(DES)ENCUENTROS

CREACIONES FUERA DE CAMPO

introducción
Matei Chihaia
Andrea Luquin Calvo

discusión
Mónica Villarroel
Guillermo Logar
Melissa Mutchinick
Luis Iborra
Olga Sánchez Tapia

clausura
Matei Chihaia
Andrea Luquin Calvo

introducción

MATEI CHIHAIA
ANDREA LUQUIN CALVO

Al comenzar la coordinación del presente monográfico, nos pareció que esta sección poseía un nombre que, precisamente, encerraba en su juego de palabras —«(Des)encuentros»— un concepto clave para navegar entre las múltiples dimensiones que las «cinematografías del exilio» nos sugerían.

Aun situándonos, como ocurre en el presente «(Des)encuentros», solo entre las coordenadas historiográficas y geográficas de los exilios argentino, chileno y español — y en sus vinculaciones con un país de acogida como lo fue México— encontramos que, quizá, la figuración que mejor funciona para comprenderlas se encuentra cercana al «rizoma» que Deleuze y Guattari (1976) promulgaban. Si queremos dar cuenta de unas cinematografías cuya complejidad se encuentra, a partir del signo del exilio como un permanente *estar fuera de* —y que, por ello, forma líneas de dispersión que se integran con otras y/o crean nuevas conexiones allá donde el cine se dirige en su destierro—, entonces las historiografías de las denominadas «cinematografías del exilio» no pueden acotarse solamente a buscar su relación dentro de unas *líneas de narración* sencillas, ni a nivel de las biografías individuales, ni de las corrientes estéticas y generaciones, ni de la historia nacional. Las «cinematografías del exilio» son capaces de articular encuentros geográficos, generacionales, culturales y políticos, que atraviesan subjetividades y comunidades sociales que, al cruzar espacios y tiempos diversos, conforman líneas de fuga múltiples y complejas más allá de los campos artísticos establecidos (en el sentido de Bourdieu [1991]).

Pero esta figuración, que nos puede ayudar a dimensionar el estudio del fenómeno del exilio, se enfrenta, paradójicamente, a la imposibilidad de obviar u olvidar al propio hecho político que le da origen: la expulsión de un Estado-nación moderno. Como bien han señalado Mari Paz Balibrea y Sebastiaan Faber en su introducción a la primera parte de *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (Balibrea,

2017), el exilio republicano español representa «una anomalía historiográfica» (2017: 19), pues, si bien no puede desligarse de su condición como fenómeno históricamente producido por el Estado-nación —al ser fruto de la acción violenta del Estado franquista—, su realidad se desarrolla más allá, precisamente, de la idea de nación, «en una multiplicidad de tiempos y espacios ajenos al concepto nación/ patria compartida por sus protagonistas» (Balibrea, 2017: 19).

Aunque la anterior reflexión se ciñe al exilio republicano español —el exilio más largo de los que nos ocupan, caracterizado por una especial «ausencia multiplicada por el tiempo» (Aub, 1995: 542), respecto a otros exilios del ámbito hispanoamericano—, la propuesta de fondo que exponen Balibrea y Faber apunta a la problematicidad de toda historiografía que quiera abordar cualquier destierro. Esta dificultad se encuentra, para ambos, en que el exilio, como *sustantivo*, se desarrolla fuera del espacio y tiempo de la nación que lo *adjetiva* dentro de unos dobles marcos de reconocimiento (Balibrea, 2017): por un lado, como exilio «argentino», «chileno» o «español», por otro, como clasificación de actrices y actores, directoras y directores «exiliadas» y «exiliados» (que lo serán para siempre mediante este epíteto imborrable, pegado incluso de forma retroactiva a la obra anterior al exilio). Ello muestra la complejidad que posee la incorporación de las obras de dichos exilios a la tradicional lectura en clave «nacional» de la historia del cine. Esta problemática no es una cuestión ajena a la teoría cinematográfica, que ha reflexionado sobre el significado, alcance y límites del concepto de «cine nacional» dentro de la propia naturaleza de producción, distribución y consumo cinematográficos, así como a su utilización dentro de los discursos nacionalistas (Sorlin, 1997; Elsaesser, 1997; Rosen, 1995; Higson, 1989; Hjort y MacKenzie, 2000; Schmidt-Welle y Wehr, 2015). También, al hacerse eco de las prácticas tanto industriales como textuales que exceden las concepciones nacionales de identidad y colectividad, la teoría se ha dirigido a la categoría de análisis del «cine trasnacional» (Higbee y Lim, 2010; Shaw y De la Garza, 2010). Pero, si bien estas reflexiones se aúnan a la comprensión de las «cinematografías del exilio» como obras que permiten y abren la crítica a las concepciones sobre la identidad y lo nacional, pues su conformación se encuentra *fuera* de los marcos de reconocimiento del Estado-nación, no pueden olvidar que, inevitablemente, dichas cinematografías se encuentran unidas, dada la naturaleza política que las adjetiva, a formar parte de dichos marcos.

Las «cinematografías del exilio» nos llevan, así, a romper los espacios tradicionalmente delimitados de la narración de la identidad y, por ello, a cuestionar e interpelar su construcción desde el lugar que dichas cinematografías proveen, un lugar desplegado en el *afuera* de los marcos de reconocimiento de las historiografías de las que forman parte: relatos sobre escuelas, naciones, patrimonios culturales compartidos. También, por ello, su papel como testimonio y memoria se vuelve fundamental en los procesos de recuperación de la vida democrática —o de la vida en un sentido existencial después de los traumas individuales y colectivos—, así como en la construcción de nuevos espacios políticos de convivencia. Las producciones en el exilio —o las construcciones del exilio en varios medios de comunicación— se convierten, de esta manera, en lugares clave de pensamiento, crítica y reflexión cuya recuperación y desarrollo se encuentra vinculado al papel que «la memoria histórica» (Dickhaut, 2005; Mira Delli-Zotti y Esteban, 2008; Rosas-Salazar, 2024) y los archivos (Spiller, 2023) juegan en la construcción del relato histórico e identidad de las sociedades. En este sentido, las leyes sobre el reconocimiento de dicha memoria, promulgadas o que han intentado serlo, tanto en Argentina, Chile o España han obtenido, como sabemos, un protagonismo dispar en cada una de estas sociedades.

