

**Huellas del exilio valenciano tras la Guerra Civil
española en el cine de América Latina:
'La Barraca' de Roberto Gavaldón**

**Traces of the Valencian exile after the Spanish
Civil War in Latin America films:
Roberto Gavaldón's 'La Barraca'**



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO

Autor/a: Jordi Montañana Velilla
DNI: 24.385.233-N

Tutor/a: Vicente J. Benet

Mayo, 2015

| | |
|---|----|
| 1. Introducción | 4 |
| 1.1. <i>Justificación y oportunidad de la investigación</i> | 4 |
| 1.2. <i>Objetivos e hipótesis</i> | 7 |
| 2. Metodología | 8 |
| 3. Marco teórico: estado de la cuestión | 11 |
| 3.1. <i>Adaptaciones literarias en el cine</i> | 11 |
| 3.2. <i>La experiencia del exilio y su reflejo en la creación audiovisual</i> | 17 |
| 4. 'La Barraca' y su relación con la tradición valenciana | 28 |
| 4.1. <i>Blasco Ibáñez y la influencia de su obra en México</i> | 28 |
| 4.2. <i>Análisis del film 'La Barraca'</i> | 30 |
| 4.3. <i>Huellas del exilio</i> | 35 |
| 5. Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación | 42 |
| 6. Bibliografía | 48 |

Resumen

El estallido de la Guerra Civil española y la instauración de la dictadura provocaron el exilio de un gran número de artistas y, entre ellos, grandes representantes de la cultura valenciana. Tras su asentamiento en América Latina, principalmente en México, estos artistas participaron activamente en las producciones cinematográficas del país. En aquellas producciones en las que participaban los artistas exiliados se percibía un sentimiento de nostalgia por la tierra perdida. La importancia de Blasco Ibáñez y la influencia de la cultura valenciana en producciones audiovisuales en México alcanzaron su punto álgido con la adaptación de la novela *La Barraca*.

Palabras clave: Exilio, México, Blasco Ibáñez, cine, adaptaciones cinematográficas, literatura, cultura valenciana

Abstract

The explosion of the Spanish Civil war and the establishment of the dictatorship provoked the exile of a big number of artists and, between them, big representatives of the Valencian culture. After its establishment in Latin America, principally in Mexico, these artists took part actively in the cinematographic productions of the country. In those productions in which the exiled artists were taking part a nostalgia feeling was perceived by the lost ground. The importance of Blasco Ibáñez and the influence of the Valencian culture in audio-visual productions in Mexico reached its icy point with the adaptation of the novel *Shed*

Key words: Exile, Mexico, Blasco Ibáñez, cinema, film adaptations, literature, Valencian culture

1. Introducción

1.1 Justificación y oportunidad de la investigación

En pleno siglo XXI todavía encontramos resquicios que nos llevan a valorar la historia del cine español desde sus orígenes y su evolución hasta la actualidad. El periodo de posguerra tras la Guerra Civil es un momento histórico ineludible en la historia de nuestro cine. Muchos de los artistas y cineastas tuvieron que emigrar a causa de la Dictadura franquista.

Sin embargo, no sólo los propios artistas españoles hicieron cine con raíces en la cultura española fuera de nuestras fronteras, sino que artistas latinoamericanos profesaron cierto interés por la cultura nacional. El proyecto cinematográfico de La Barraca nace de una iniciativa de aquellos artistas valencianos exiliados en México, entre los que destaca Libertad Blasco, hija de Blasco Ibáñez, en el cual consiguieron involucrar al director Roberto Gavaldón. La adaptación de la novela tradicional de Blasco Ibáñez, La Barraca, será el tótem sobre el que pivotará nuestra investigación.

Encontramos ciertamente una oportunidad de investigación en este trabajo dado que no hay un gran volumen de ensayos que se encuentren en el marco histórico que queremos trabajar. Si es cierto que autores como Gubern han estudiado y desarrollado textos sobre el exilio del cine español, pero no hay una profundización sobre las huellas que este cine ha dejado en producciones extranjeras y, en el caso que nos ocupa, en la cultura latinoamericana.

Román Gubern plantea dos preguntas de inicio en su trabajo titulado "Cine español en el Exilio: 1936-1939": ¿Puede hablarse de un cine español exiliado? ¿Tenía alguna consistencia o porvenir el cine español en vísperas de 1939? Nosotros añadimos una tercera: ¿Qué influencia ha tenido la cultura española, y en concreto la valenciana, en las producciones latinoamericanas en el periodo de posguerra?

