado artículos académicos sobre la representación realizada por el cine clásico de Hollywood de la Guerra Civil española, tales como «Hollywood and the Spanish Civil War: The Hidden Anti-Fascist Ideology of *Love Under Fire* (1937)», en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, o «Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)», en *Estudios Humanísticos. Filología*. Desde 2017, ejerce como docente en la Universidad Internacional de Valencia (VIU), donde es Profesora Titular y directora del Grado en Educación Primaria. Contacto: carmen.guiralt@professor.universidadviu.com

Referencia de este artículo

Chihaia, M., Luquin Calvo, A., Guiralt, C. (2025). Cinematografías del exilio hispánico e hispanoamericano. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 7-20.

Andrea Luquin Calvo is a Senior Lecturer accredited by the Spanish National Agency for Quality Assessment and Accreditation (ANECA). She holds a PhD in Philosophy and won the Second Presen Sáez de Descatllar Award and the Max Aub Foundation's Tenth "Hablo como Hombre" Scholarship-Prize. She is the recipient of grants from the DAAD (German Academic Exchange Service) research stay program (Bergische Universität Wuppertal, 2024) and the Valencian government's BEST program (2022). She is the author of the book *Remedios Varo: el espacio y el exilio* (Universidad de Alicante, 2009) and also serves as secretary of the International Network for Studies on Spanish Philosophical and Intellectual Exile (RIEFE). She currently lectures at Universidad Internacional de Valencia (VIU). Contact: andrea.luquin@professor.universidadviu.com

Carmen Guiralt holds a PhD from Universitat de València and a Master's Degree in Film History and Aesthetics from Universidad de Valladolid. She is the author of the book *Clarence Brown* (Cátedra, 2017) and has published scholarly articles on the representation of the Spanish Civil War in classical Hollywood cinema, including "Hollywood and the Spanish Civil War: The Hidden Anti-Fascist Ideology of *Love Under Fire* (1937)" in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, and "Hollywood y la Guerra Civil española: análisis de sus tres únicas cintas de ficción coetáneas (1937-1938)" in *Estudios Humanísticos. Filología*. Since 2017, she has been teaching at Universidad Internacional de Valencia (VIU), where she is a Senior Lecturer and Academic Director of the Degree Program in Primary Education. Contact: carmen.guiralt@professor.universidadviu.com

Article reference

Chihaia, M., Luquin Calvo, A., Guiralt, C. (2025). Spanish and Hispanic American Exile Films. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 7-20.

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com