En esta necesaria recuperación de las «cinematografías del exilio», la localización de su archivo

es una tarea fundamental, no como una referencia que se agregue meramente al relato histórico de la nación o como la posibilidad de configuración de una especie de historia *paralela* a esta. El archivo de las «cinematografías del exilio» nos muestra formas de expresión —documentales y en el terreno de la ficción— capaces de hacernos ver cómo «los acontecimientos históricos tienen varias dimensiones, tienen un dentro, una profundidad, como la vida personal» (Zambrano, 1998: 255). Las múltiples dimensiones de estas cinematografías nos muestran desde formas abiertas de reivindicación y resistencia política, hasta tratamientos y/o formas estéticas que —partiendo de lo personal e íntimo— nos muestra el horizonte de una historia que, no solo le ha pasado a alguien, sino una historia que es nuestra, que sigue pasando sobre cada uno de nosotros y nosotras, que continúa incidiendo sobre las generaciones presentes. Las «cinematografías del exilio» no son, así, algo cerrado: el exilio sigue hablando en ellas, sigue construyendo discursos sobre su encuentro en la historia, en nuestras vidas: donde su relato nos atraviesa como reconocimiento y, también, como reclamo. Siguen creando múltiples líneas de conexión y encuentro.

Este «Des(encuentros)» coloca el foco en aquel lugar, fuera de campo de los discursos de identidad, que dibuja una historiografía de las «cinematografías del exilio hispano e hispanoamericano» que atraviesa lo personal, lo público y lo político. Cinematografías que se anclan —al ser adjetivadas— dentro de las preguntas por la memoria y la historia de las diferentes naciones de las que forman parte, pero que, a la vez, no olvidan la propia sustantividad del exilio que las trasciende. Para ello, buscamos conectar diversos nombres y geografías: Mónica Villarroel (investigadora y ex directora de la Cineteca Nacional de Chile), Guillermo Logar (cineasta, España), Melissa Mutchinick (investigadora, Argentina), Luis Iborra (programador cinematográfico y archivista, México) y Olga Sánchez Tapia (cineasta, México) enlazan sus respuestas a diversas cuestiones planteadas sobre la recuperación de las «cinematografías del exilio»: su lugar en la historiografía, sus relaciones con la memoria y los procesos de *transición* democrática, sus formas estéticas que dan lugar a una expresión personal atravesada por la historia, así como sus ecos en los modos de producción actuales del cine. Con sus respuestas, crean diversos puntos de fuga que se dispersan y se cruzan en esa multiplicidad de espacios y tiempos presentes en todos los exilios. ■

REFERENCIAS

Aub, M. (1995). *La gallina ciega: diario español*. Barcelona: Alba.

Balibrea, M. P. (coord.) (2017). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, *89*, 3-46. https://doi.org/10.3917/arss.p1991.89n1.0003

Deleuze, G., Guattari, F. (1976). *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos.

Dickhaut, K. (2005). Intermedialität und Gedächtnis. En A. Erll, A. Nünning, H. Birk y B. Neumann (eds.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (pp. 203-226). Berlín/Nueva York: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110908435.203

Elsaesser, T. (1997). *El concepto de cine nacional. El sujeto fantasmal del imaginario de la Historia del Cine*. Valencia: Episteme.

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

Higson, A. (1989). The Concept of National Cinema. *Screen*, *30*(4), 36-47. https://doi.org/10.1093/screen/30.4.36

Hjort, M., MacKenzie, S. (2000). *Cinema and Nation*. Londres: Routledge.

Mira Delli-Zotti, G., Esteban, F. O. (2008). Migraciones y exilios: memorias de la historia argentina reciente a través del cine. *Athenea Digital*, *14*, 83-104. https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v0n14.490

Rosas-Salazar, V. (2024). Not from Here, Not from There: A First-Person Perspective on Chilean Exile in Cinema. En Espinoza Garrido, L., Gebauer, C. y Wewior, J. (eds.), *Mobility, Agency, Kinship: Representations of Migration Beyond Victimhood* (pp. 57-79). Cham: Palgrave Macmillan Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-60754-7_3

Rosen, P. (1995). El concepto de cine nacional en la «nueva» era «mass mediática». En M. Palacio y S. Zunzunegui (coords.), *El cine en la era del audiovisual* (pp. 115-149). Madrid: Cátedra (colección Historia General del Cine, vol. XII).

Schmidt-Welle, F., Wehr, C. (eds.) (2015). *Nationbuilding* en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Shaw, D., De la Garza, A. (2010). Introducing *Transnational Cinemas*. *Transnational Cinemas*, *1*(1), 3-6. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/trac.1.1.3/2

Sorlin, P. (1997). ¿Existen los cines nacionales? *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, *7*, 33-40. https://doi.org/10.15366/secuencias1997.7.008

Spiller, R. (2023). Archivos en movimiento: teorías, po/ética y el cine documental. En G. Brede y R. Spiller (eds.), *Archivos en transición. Memorias colectivas y usos subalternos* (pp. 37-62). Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Zambrano, M. (1998). *Delirio y destino: los veinte años de una española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

discusión

1. Atendiendo a la tradicional lectura en clave nacional de la historia del cine, ¿qué lugar ocuparían las denominadas «cinematografías del exilio» en la construcción de esta historiografía? ¿Existe una recuperación de estas obras y de sus creadores/as como propios/as de los países de origen o se entienden como pertenecientes a los países de acogida y, con ello, son en parte *ajenas*?

Mónica Villarroel

Es posible reflexionar sobre estas cinematografías a partir del concepto de cine transnacional, donde los límites entre lo nacional y lo extranjero son más difusos. Esta idea no excluye lo nacional, sino que permite entrelazarlo, observar experiencias, prácticas y registros fílmicos que involucren situaciones de tránsito, movilidad y flexibilidad de las fronteras políticas, culturales y estéticas. José Miguel Palacios, en «Exile, Archives, and Transnational Film History: The Returns of Chilean Exile Cinema» (2022), ha utilizado esta categorización para el caso del cine del exilio chileno. Estas cinematografías pueden completar una historiografía que aún está en proceso de escritura. Concuerdo con Palacios en el sentido de la necesidad de poner en cuestión el paradigma de lo nacional y entender estas producciones en un espacio de pertenencia que los incluye, los recupera como propios y reconoce otros vínculos con los países de acogida. Pero el gran problema de la recuperación es la dispersión. Archivos de países como Suecia, Canadá, Alemania, Francia, Cuba, en alguna medida España y otros, jugaron un rol clave en la salvaguarda de producciones cinematográficas. Los archivos nacionales han hecho el esfuerzo del camino del retorno mediante acuerdos de colaboración entre entidades cinematecarias, bajo el concepto de repatriación, considerando este cine como patrimonio nacional. Me tocó dar continuidad e impulsar esas acciones mientras fui directora de la Cineteca Nacional de Chile (2015-2022). Hasta el año 2023 se habían recuperado 115 películas y registros desde ocho países. A ello se suman los depósitos voluntarios de los propios cineastas. Poco a poco se han digitalizado y puesto en acceso en línea, pero no es suficiente. Por ejemplo, la filmografía de Raúl Ruiz está en archivos de Francia, Portugal y Estados Unidos.