En este trabajo ahondaremos en la cultura valenciana, desde su forma más primigenia en la tradición y la huerta valenciana haciendo hincapié en las producciones cinematográficas que refuerzan ese sentimiento y representación cultural como es la película del mexicano Gavaldón.

La figura de escritores clásicos y representativos de la cultura valenciana, como el antes mencionado Blasco Ibáñez, son fundamentales en el desarrollo de este ensayo y por ello creemos fundamental trabajar también el recorrido y la carrera del prolífico escritor valenciano, el cual tuvo una gran aceptación en el Hollywood de principios de siglo XX. Durante los años veinte, la adaptación de la literatura de Ibáñez por parte de la industria norteamericana fue un hito a remarcar.

También el contenido de estos trabajos. La crítica social, la tradición y la cultura valenciana se mostraban presentes en la obra de Blasco Ibáñez. Esta huella de la historia valenciana se traslada al cine de forma productiva y sorprendente en la película de homónima dirigida por el mexicano Roberto Gavaldón.

1.1 Justification and research opportunity

Inside the XXI Century we still find loopholes that they take us to know and measure up the history of the Spanish cinema, as we know since its origins and its evolution until now. The postwar period after the Civil War was an inescapable historical moment in our cinema's History. A lot of artist and filmmakers had to emigrate because the national victory and Franco Dictatorship.

However, not only the Spanish cinema artists themselves made cinema rooted in the Spanish culture beyond our borders, but also Latin America artists professed an interest in the Spanish culture too. Roberto Gavaldón is a clear example. La Barraca's cinematographic project was born from an initiative of Valencian artists exiled in Mexico and Libertad Blasco, daughter of Blasco

Ibanez, in which Mexican director to get involved. The adaptation of the traditional novel by Blasco Ibáñez, 'La Barraca', will be the totem in which our research will rotate.

We clearly find an opportunity of research work given that there is not a huge volume of essays framed in the historical moment that we want to talk about. It's true that authors as Román Gubern have studied and develop essays and texts about the exile of the Spanish cinema, but we cannot find a deepening about the traces that cinema could leave in foreign productions and, in the case that occupy us, in Latin American culture.

Actually, Roman Gubern, Spanish media and historic writer, propose two questions in his work titled "Cine español en el Exilio: 1936-1939": We can talk about an exiled Spanish cinema? It had any consistence or future the Spanish cinema nearly 1939? We add a third question here: Which was the influence of the Spanish culture and, specifically, the Valencian culture, in the Latin American production in the postwar period?

In this work we'll go through the Valencian culture, from its original form and tradition, and the Valencian orchard emphasizing on films that reinforce the sense of belonging and melancholy.

The relevant figure of Classic writers of the Valencian culture, as Blasco Ibáñez whom we mentioned before, is essential on the development of this essay. That's why we believe basic and necessary work and study his career as well. Ibañez had a great acceptance in early Twentieth Century in Hollywood. During the 20's, the adaptation of Ibañez's literature by the American industry was a remarkable milestone.

But also the content of his work needs to be studied. The social criticism, the tradition, and Valencian culture were in Ibañez's novels. This kind of traces of the Valencian history moves on to the cinema as a wonderful adaptation of La Barraca by Roberto Gavaldón.

1.2 Objetivos e hipótesis

El objetivo fundamental de este trabajo es encontrar en un texto cinematográfico las huellas de la experiencia del exilio a través del modo en que se recrean y representan las costumbres y tradiciones, los espacios y la geografía de la tierra, así como la representación de la vida en la ciudad o rural que se tuvo que abandonar por razones políticas, a causa de la Guerra Civil española.

Es por ello que utilizaremos el nexo de unión entre el trabajo de Blasco Ibáñez y la adaptación cinematográfica de Roberto Gavaldón, con una clara representación de la huerta y la tradición valenciana, extirpada de su paisaje original y transformando el paraje mexicano en una preciosa representación de la huerta de Alboraiia cercana a finales del Siglo XIX.

1.2 Objectives and hypotheses

The main goal we want to reach is find and demonstrate traces in a cinematographic text, traces of the experience of the exile through the way they recreate and represent the customs and traditions, spaces, and the geography of the land as well as the representation of life in the cities or the rural landscape they had to leave for political reasons, because of the Spanish Civil War.