Guillermo Logar

Por un lado, en mi experiencia con el desarrollo de proyectos sobre temas de memoria tanto para televisión como para cine en España, nuestra industria muestra una clara falta de interés en la recuperación de nuestro pasado. Existen guionistas, directores y algunos productores independientes que han dedicado décadas a sacar adelante proyectos que abordan episodios de los últimos ochenta años de nuestra historia. Pocos de esos proyectos acaban realizándose a pesar de su esfuerzo. Desde el punto de vista institucional, no veo cambios sustanciales independientemente de quien gobierne. Es un tema que supera a todos. El tema de la memoria en el audiovisual de nuestro país es una auténtica carrera de obstáculos que resulta casi insalvable para cineastas que operan en los márgenes, como es mi caso. Pensemos además que los esfuerzos del actual gobierno progresista por situar la memoria histórica y la cultura en el centro de su acción política son, en el mejor de los casos, demasiado lentos para enfrentar los desafíos inmediatos, y en el peor, insuficientes, ya que tienden a desvanecerse antes de lograr un cambio real. Por otro lado, y por destacar la extraordinaria labor de otras instituciones y sus equipos, gracias a la Filmoteca Española, el Festival de San Sebastián o el Museo Reina Sofía, en los últimos años, hemos podido disfrutar de ciclos dedicados a figuras como José María Berzosa, ver *Los ángeles exterminados* (Michel Mitrani, 1968) escrita por Bergamín y disfrutar de una versión restaurada de *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde entre otros grandes logros.

Necesitamos un gran plan de país que impulse la recuperación de la memoria del exilio. Una estrategia integral que unifique los esfuerzos de individuos, escuelas, administraciones y gobierno. Pero este debate ni siquiera está encima de la mesa. Un ejemplo: en 2024 se conmemoran los 85 años del exilio español en México. Curiosamente, el país que nos acogió ha organizado más actividades conmemorativas que nosotros. ¿No resulta sorprendente?

Melissa Mutchinick

Considero que en lo que hace a la historiografía del cine, la cuestión del *origen* de las películas producidas desde el exilio de sus realizadores/as, forma parte de un conjunto de problemáticas que conlleva el exilio en sí mismo. En este sentido creo que las películas corren la misma suerte que las personas exiliadas, pierden de alguna manera su lugar de pertenencia, o pertenecen un poco a ambos mundos. Hasta el momento no veo que haya surgido una intención política y cultural por recuperar estas obras como parte del acervo nacional de sus países de origen. Existen, sí, algunos estudios particulares. Por ejemplo, en Argentina la investigación de Javier Campo *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)* (2017), donde hace un relevamiento de las películas realizadas desde el exilio durante la última dictadura cívico militar en argentina. Creo que traer esta cuestión al momento de pensar las historias de los cines nacionales resultaría muy enriquecedor para comprender los contextos sociales y políticos que atañen a las producciones cinematográficas, teniendo en cuenta que el siglo XX está trazado por historias de migraciones y exilios.

Luis Iborra

En el caso del exilio español en el cine mexicano, que es el que más conozco, creo que solo en casos muy anecdóticos se pretendió hacer un cine desde el exilio hablando del exilio, como fue el caso de *En el balcón vacío* (1962), de Jomí García Ascot, o *Los republicanos españoles en el exilio* (1984), dieciséis cortometrajes de Carlos Velo. En general, la mayoría de autores, intérpretes y técnicos se integraron en México de pleno, en lo legal muchos adquirieron la nacionalidad. En lo estético y narrativo se adaptaron a temáticas, sus culturas y sus problemáticas desde sus propias perspectivas, realizando películas en esencia tan mexicanas como las realizadas por autores nativos, como es el caso de Luis Buñuel, Luis Alcoriza o

el propio Carlos Velo. Por otro lado, hubo realizadores no tan renombrados con cientos y decenas de películas mexicanas de éxito en sus filmografías como son Jaime Salvador, José Diaz Morales o Miguel Morayta, o actores que forman parte de la memoria cinematográfica mexicana como Ángel Garasa, Miguel Arenas, Anita Blanch, Amparo Morillo, José Baviera, Prudencia Grifell o Julio Villareal, compositores como Antonio Díaz Conde que compuso partituras para más de doscientas películas, incluidas las primeras y últimas de Emilio «El Indio» Fernández, también hubo casos que crearon escuela y cambiaron ciertas maneras en las que la industria del cine mexicana trabajaba, como es el caso de Josep Renau, quién realizó carteles para más de doscientas películas en México e introdujo la técnica de la pistola de aire comprimido y se convirtió en un referente plástico en publicidad de la cinematografía del cine de oro.

Olga Sánchez Tapia

Para situar la cinematografía del exilio en la construcción historiográfica se tienen que tomar en cuenta dos factores: el género, es decir, si es documental o ficción. Y la temporalidad, es decir, si es una historia que podría considerarse actual o de época. En el primer caso el material de registro actualmente tiene la posibilidad de darse a conocer inmediatamente atendiendo a la realidad del momento como un acto de denuncia. En el segundo caso, toma cierto tiempo asimilar los hechos históricos y desarrollar una historia a partir de estos, es por esto que el resultado se puede situar en cualquier lugar de dicha construcción y cobra un significado distinto para cada una de las personas que se sienten relacionadas al contenido. Esa es precisamente la paradoja de las personas exiliadas, siempre van a pertenecer a los países de origen, pero también pertenecen a los países de acogida, sintiéndose ajenas a los dos lugares. Pero este no es el caso de las obras cinematográficas, ya que el cine es universal, no tiene fronteras.

2. ¿En qué medida el cine del y sobre el exilio puede identificarse como una fuente de memoria/testimonio que se contrapone a los discursos históricos oficiales?

Mónica Villarroel

El cine del y sobre el exilio no solo es una fuente de memoria/testimonio (que no necesariamente se contrapone a los discursos oficiales, que también son diversos), sino que es un relato *otro* tanto desde lo colectivo como desde la experiencia individual, desde lo personal a lo social y contribuye a elaborar esa memoria. Entre otras, cinematografías de Angelina Vásquez en Finlandia, Marilú Mallet en Canadá, Orlando Lübbert en Alemania, Claudio Sapiaín en Suecia, Valeria Sarmiento y Raúl Ruiz en Francia y tantos otros, abren el abanico desde miradas diversas.

Guillermo Logar

El audiovisual es una de las principales fuentes de conocimiento sobre la realidad, al igual que la literatura. En este contexto, merece especial mención el libro *Los rojos de ultramar* (2004), de Jordi Soler, una de las obras recientes más impactantes sobre la experiencia del exilio. El cine en España, a pesar de su enorme valor como herramienta para comprender nuestra realidad, sigue siendo subestimado como instrumento de cambio social. El discurso oficial, independientemente de quién esté en el poder, sigue controlado por los mismos actores de siempre. En 2024 no se controlan las películas desde el Ministerio de Información y Tu-

rismo. No hace falta. Son las propias plataformas y televisiones privadas las que, buscando únicamente la rentabilidad, han construido una cadena de montaje de productos insustanciales *para todos los públicos* en la que no cabe la reflexión, la ruptura, o la política. Un cine blanco para una sociedad anestesiada.

Melissa Mutchinick
En todas las medidas. Si bien pueden funcionar en diferentes grados, dependiendo del abordaje de la temática o la forma que adquiera cada película. Me parece importante marcar aquí la diferencia entre lo que refiere a las películas del exilio, es decir, aquellas que fueron producidas durante el exilio de sus realizadores/as, y las que hablan sobre el exilio. En el primer caso, son sus propias condiciones de producción las que les dan su carácter de testimonio: son la materialidad concreta de la imposibilidad de haber sido realizadas en sus países de origen, la imposibilidad, así también, de profesionales de la industria cinematográfica de seguir trabajando en su país, corriendo incluso peligro de vida. En el segundo caso, películas que abordan el tema del exilio, conforman manifiestamente una fuente de memoria a través de las distintas miradas y formas de transitar los exilios, los lugares comunes y las vivencias particulares, o cómo repercute el exilio en la vida de las personas, así como en el entramado familiar.

En ambos casos, contribuyen a la construcción colectiva de la memoria de los pueblos, a partir de los relatos de un suceso que conforma gran parte de la historia de los países latinoamericanos y europeos como lo es el exilio. De qué modo se contraponen a los discursos oficiales instaría ya a analizar cada una de estas películas en sus singularidades políticas, estéticas y discursivas.

Luis Iborra
Creo que una parte del cine del exilio representa una mirada completamente libre de muchos autores que jamás hubiese sido posible de haberse quedado en la España franquista. Gracias al exilio, pudieron disfrutar del desarrollo y libertades que había en el México de las décadas de los treinta a los setenta, [lo que les permitió] tratar y desarrollar temas que, con la censura española no hubiesen visto la luz. [Todo ello] a pesar de que también tuvieron que enfrentarse a los problemas de integración laboral por el sistema de sindicatos establecido en México, así como a su censura institucional. Con todo, cineastas como Luis Buñuel pudieron desarrollar su carrera con oficio y llegar a romper esquemas con obras como *Nazarín* (1959), *Los olvidados* (1951), *Viridiana* (1961) *o El ángel exterminador* (1962). Saliendo del caso mexicano, creo que uno de los directores españoles exiliados en Francia, José María Berzosa, por su tipo de cine documental y político, podría ser un ejemplo perfecto para identificarse como una fuente de memoria que contrapone los discursos históricos oficiales. Con su documental *¡Arriba España!* (1976), estrenado un año después de la muerte del dictador y filmado en clandestinidad, es uno de los mayores exponentes del documental político contra el régimen franquista. O también su documental sobre la dictadura de Pinochet, *Pinochet y sus tres generales* (Pinochet et ses trois généraux), filmado en 1973 y estrenado en 2004.

Olga Sánchez Tapia
En tal medida que es la principal razón para hacer este tipo de cine. No solo ayuda a visibilizar y concientizar, sino también en muchos casos ayuda a sanar. Es, mediante el arte, que muchas personas son capaces de sobrellevar la dura realidad que los llevó al exilio.

3. ¿Qué papel juegan o pueden jugar las «cinematografías del exilio» en los procesos de *regreso*, *reconciliación* o *transición* democrática en los países iberoamericanos y en España?

Mónica Villarroel

El Festival de Cine de Viña del Mar del 90, *Festival del reencuentro*, permitió, apenas recuperada la democracia, ver por primera vez obras de realizadores chilenos y latinoamericanos exiliados dialogando con quienes se quedaron en el país durante la dictadura. Ello significó el desafío de crear bajo condiciones muy adversas en ambos casos. Si bien la exhibición de estas obras suele ser acotada a festivales, muestras de archivo o instituciones como museos y otras vinculadas a memoria y derechos humanos, estas posibilitan el reencuentro necesario y contribuyen a los procesos sociales de recomposición de lazos y sanación de heridas profundas de nuestros países. Instancias como el Festival de La Habana, Leipzig o Berlín, por mencionar algunos, permitieron a los realizadores latinoamericanos y de otros exilios, exhibir sus obras y tener voz. Lamentablemente, el acceso a estas cinematografías es todavía parcial y el retorno ha sido lento, con el aporte de investigadores como Palacios, que conformó un catálogo, estimando unos 230 films chilenos del exilio, e indagando en los procesos de retorno, o el argentino Mariano Mestman y sus estudios a partir de los archivos del cine del tercer mundo recuperados en Canadá, sobre los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema*, realizados en Montreal en 1974, entre otros proyectos que contribuyen a esos procesos, como el trabajo que realicé junto a Isabel Mardones sobre el cine chileno en Alemania, *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (2012).

Guillermo Logar

Una tarea crucial es acercar este cine a las nuevas generaciones. Para ello, se necesitan más ciclos, conferencias, una mayor difusión en las escuelas y la incorporación de cursos temáticos, especialmente en las escuelas de cine. Es urgente cambiar la percepción sobre la memoria histórica entre todas las generaciones de cineastas que coexistimos en este momento crítico para nuestro país. Esta es una tarea en la que todos debemos involucrarnos. Además, en España tenemos la oportunidad de intercambiar experiencias con las comunidades de cineastas de Argentina y Chile, que tienen mucho que enseñarnos sobre los procesos de transición democrática y su reflejo en el audiovisual.