That's why we will use the nexus between Blasco Ibanez's work and the Gavaldon's cinematographic adaptation, with a clearly representation of the orchard and the Valencian tradition root out of its original land and transforming the Mexican field in a beautiful location closer to the end of the XIX Century Alboraiia's orchard.

2. Metodología

La investigación la hemos dividido en dos partes: trabajo exhaustivo de investigación y teorización, trabajado desde la perspectiva del contexto histórico, la Guerra Civil y el posterior exilio, su influencia en el cine y la cultura de Latinoamérica, apoyándonos en trabajos, ensayos, publicaciones e investigaciones anteriores de otros autores y una segunda parte más teórico-práctica en la cual analizaremos la figura de Roberto Gavaldón, su producción 'La Barraca' y la influencia de la obra de Blasco Ibáñez en la misma.

Antes de iniciar la investigación, partimos con la ventaja de tener al alcance dos recursos que conforman la base de nuestro trabajo. Estos recursos son, por un lado, la novela La Barraca de Blasco Ibáñez, escrita en 1898 y, por otra, su adaptación cinematográfica en 1944 en México, a cargo de Roberto Gavaldón.

Los recursos bibliográficos de los que hacemos uso para la elaboración de la investigación parten de un trabajo realizado por el historiador y crítico de cine, Román Gubern, quien en 1976 editó un texto en el cual partía de dos cuestiones que consideramos clave para la consecución de nuestra investigación y que ya hemos mencionado en el primer punto: ¿Puede hablarse de un cine español exiliado? ¿Tenía alguna consistencia o porvenir el cine español en vísperas de 1939?

A partir de estas dos preguntas, hemos profundizado nuestra búsqueda en encontrar, antes que nada, otros autores que refuercen esta teoría y si es el caso, refutarla o rebatirla. Ha sido imprescindible para nuestro trabajo las horas de investigación en la Casa Museo Blasco Ibáñez. La posibilidad de cotejar datos, revisar la correspondencia que Blasco Ibáñez mantenía con su hija, las referencias y notas de prensa que se realizaban sobre la figura del novelista valenciano y, sobre todo, la posibilidad de estudiar y extraer información de los documentos originales y los contratos firmados en relación con la cesión de derechos para la realización del film La Barraca, han sido muy útiles para poner

los cimientos mediante los cuales se construye este artículo de investigación y ver la aportación imprescindible que los exiliados republicanos tuvieron en el cine latinoamericano.

Asimismo, ha sido muy importante la aportación a este trabajo de bibliografía extranjera. Una visión deslocalizada de ciertos apéndices del trabajo me han ayudado, en según qué casos, a reforzar aquellos argumentos que ya sostenía y, en otros, a pulirlos mejor. Es el caso de las aportaciones de Paul C. Smith para la Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez, editada por la Casa Museo y cuyo contenido ha sido imprescindible para nuestra investigación al igual que el Journal of Catalan Studies, una publicación internacional periódica de catalanística escrita en inglés en la cual podemos encontrar referencias a la obra de Blasco Ibáñez y a su expansión en Estados Unidos y México.

También cabe mencionar la inmensa utilidad que ha tenido para este trabajo la investigación de textos del Grupo de Estudios sobre el Exilio Literario (GEXEL) y, sobre todo, los artículos de Juan Rodríguez bajo la dirección de Manuel Aznar.

Hemos reforzado la búsqueda de información y documentación bibliográfica en los centros universitarios de estudios de la Universitat Jaume I y la Universitat Politècnica de Valencia (Gandía) en cuyas bibliotecas hemos podido encontrar referencias bibliográficas que complementan aquellos artículos que ya teníamos. Además, mediante la plataforma online Academia.edu, hemos podido acceder a trabajos de investigación publicados en esta plataforma y que han facilitado nuestra labor investigadora.

Por último, dentro de los recursos utilizados para nuestra investigación está el film de Roberto Gavaldón, La Barraca, y la novela homónima de Blasco Ibáñez, la cual es la influencia directa del film. Como ya hemos mencionado a principios de este apartado, el visionado y trabajo posterior del filme de Gavaldón supone la segunda parte de la investigación. Así pues, gracias a la bibliografía anterior, sumada a esta película y la novela, realizamos un estudio práctico de aquellas representaciones del costumbrismo y la tradición

valencianos de finales del siglo XIX, además del modo de vida rural y regional de sus personajes.

Mediante la visualización y análisis de la película, hemos querido extraer aquellos fragmentos que hemos considerado claves para demostrar la presencia de trazos y huellas del exilio que sufrieron los artistas españoles y, en concreto, los valencianos y como este film se convierte en un ejercicio de nostalgia y fortalecimiento colectivo.

3. Marco teórico: estado de la cuestión

3.1 Adaptaciones literarias en el cine

Como bien indica Encarnación Gómez López en su trabajo *De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación*: “El cine se orienta no sólo hacia el proletariado y las clases populares sino también hacia la burguesía”. Uno de los grandes representantes del cine de los primeros años como lo fue David W. Griffith, tomó la tradición novelesca de la obra de Dickens para la conformación de sus filmes.

De aquí se puede extraer la idea de la relación que se mantiene desde los inicios entre cine y literatura. Gracias a esta relación de necesidad, el cine es aceptado por las clases burguesas y acomodadas socialmente y es definido como arte. Además, la literatura provee al cine de su materia prima, la capacidad de contar historias. Y es que la literatura es la fuente primaria de abastecimiento de historias para transformarlas en representaciones cinematográficas en los primeros años. Es indudable, pues, reconocer la coexistencia necesaria del cine y la literatura, puesto que el primero es una germinación del segundo.

Cuando se produce y realiza una película, lo que se está haciendo es contar una historia, una historia narrada mediante imágenes. Por ello es fundamental dominar la narración fílmica. Pero esto no debe hacernos obviar los siglos de tradición literaria. Qué duda cabe que cuando adaptamos cinematográficamente una novela, esta sufre cambios tales como la reducción de su temporalidad o simplificación de su argumento. Sin embargo, no debemos olvidar que la adaptación literaria es recomendable estudiarla “no como falta de contenido, sino como ganancia (...) e independientemente de todas las preguntas sobre la fidelidad de obra”¹ (Bohnenkamp, 2005: 27).

Para el profesor de Historia del cine y del Audiovisual, José Luis Sánchez Noriega:

¹ “Nicht als Mangels, sondern als Gewinn (...) und unabhängig von allen Fragen nach Werktreue“

“sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones, bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito o bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario” (Sánchez Noriega, 2001: 67).

El teórico y crítico de cine André Bazin, defendió en su artículo *Defensa de la adaptación* que hay adaptaciones que no dañan la autoría de las novelas, sino más bien que la película no menoscaba el valor del texto literario para la minoría que lo aprecia y hasta puede suscitar el interés de los que lo ignoran (Sánchez Noriega, 2001: 68). También Antoine Jaime arroja luz a este intenso debate. Dentro de su trabajo *Literatura y Cine en España*, este teórico utiliza el nuevo cine actual no basado en obras literarias para defender que dentro de estas obras también “*llevan en su seno las calidades de la buena literatura*” y cuya calidad es comparable o “*cercana al arte literario*” (Jaime, 2000: 290).

Es lógico afirmar que el cine es una descendencia o una evolución de la literatura, al mismo tiempo que se puede afirmar sin miedo a caer en el error que la representación y puesta en escena es una herencia del teatro y que la captación de las imágenes un avance científico desarrollado a partir de la fotografía.

No debemos olvidar que no sólo guarda relación el cine y la literatura a través de la adaptación, sino que hay otras variables, como puede ser el caso contrario, la adaptación literaria de un film, la influencia del cine en la actual narrativa y también en las adaptaciones para televisión. Así pues, el cine no sólo se estudia en relación con la literatura sino también en relación con cualquier otro medio o arte, como la pintura, la música o la arquitectura (Gómez, 2010: 254).

Y dentro de esos autores y literatos representados en el cine o, al menos, adaptados formalmente, encontramos la figura de Vicente Blasco Ibáñez,

político, periodista y escritor valenciano de reconocido prestigio tanto nacional como internacionalmente y con gran arraigo en la cultura latinoamericana en general y mexicana en particular durante los años 20 y 30 del pasado siglo. Las numerosas adaptaciones cinematográficas de sus obras más relevantes son un reflejo de lo que se explicaba en párrafos anteriores: la necesidad del cine de contar historias y cómo la literatura satisface esa necesidad.