Melissa Mutchinick

No lo sé, no sabría precisar si juegan un papel determinado en ese sentido. Pero creo que son procesos diferentes el de *regreso* o *transición* hacia un estado democrático, al de *reconciliación*. En lo personal, la noción de *reconciliación* me resulta peligrosa, pues asume en su interior una idea de borrón y cuenta nueva, de olvido y perdón, que va justamente en contra de la construcción de la memoria de los pueblos. Es difícil pensar en la posibilidad de una *reconciliación* cuando hay crímenes de lesa humanidad aún sin ser juzgados, personas apropiadas que aún desconocen su historia y verdadera identidad, o cuerpos desaparecidos a los que no se les puede dar sepultura. En todo caso, pienso que las «cinematografías del exilio» contribuyen a la construcción del pensamiento crítico, dando visibilidad a las distintas violaciones de derechos humanos ejercidas por los gobiernos represivos, o bien postulándose desde un cine de denuncia más combativa, habilitando un *despertar* en algunos sectores de las sociedades, tanto españolas como latinoamericanas, que irían socavando lentamente el poder de los aparatos represivos de los estados dictatoriales.

Luis Iborra

Creo que deberían jugar un papel mucho más importante del que lo hacen actualmente, ya que apenas se conocen estas cinematografías o al menos no se relacionan con el exilio como tal. Desde

el lado mexicano, se adoptan como propias y no se da relevancia al origen de los exiliados y, desde el lado español, siento que hay una mezcla de desinterés y desconocimiento. Yo mismo, apenas conocía a gran parte de las personas exiliadas que fueron parte de la industria del cine y a los cientos de películas que conforman estas «cinematografías del exilio» hasta que no me involucré en uno de los proyectos. Creo que es muy importante que se puedan conocer más, porque su riqueza cultural podría ayudar a revalorizar la percepción que se tiene en los países de origen sobre sus exilios.

Olga Sánchez Tapia
Muchas obras cinematográficas no solo son complementarias, sino detonantes de movimientos sociales a favor de los derechos humanos. El poder del cine es inimaginable en este sentido. Dependerá de cada caso y de muchos factores, pero definitivamente juega un papel muy importante.

4. ¿Estas obras son una forma de interpelar o establecer un diálogo tanto con las industrias cinematográficas del país de origen como con su sociedad y cultura u obedecen más a un relato de comprensión personal de la circunstancia del exilio?

Mónica Villarroel
Hay relatos íntimos y otros insertos en otras lógicas, dialogando con las industrias de los países que los acogieron. Por ejemplo, la filmografía de Sebastián Alarcón, producida por los estudios estatales Mosfilm, en la ex Unión Soviética, aborda problemáticas universales y locales, algunas muy propias de Europa del este. Otro caso es el de Miguel Littin, exiliado en México, que fue uno de los beneficiados con el *Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica* de ese país impulsado por el gobierno de Luis Echeverría, obteniendo un alto financiamiento para películas como *Actas de Marusia* (1975), poco común y similar a cintas mexicanas como *Canoa*, de Felipe Cazals, del mismo año. Carmen Castillo, exiliada y luego radicada en Francia, ha realizado documentales muy personales sobre el golpe en su país como *Calle Santa Fe* (2007) y otros que hablan de la experiencia colectiva del asilo en la embajada de Francia en Chile, realizada para la televisión de ese país. No creo que estas películas busquen interpelar o establecer diálogos de manera consciente, pero las películas realizadas en el propio Chile también han abordado y aún trabajan los temas del golpe, el trauma y los derechos humanos.

Guillermo Logar
El cine es la forma en que un cineasta expresa su vida interior. Sus dudas y sus miedos. Aunque refleja su experiencia personal, esta puede resonar profundamente con otros exiliados que se verán reflejados en la pantalla. Los destinos del exilio son variados, pero el dolor, la tristeza y esa sensación de estar «transterrado», como lo describió José Gaos, son experiencias que seguramente comparten de manera muy similar. Son universales.

Melissa Mutchinick
Entiendo que todas las películas son una forma de diálogo con su época, incluso las que podríamos considerar más polémicas. En estas obras en particular creo que, además, hay una búsqueda intencionada por conformarse como una instancia de interpelación y de reflexión, como formas de pensamiento y de construcción colectiva, que se va tejiendo a través de las diferentes historias particulares. Los relatos personales tejen la trama de la historia, es decir, son las pequeñas historias individuales las que nos permiten comprender la dimensión de aquellos acontecimientos que marcan la historia en términos generales.

Luis Iborra
Podrían fomentar un dialogo si hubiera cierta difusión de estas obras en los países de origen, o incluso en las poblaciones de origen de los exiliados, colaborando a ampliar la cultura hacia el país receptor y ayudando a preservar la memoria de estas personas que hicieron grandes carreras en el mundo del cine en países distintos al suyo. Precisamente, la gran cantidad de obras generadas por exilio y su inmensa diversidad, serían una herramienta muy valiosa para establecer esos diálogos culturales que fomenten un mayor conocimiento intergeneracional.

Olga Sánchez Tapia
Las dos cosas. La retroalimentación dependerá de las estrategias de comunicación que se generen en torno a la obra. En mi caso, el diálogo con el público posterior a las proyecciones cinematográfica es básico y demuestra de manera inmediata el grado de conexión que existe entre la audiencia y la obra. Es impresionante el nivel de empatía que logra generar una película, y la proyección interna que se desarrolla en cada persona, sobre todo cuando la temática no es ajena.

5. Las «cinematografías del exilio» comparten preocupaciones, tratamientos y/o formas estéticas comunes en su narrativa fílmica? De ser así, ¿cuáles serían?

Mónica Villarroel
En el caso chileno, que es el que más conozco, lo que primó fue la diversidad temática y estética, resultado de modos de producción muy distintos. En un principio el golpe de Estado, el trauma y la denuncia de los crímenes de la dictadura fueron una preocupación común, pero luego el eje de los relatos se diversificó, aunque la propia condición del exilio fue una constante. Como mencioné, hubo quienes realizaron largometrajes de costos elevados apoyados por estudios estatales y otros que trabajaron de modo independiente o bajo el alero de institutos fílmicos o canales de televisión europea. Raúl Ruiz realizó varias producciones con el INA en Francia, pero hay películas en vídeo o en 16mm filmadas por colectivos que no revelaron sus autorías, algunas conservadas en España. Otros relatos de experiencia del exilio tan personales como las películas de Antonio Skármeta, enlazadas con la literatura o el teatro, representan búsquedas muy distintas.

Guillermo Logar
Me remito a la respuesta anterior.