Blasco Ibáñez no se exilió, sino que su condición de periodista, novelista y político le llevó a conocer parte de América, desde Estados Unidos hasta Cuba pasando por México, donde vivió una situación política convulsa: el asesinato del Presidente Carranza. La vivencia le sirvió de semilla a Blasco Ibáñez para tejer una serie de artículos que aunó en su trabajo *Mexico in Revolution* para el New York Times. Blasco Ibáñez destacó la importancia de la herencia española en México y se remarcaban ya en sus líneas ese sentimiento nostálgico que años más tarde sobrevolarían a los exiliados de la Guerra Civil española: “*A medida que pasa el tiempo, esa idea se compenetra más y más, y me parece que México, como todas las republicas hispanoamericanas, no es sino un jirón de aquella patria amada, una especie de provincia española*” (Smith, 2011: 176).

Se le reconocía la influencia en su la vida política y la ejercía a través del diario *El Pueblo*, periódico que sirvió para crear un partido político republicano triunfante en Valencia y para realizar profundos cambios tanto políticos, urbanos y, sobre todo, culturales en la su ciudad natal. Y es que el propio New York Times catalogaba al valenciano como un “*reportero con un don para hacer ver a los demás lo que él estaba observando, como una imagen en movimiento*” (Smith, 2013: 179).

Y es que el trabajo literario de Blasco Ibáñez tuvo un gran impacto también en Hollywood. En la conocida como Meca del Cine se llevaron a cabo las primeras adaptaciones fuera de nuestro territorio de la obra de Blasco Ibáñez. Directores de la talla de Max André, Rex Ingram, Rouben Mamoulian y Monta Bell, entre otros, fueron los precursores de llevar a la gran pantalla la literatura social de

Blasco Ibáñez. Dentro de las novelas de Blasco Ibáñez encontramos referencias icónicas a través de las cuales una comunidad, un país o una región pueden sentirse identificados, en concreto, Valencia y su huerta en particular y su idiosincrasia.

Es Bell quien se ajusta más a los tópicos que se vertían sobre la región valenciana en una fantástica versión de *Entre Naranjos* titulada *The Torrent* y rodada en 1926. La novela combinaba situaciones típicas del melodrama o folletín con una descripción crítica de la sociedad y sus políticos. *Entre Naranjos* fue la primera novela de la literatura española en usar el adjetivo de 'cinematográfico' a la hora de describir los paisajes y los sentimientos y emociones de los personajes (Benet, 2011: 292). Como ya habíamos advertido líneas atrás, la literatura de Blasco Ibáñez era rica en crítica social y cuyo objetivo era denunciar la situación real que se vivía en la región y mostrar el comportamiento negligente de las altas esferas.

3.1 Literary adaptations in cinema

As well Gómez López indicates in its work *Of the literature to the movies: approach to a theory of the adaptation*: "*The movies is faced not only towards the proletariat and the popular classes but also towards the bourgeoisie*". One of the big representatives of the movies of the first years was David W. Griffith, which took the fictional tradition of the work of Dickens for the shape of its movies.

From here it is possible to extract the idea of the relation that is supported from the beginnings between movies and literature. Thanks to this need relation, the movies are accepted by the bourgeois and well-off socially classes and it is defined as an art. Also, the literature provides the movies of its raw material, the aptitude to count stories. And the fact is that the literature is the primary source of supplying of stories to transform them into cinematographic representations in the first years. It is undoubted, then, to admit the necessary coexistence of

the movies and the literature, position that the first one is a germination of the second one.

When a movie takes place and realizes it, what is done is to count a story, a story narrated by images. It is fundamental to dominate the cinematic story. But this must not make us obviate the centuries of literary tradition. We have no doubt that when we adapt a novel to a movie script it suffers such changes like the reduction of its temporality or simplification of its argument. Nevertheless, we must not forget that the literary adaptation is advisable to study it “*not like absence of content, but like profit (...) and independently of all the questions on the work loyalty*” (Bohnenkamp, 2005: 27).

For the teacher of History of cinema and Audiovisual, José Luis Sánchez Noriega:

“sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones, bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito o bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario” (Sánchez Noriega, 2001: 67).

Theoretical and critic cinematographic André Bazin, defended in its article *Defense of the adaptation* that there are adaptations that do not damage the responsibility of the novels, but rather that the movie does not reduce the value of the literary text for the minority that appreciates it and even can cause the interest of those who ignore it (Sánchez Noriega, 2001: 68). Also Antoine Jaime throws light to this intense debate. Inside its work *Literature and Movies in Spain*, this one theoretical uses the new current movies not based on literary works to defend that inside these works also “*they take inside the qualities of the good literature*” and whose quality is comparable or “*near to the literary art*” (Jaime, 2000: 290).

It is logical to affirm that the movies is a descent or an evolution of the literature, at the same time that it is possible to affirm without fear of falling down in the error that the representation and staging is a heredity of the theater and that the reception of the images a scientific advance developed from the photography.

We must not forget that not only it keeps relation the movies and the literature across the adaptation, but there are other variables, as it can be the opposite case, the literary adaptation of a movie, the influence of the movies in the current narrative and also in the adaptations for television. And so, the movies aren't only studied in relation of the literature but also in relation of any other way or art, like the painting, the music or the architecture (Gómez, 2010: 254).

And inside these authors and writers represented in the movies or, at least, adapted formally, we find the figure of Vicente Blasco Ibáñez, politician, journalist and Valencian writer of recognized prestige so much nationally as internationally and with big rooting in the Latin American culture in general and Mexican in particular during the 20s and 30s of last century. The most excellent numerous cinematographic adaptations of its works are a reflex of what was explained in previous paragraphs: the need for the movies to count histories and how does the literature satisfy this need.

Blasco Ibáñez did not go into exile, but its condition of journalist, novelist and politician led him to knowing part of America, from the United States up to Cuba through Mexico, where he lived a convulsed political situation: the murder of the President Carranza. The experience served as seed to Blasco Ibáñez to weave a series of articles that united in its work *Mexico in Revolution* for the New York Steal. Blasco Ibáñez emphasized the importance of the Spanish heredity in Mexico and there was already noticed in its lines this nostalgic feeling that years later they would fly over to the exiles of the Spanish Civil war: "*As the time happens, this idea understands each other more and more, and it seems to me that Mexico, like all the Spanish-American republics, is not but a shred of that dear homeland, a species of Spanish province*" (Smith, 2011: 176).

The influence was recognized after him in its political life and it was exercised across the newspaper *El Pueblo*, newspaper that served to create a triumphant republican political party in Valencia and to realize deep changes so much politically, urban and, especially, cultural in its hometown. And the fact is that the New York Times was cataloguing the Valencian one as a “*reporter with a gift to make to see to the others what he was observing, like an image in movement*” (Smith, 2013: 179).

And the fact is that the literary work of Blasco Ibáñez had a big impact also in Hollywood. In the acquaintance as Mecca of the Movies the first adaptations were carried out of our territory of the work of Blasco Ibáñez. Directors of the size of Max André, Rex Ingram, Rouben Mamoulian and Monta Bell, between others, they were the precursors of taking to the big screen the social literature of Blasco Ibáñez. Inside the novels of Blasco Ibáñez we find iconic references of how a community, a country or a region can feel identified, in particular, Valencia and its garden in particular and its idiosyncrasy.

Is Bell who fits more to the topics that there were spilling on the Valencian region in a fantastic version of *Entre Naranjos* which it was called The Torrent and filmed in 1926. The novel combined typical situations of the melodrama or newspaper serial with a critical description of the society and its politicians. *Entre Naranjos* was the first novel of the Spanish literature in using the adjective of ‘cinematographic’ at the time of describing the sceneries and the feelings and emotions of the personages (Benet, 2011: 292). Since we had already warned lines behind, the literature of Blasco Ibáñez was rich in social criticism and which target was to denounce the real situation through that one was living in the region and to show the negligent behavior of the high spheres.

3.2 La experiencia del exilio y su reflejo en la creación literaria

Como ya conocemos y hemos trabajado en páginas anteriores, fue la Guerra Civil y la posterior derrota Republicana la que fundamentó la salida y exilio de

algunos de los máximos representantes del cine nacional. Este hecho supuso un duro golpe para la industria cinematográfica del cual tardaría años en poder recuperarse.

Con cierta frecuencia se comete el error de no distinguir entre emigrados y exiliados dentro de los estudios e investigaciones sobre el cine de posguerra y sobre aquellos trabajos con participación de artistas españoles en Latinoamérica. Sin embargo, nosotros centraremos el foco de atención de aquellos artistas que tuvieron que exiliarse por motivos políticos a causa de la Guerra Civil y la influencia y trabajo que estos tuvieron en México.