Melissa Mutchinick
Creo que sí, si bien no encuentro un rasgo esencial que las determine. Hay una especie de clima común que las envuelve, que tiene que ver con una mirada singular volcada sobre el mundo que representan. El espacio, los lugares por los que transcurren las historias toman un protagonismo especial (las calles, la arquitectura, la dinámica de las ciudades). Sin embargo, los tratamientos y formas estéticas pueden ser variados, y depende también de si nos referimos a películas de ficción o documental. Entre las últimas veo ciertas estrategias o recursos que se repiten, como el trabajo con material de archivo de diversa procedencia, en muchos casos archivos familiares como audios en cassettes, cartas, fotografías, película caseras o videos.

Luis Iborra
Si algo comparten, para mí, es la capacidad de colaboración e incorporación de compatriotas a los rodajes, ya que muchas de estas películas surgen de las colaboraciones entre varios guionistas, pero hubo actores, directores de producción, autores de bandas sonoras, cartelistas, productores y críticos cinematográficos. Y muchas, muchas de estas pe-

lículas se relacionan entre sí porque varios de sus miembros artísticos o técnicos son exiliados. En las filmografías más actuales podríamos encontrar muchos más lazos y similitudes, puesto que la mayoría de estas obras cinematográficas nacen en mayor o menor medida con la voluntad de preservar y difundir la memoria de personal de ciertos individuos, sobre todo aquellos que tuvieron cierta relevancia en el ámbito cultural, científico o académico.

Olga Sánchez Tapia

Preocupaciones definitivamente: generalmente la preocupación por dar a conocer una historia que interpela a la defensa de los derechos humanos. Tratamientos no necesariamente, aunque puede haber similitudes. Formas estéticas no creo, ya que cada obra es una cuestión tan personal que difícilmente pueden parecerse en demasía.

6. Dentro del ámbito de la producción y la realización actual, ¿qué caracteriza al cine del exilio?

Mónica Villarroel

La temática del exilio sigue presente con interesantes documentales de los *hijos* de la diáspora o de descendientes de víctimas de las dictaduras en el continente, que traen nuevas miradas. Además, incluyo a los realizadores que se quedaron fuera y que vuelven sobre el golpe de Estado con enfoques autobiográficos como el caso de Emilio Pacull, u otros como Patricio Guzmán, también radicado en Francia, pero que sigue filmando en Chile documentales con foco en los derechos humanos y la memoria. Si bien el exilio puede hablarnos de la condición diaspórica, se produjeron cortos, medios y largometrajes documentales, de ficción y de animación que no hemos podido conocer del todo. Pero hoy tenemos una idea más amplia del cine del y sobre el exilio. Y cierro con el ejemplo de *La historia de un oso* (2014), cortometraje de animación dirigido por Gabriel Osorio, ganador de un Óscar, inspirado en el exilio del abuelo del realizador, Leopoldo Osorio, en Inglaterra, donde formó una nueva familia después de haber estado encarcelado dos años durante la dictadura.

Guillermo Logar

En cuanto al tema del exilio español del siglo XX, no me atrevería a definir una etiqueta de «cine del exilio» en la actualidad. Sin embargo, el exilio como temática sigue muy presente en el cine contemporáneo. La definición del exilio debe comprender que los motivos políticos que mueven a una persona a abandonar su hogar incluyen también las terribles circunstancias económicas que vienen dadas por la mala gestión política en los países de origen, y en los países del llamado primer mundo. Todo forma parte del mismo problema. Es un tema que sigue inspirando a los cineastas. Ahí tenemos las recientes *Yo capitán* (Io, Capitano, 2023), de Matteo Garrone, o toda la obra de Kaurismäki y el cine mexicano contemporáneo, con películas como *La jaula de oro* (2013), de Diego Quemada-Díez. En el caso de España, tenemos que recordar de dónde venimos para repensar nuestro papel como país de acogida. Las recientes polémicas en torno a la inmigración son inaceptables y no podemos permitir que ese discurso de odio, con datos falsos y profundamente inhumano siga permeando al resto de la sociedad. El cine debe jugar un papel fundamental en las guerras culturales que, a mi pesar, está ganando la extrema derecha internacional.

Melissa Mutchinick

En los últimos años, percibo un incremento y un especial interés por la temática del exilio en diversas producciones artísticas, no solo audiovisuales, sino también literarias o escénicas, entre otras. Algo que creo que caracteriza a estas nuevas pro-

ducciones, entre otras cosas, pero que quisiera destacar acá particularmente, es la voz de *lxs hijxs del exilio*. Sus experiencias y vivencias y cómo el exilio de sus madres y/o padres marcaron su historia y su identidad (en muchos casos habiendo nacido en el país de acogida de sus familias). Me parece muy importante este enfoque en el tema de las infancias del exilio, dado que amplía y expande la dimensión del exilio y las consecuencias que trae en las diferentes generaciones. En los libros de Laura Alcoba que continúan la trilogía iniciada con *La casa de los conejos* (2007), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2017), la voz de la narradora es esa misma niña (la propia autora) viviendo ahora en el exilio, debiendo adaptarse a otra cultura, otra lengua, y creciendo entre dos mundos. Películas como *La guardería* (Virginia Croatto, 2015), *El (im) posible olvido* (Andrés Habegger, 2016), *Partidos, voces del exilio* (Silvia Di Florio, 2022) o *Crónicas de un exilio* (Pablo Guallar y Micaela Montes Rojas, 2023), son algunos documentales que abordan, de manera central o secundaria, las experiencias del exilio en esta segunda generación, narradas en primera persona por la voz de sus protagonistas, y en las que se expone cómo el exilio repercute y atraviesa todo el entramado familiar.

Luis Iborra

Respecto a la producción actual, al menos considerando los últimos veinte años, creo que la tendencia ha ido más a contar las historias personales de algunos de los tantos exiliados, centrando la narración fílmica en torno a las vidas, experiencias y/u obras artísticas de personajes relevantes, a veces, también desde la perspectiva íntima y personal de los descendientes del exilio, contando en estos casos con una mirada completamente diferente y particular, como son los casos de Laura Gárdos Velo o Juan Francisco Urrusti. Además, siento que hay otra corriente o iniciativa, en la que se ha prodigado más la producción fílmica entorno al exilio, que sería mediante el apoyo institucional. Televisiones públicas e instituciones culturales (como Canal22, TVUNAM, Filmoteca de la UNAM, Canal Once, Filmoteca Española o TV de Galicia) han sido impulsoras, a veces desde la producción, coproducción y/o incluso la realización, de obras significativas en torno a figuras relevantes del exilio.

Olga Sánchez Tapia

Siento que, si hay un común denominador en el cine del exilio, es la intimidad. Como mencioné anteriormente, la gran mayoría son historias muy personales y eso se nota. ■

REFERENCIAS

Campo, J. (2017). *Revolución y democracia: el cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: Ciccus.