La doble vía por la cual se desarrolla el trabajo y obra de los artistas republicanos exiliados durante la posguerra se sitúa entre la nostalgia por la patria perdida, por aquel anhelo por la libertad y justicia masacrada por el levantamiento nacional y por otra parte, por la necesidad de ofrecer sus servicios y sus conocimientos técnicos y artísticos a aquellos países latinoamericanos que los habían adoptado en su exilio forzado. Ciertamente es que el público al cual iba dirigido el arte exiliado era diferente al originario. Sus trabajos no iban dirigidos a un público español, sino al público de países latinoamericanos. Huérfanos de público español, debían centrarse en este nuevo público, que no les dio la espalda.

Como bien indica Eduardo de la Vega, entre el inicio de la década de 1940 y 1947 se rodaron en México cerca de doce películas de temática española (Rodríguez, 2009: 22). Gracias a esa afirmación podemos vislumbrar ya con claridad la aportación que el cine español y los artistas españoles republicanos emigrados realizaron en Latinoamérica. Se produjo una tendencia a la agrupación solidaria de aquellos exiliados que marcharon hasta México. Y una muestra de esto fueron las continuas producciones cinematográficas de obras literarias españolas (Gubern, 1976: 15).

Fueron numerosas estas adaptaciones literarias de novelas españolas las que fueron llevadas a la gran pantalla y dentro de los equipos técnicos y artísticos que las realizaba, encontramos un gran número de españoles exiliados. Se

podría decir que la participación de estos profesionales era casi una exigencia insalvable para llevar a buen puerto la producción. La notable aportación de los exiliados alimentó y nutrió la cultura de los diferentes países de América Latina. Que la mayoría de los exiliados españoles recalaran en México y Argentina no fue casual puesto que estos dos países se encontraban a la cabeza de la producción cinematográfica en Latinoamérica.

Afortunadamente, los exiliados españoles se encontraron con una industria cinematográfica en clara expansión y, en un primer momento, se recibió con cierto afecto y hospitalidad a los profesionales españoles exiliados en México por parte del Gobierno de Lázaro Cárdenas, tal y como recogió en su momento la periodista Marta Elba: *“En la actualidad, México convertido en lugar de convención cinematográfica latinoamericana abre sus brazos a cuantos extranjeros vienen a traer lo suyo para engrandecer la industria y en el medio ambiente, se discute, polemiza y discurre entre hermanos de idioma”* (Gubern, 1976: 14).

Sin embargo, pese a ese inicio presumiblemente hospitalario que ofrecía México, la realidad fue que los exiliados tuvieron que lidiar con cierta resistencia sindical y se redujo la participación del elenco actoral extranjero a tan sólo el treinta y cinco por ciento del equipo. También se dio el caso de vetos y prohibiciones a directores españoles, como lo fue el caso de Carlos Velo, a quien le negaron la posibilidad de dirigir *Entre Hermanos*. No era de extrañar que encontrásemos a profesionales españoles ejerciendo su profesión bajo un pseudónimo o que ni siquiera aparecieran en los títulos de crédito. Esto aceleró las solicitudes para obtener la nacionalidad mexicana, lo cual ya de por sí les marcaba más si cabe como exiliados de su patria. Pero también esto se podría considerar como una muestra de agradecimiento a esa hospitalidad y acogida recibida al mismo tiempo que incrementaban y enriquecían el cine azteca.

En esa tesitura censora y prohibitiva, el poeta español León Felipe, dirigió una carta al presidente del Sindicato de Trabajadores de la Producción

Cinematográfica, Mario Moreno, mundialmente conocido como “Cantinflas” en la cual le rogaba la libertad de trabajo para sus compañeros y compatriotas:

“El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latitudes de la tierra” (García Riera, 1969-1978: 16-17)

Pero si en México sufrieron la legislación sindical, en Argentina fueron tachados de “extranjeros indeseables” (Schwarzstein, 2001: 57), pese a que posteriormente tuvieron una mayor integración en la infraestructura cinematográfica del país sureño.

Bien es cierto que el mayor número de exiliados eran escritores y guionistas cinematográficos, tras la estela de los intérpretes. Parte de estos escritores encararon sus vidas profesionales dentro del mundo cinematográfico a adaptar y escribir guiones cinematográficos, complementar las escrituras con diálogos siendo simplemente argumentistas. Literatos y escritores como Rafael Alberti, María Teresa León, Manuel Altolaguirre, Max Aub o Ramón Gómez de la Serna formaron parte de este nutrido grupo de intelectuales que hicieron las Américas en busca de una libertad que había sido cercenada en España.