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/pub/23/article/887026/pdf

Soler, J. (2004). *Los rojos de ultramar*. Madrid: Alfaguara.

conclusión

MATEI CHIHAIA
ANDREA LUQUIN CALVO

Si bien la historiografía de las «cinematografías del exilio» parte de la necesaria recuperación de su archivo, esta recuperación se encuentra más allá del mero registro de su presencia o su testimonio, para adentrarse en las formas de reapropiación y reconocimiento que, como parte fundamental para la construcción de un espacio común, poseen para las sociedades. El lugar que proporcionan las «cinematografías del exilio» a este espacio —como forma de problematización y crítica— cuestiona las narrativas que dependen de un campo artístico nacional, regional o generacional, mostrando un punto de fuga, un relato fuera de campo que, tanto desde lo colectivo como desde las múltiples miradas singulares que contiene, es capaz de enfocar de otra forma la elaboración de una memoria crítica.

La recuperación de dichas «cinematografías del exilio» se encuentra todavía en construcción. Se trata de un camino que se ha realizado a diferentes velocidades dentro de los distintos países hispanos e hispanoamericanos: los casos argentino, chileno y español, que han sido recorridos en las anteriores páginas, así lo atestiguan. En esta reflexión, las preguntas que surgen apuntan directamente a cuestionarnos qué memoria y qué fundamentación democrática deseamos construir en nuestras sociedades.

En este horizonte, sin una intención política y cultural clara por recuperar dichas «cinematografías del exilio», el complejo lugar de crítica y reflexión que ayudan a construir se enfrenta a su reducción o desaparición. A su paso como mero fenómeno de cineteca o de festival en nuestras sociedades, se suma su reflejo —dentro del cine actual— en narrativas o figuras que pueden ser fácilmente incorporadas a las historias hegemónicas de reconciliación nacional, dentro del consumo *mainstream* de las grandes productoras y plataformas. Ello termina por desarticular su capacidad crítica en productos que son pensados para el consumo antes de ser concebidos para la recuperación de la memoria de dichos exilios y, con ello, del potencial que estas cinematografías contienen, como toda mirada que realizada *desde el afuera*, nos proporciona sobre nosotros mismos.

Con todo, los espacios de encuentro, las líneas de fuga y conexiones abiertas por las «cinematografías del exilo» siguen presentes, tanto en aquellos lugares que las recibieron y las reconocen como propias, en los cineastas actuales que abordan su memoria y su propia relación con el tema del destierro, en las nuevas producciones cinematográficas realizadas por las denominadas *segundas* y *terceras* generaciones del exilio, así como en el descubrimiento de sus conexiones con otros exilios y realidades desplazadas por la violencia y la inmigración de nuestro siglo XXI a las que, también, enfoca el cine. Es ahí, en todos estos lugares, donde las «cinematografías del exilo» nos siguen atravesando aún con su relato, recordándonos el reclamo por su pleno reconocimiento. ■

CREACIONES FUERA DE CAMPO

Resumen

La presente sección de «(Des)encuentros» muestra algunas reflexiones realizadas alrededor de las denominadas «cinematografías del exilo», en los contextos argentino, chileno, español y mexicano, enmarcándolas dentro de la paradoja que representa su historiografía, al tratarse de cinematografías que se desarrollan fuera del espacio y tiempo del Estado-nación que las identifica. Mónica Villarroel, Guillermo Logar, Melissa Mutchinick, Luis Iborra y Olga Sánchez Tapia responden a las cuestiones formuladas con relación al lugar que estas «cinematografías del exilo» ocupan en la conformación de una historia del cine en clave nacional, la relevancia de su recuperación e identificación como una fuente de memoria y/o testimonio, su papel en los procesos de recuperación democrática, su realización desde el relato colectivo o personal, así como sus formas de expresión estética y su influencia y legado en las actuales producciones sobre la temática del exilio.

Palabras clave

Cinematografías del exilio; Historiografía; Memoria; Recuperación; Exilio español; Exilio argentino; Exilio chileno; Exilio español en México.

Autores

Mónica Villarroel es doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Investigadora sobre cine chileno y latinoamericano, es autora de los libros *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* (Lom, 2017) y *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto Propio/Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2005), coautora de *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Cuarto Propio, 2012) y coordinadora de siete libros sobre cine chileno y latinoamericano. Desde 2015 a 2022, dirigió la Cineteca Nacional de Chile y, actualmente, es académica de la Universidad Alberto Hurtado y del Magíster en investigación para la creación artística de la Universidad Mayor de Chile. Contacto: monicavillarroelm@gmail.com

CREATIONS OUT OF FRAME

Abstract

This section of "(Dis)Agreements" offers some reflections on the so-called "exile films" made in the Argentinian, Chilean, Spanish and Mexican contexts, framing them in terms of the paradox represented by their historiography, as film traditions that developed outside the spatio-temporal context of the nation-state they are identified with. Mónica Villarroel, Guillermo Logar, Melissa Mutchinick, Luis Iborra and Olga Sánchez Tapia respond to questions regarding the role that these exile films have in shaping a "national" film history, the importance of their recovery and identification as sources of memory and/or testimony, their contribution to democratic restoration processes, their construction based on collective or personal narratives, their techniques of aesthetic expression and their legacy and influence on contemporary films dealing with the subject of exile.

Key words

Exile films; Historiography; Memory; Recovery; Spanish exile; Argentinian exile; Chilean exile; Spanish exile in Mexico.

Authors

Mónica Villarroel holds a PhD in Latin American Studies from Universidad de Chile. She is a researcher on Chilean and Latin American cinema, the author of the books *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile-Brasil (1896-1933)* (Lom, 2017) and *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (Cuarto Propio/Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2005), the co-author of *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (Cuarto Propio, 2012) and the editor of seven books on Chilean and Latin American cinema. From 2015 to 2022, she directed Chile's national film library, Cineteca Nacional de Chile, and she currently lectures at Universidad Alberto Hurtado and in the Master's program in Research for Artistic Creation at Universidad Mayor de Chile. Contact: monicavillarroelm@gmail.com

Guillermo Logar es documentalista, investigador y profesor en la Escuela Universitaria de Artes TAI y en el Colegio Madrid. Ha desarrollado su carrera en Londres, Nueva York, Madrid y Ciudad de México. Es cofundador de la compañía y productora R. Mutt Society, desde donde impulsa el desarrollo de proyectos escénicos innovadores. Entre 2018 y 2024, ha trabajado como guionista y documentalista para algunas de las productoras más importantes de España, como Salon Indien Films, FeelGood Media, Alégrame el día Films, Prisa Media, The Pool y Secuoya Studios. Su trabajo de investigación se centra en la utilización del cine como herramienta de concienciación política, con especial énfasis en el tratamiento de la memoria histórica en el audiovisual español. Además, es el creador del *podcast* La España de Ayer, que publica *infoLibre*, y director del documental *Guernica: el último exiliado* (2023). Contacto: logar.guillermo@gmail.com

Melissa Mutchinick es docente e investigadora en cine y artes audiovisuales. Es licenciada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente, es docente en la cátedra Análisis y Crítica, para la Licenciatura en Artes Audiovisuales, y completa la maestría en Teoría y Estética del Arte, con un proyecto sobre Imagen, Archivo y Memoria en el cine documental. Integra el proyecto de investigación «La alteración de los tiempos: arqueologías, heterocronías y persistencias en el cine y el arte contemporáneo», dirigido por el doctor Eduardo A. Russo. Ha publicado artículos y reseñas en libros y revistas académicas y presentado conferencias y *master class* nacionales e internacionales. Integra el Consejo de redacción de la revista académica *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales* de la editorial Papel Cosido. Contacto: melissamut@gmail.com

Luis Iborra es programador cinematográfico en televisión, festivales y cineclubes, además de ser archivista, fotógrafo, realizador, editor e investigador. Desde 2022, se encarga de la curaduría y gestión de cortometrajes en el canal de televisión público Mx Nuestro Cine, dedicado al cine mexicano e iberoamericano. Ha ejercido como investigador para La Pizca Film Researcher, revisador y archivista para el Archivo Fílmico Reyes y como preservador digital de acervos videográficos en la Cineteca Nacional de México. Ha trabajado como cámara y editor para distintas organizaciones, como

Guillermo Logar is a documentary maker, researcher and teacher at Escuela Universitaria de Artes TAI and Colegio Madrid. He has pursued his career in London, New York, Madrid and Mexico City. He is the co-founder of the production company R. Mutt Society, where he promotes the development of innovative stage projects. From 2018 to 2024, he worked as a screenwriter and documentary maker for some of the most important production studios in Spain, such as Salon Indien Films, FeelGood Media, Alégrame El Día Films, Prisa Media, The Pool and Secuoya Studios. His research work focuses on the use of cinema as a tool for raising political awareness, with special emphasis on the treatment of historical memory in Spanish audiovisual production. He is also the creator of the podcast "La España de Ayer" produced by infoLibre, and director of the documentary *Guernica: el último exiliado* (2023). Contact: logar.guillermo@gmail.com

Melissa Mutchinick is a teacher and researcher in film and audiovisual arts. She holds a degree from the Faculty of Fine Arts at Universidad Nacional de La Plata, Argentina. She currently teaches analysis and criticism in the Bachelor's program in Audiovisual Arts and is completing a Master's degree in Art Theory and Aesthetics, with a project on image, archives and memory in documentary cinema. She is a member of the research project team "La alteración de los tiempos: arqueologías, heterocronías y persistencias en el cine y el arte contemporáneo", directed by Dr. Eduardo A. Russo. She has published articles and reviews in books and scholarly journals and given talks and master classes both in Spain and internationally. She is also one of the editors of the journal *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales* published by Papel Cosido. Contact: melissamut@gmail.com

Luis Iborra is a film programmer for television, festivals and film clubs, and also an archivist, photographer, filmmaker, editor and researcher. Since 2022, he has been responsible for curating and managing short films for the public television channel MX Nuestro Cine, dedicated to Spanish and Latin American cinema. He has done research for La Pizca Film Research, revision and archiving for Archivo Fílmico Reyes and digital preservation of video collections for Cineteca Nacional de México. He has also worked as a camera operator and editor for various organisations, such as Festival Ambu-

Festival Ambulante, y en producción para diversas ficciones cinematográficas. Fue coordinador del área audiovisual de los proyectos de impacto social en el Foro Shakespeare, como la Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla y El77 Centro Cultural Autogestivo. Es fundador del archivo digital Naranjas de Hiroshima. Actualmente, desarrolla «La pequeña filmoteca de Naranjas de Hiroshima», proyecto para compartir su trabajo de investigación y preservación de colecciones fílmicas. Nacido en Alicante, reside en Ciudad de México desde 2011. Contacto: kinoluiggi@gmail.com

Olga Sánchez Tapia estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Intercontinental. Es gestora cultural con experiencia en el ámbito cinematográfico y especialización en los circuitos alternos de exhibición. Durante ocho años, fue directora de programación y coordinadora de cine clubes en Circo 2.12. Ha trabajado en varios festivales y muestras de cine, como Distrital, Bicycle Film Festival, Future Shorts y Muestra Internacional Cine y Movilidad, y eventos culturales, como el Festival del Centro Histórico, el Seminario El Público del Futuro y el Foro Mundial de la Bicicleta. Es cineasta independiente y ha ejercido como guionista, directora, productora, directora de arte y vestuario. *Exilio* (2024), coproducción entre México y Argentina, es su ópera prima. Contacto: olga.s.tapia@gmail.com

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

lante, and in production on various fiction films. He was the coordinator of the audiovisual area on social impact projects at Foro Shakespeare, such as Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla and El77 Centro Cultural Autogestivo. He is the founder of the Naranjas de Hiroshima digital archive and is currently developing the project "La pequeña filmoteca de Naranjas de Hiroshima", to share his research and film collection preservation work. A native of Alicante, he has been living in Mexico City since 2011. Contacto: kinoluiggi@gmail.com

Olga Sánchez Tapia studied Communication Sciences at Universidad Intercontinental in Mexico City. She is a cultural manager with experience in film and a specialisation in alternative exhibition circuits. For eight years, she was the director of programming and coordinator of film clubs at Circo 2.12. She has worked for several film festivals and cycles, including Distrital, Bicycle Film Festival, Future Shorts and Muestra Internacional Cine y Movilidad, as well as cultural events such as Festival del Centro Histórico, Seminario El Público del Futuro and Foro Mundial de la Bicicleta. She is an independent filmmaker who has worked as a screenwriter, director, producer, art director and costume designer. *Exilio* (2024), a Mexico-Argentina co-production, is her first film. Contact: olga.s.tapia@gmail.com

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

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

Referencia de este artículo

Villarroel, M., Logar G., Mutchinick, M., Iborra, L., Sánchez Tapia, O. (2025). Creaciones fuera de campo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 143-162.

Article reference

Villarroel, M., Logar G., Mutchinick, M., Iborra, L., Sánchez Tapia, O. (2025). Creations out of frame. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *39*, 143-162.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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