El gaditano Rafael Alberti manifestó su interés por el mundo del cine expresándolo en parte de su trabajo poético. Otros, como lo fue Manuel Altolaguirre, tuvieron un mayor protagonismo. Altolaguirre se inició en México como guionista. Entre sus trabajos figuran *La casa de la Troya* (1947) o *Yo quiero ser una tonta* (1950), un film español de Eduardo Ugarte cuyo texto fue adaptado por el propio Altolaguirre.

Max Aub también fue considerado un exiliado de la Guerra Civil. Su dedicación a la industria cinematográfica en México fue notoria. Aub, que en España había formado parte del equipo de dirección de *Sierra de Teruel* (*Espoir*, 1938-1939), fue nombrado consejero técnico de la Comisión Cinematográfica y profesor del Instituto Cinematográfico de México durante más de 8 años (1943-1951) (Gubern, 1976: 50). Fue a principios de los años 40 cuando inició su gran

aportación literaria a la producción azteca, a pesar que la cantera de guionistas de México no estaba huérfana de talento.

Pero si hay un artista exiliado que tuvo la capacidad de formar parte de esa simbiosis de cine mexicano y español fue el escritor y guionista Paulino Masip. La propia hija de Masip daba buena cuenta de la pericia que tuvo su padre al poco de llegar al país latinoamericano de entrar en la industria audiovisual mexicana escribiendo guiones de cine y realizando adaptaciones de textos tradicionales y novelas y, con la sensibilidad que le caracterizaba para formular diálogos “*pudo formular modismos sin que nadie notara que por boca de un catalán riojano, hablaban Jorge Negrete, el Chicote o Pedro Infante*” (Rodríguez, 2009: 6). Y es que los escritores españoles encontraron su vía de escape y supervivencia en la redacción y escritura para cine.

Fue Masip uno de aquellos privilegiados que supo adaptarse de forma camaleónica a su nuevo público, al público mexicano. Su temprana llegada a tierras aztecas y su inserción profesional a principios de la década de los 40, antes que el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) decidiese limitar el número de foráneos en las producciones cinematográficas, permitieron a Paulino Masip dejar patente su autoría en sus trabajos sin las presiones a las que otros compañeros se vieron sometidos. Participó en el guión de más de cuarenta películas durante los veinte años que duró su participación al cine mexicano que, sin embargo, acabó cercenando la capacidad creativa del catalán, obligándolo a ceñirse al canon comercial del país latinoamericano. Al poco de llegar a México, Masip encontró en Fernando Soler el padre adoptivo que le introduciría en la industria mexicana al pedirle la adaptación de su obra de teatro *El hombre que hizo un milagro*.

En el polo opuesto encontramos a León Felipe y Ramón Gómez de la Serna. Ambos artistas tuvieron un protagonismo menor a los anteriormente mencionados, pero no por ello dejan de ser relevantes. El primero de ellos mantuvo una relación más marginal con el cine. Marchó exiliado a México en 1938 y en la década de los 50 publicó su poemario *La manzana*. Felipe

etiquetó de “*poema cinematográfico*” su trabajo y en la década posterior protagonizó el documental *Que se callen* bajo la dirección de Felipe Cazals. La aportación cinematográfica de Gómez de la Serna tampoco fue muy prolífica a pesar del conocido interés que tenía el escritor hacia el cinematógrafo y a todo aquello que envolvía el mágico mundo del cine. Su novela *Cinelandia* (1927), no se centra en el cine como tal sino en aquello que envuelve al mundo del cine. Su novela recrea la atracción magnética que inducía la pantalla a los espectadores y también por las escabrosas vidas de las estrellas dadas a conocer en los folletines y las revistas ilustradas populares de aquellos años (Benet, 2012: 58).

Pero el equipo técnico y artístico de todas estas adaptaciones literarias que hemos presentado líneas atrás era una mezcla de nacionalidades. Hay que remontarse hasta 1962 para encontrar el primer trabajo realizado íntegramente por españoles de forma independiente. Fue una película realizada por exiliados españoles y, además, enfocada al tema del exilio español. Era *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot y María Luisa Elío.

3.2 The experience of exile and its reflection in literary creation

As we know already and have worked on previous pages, it was the Civil war and the later Republican loss the milestone that was produced the exit and exile of some of the maximum representatives of the national movies. This fact supposed a hard blow for the movie industry of which it would be late years in being able to recover.

With certain frequency the error is committed of not distinguishing between emigrants and exiles inside the studies and investigations on the movies of postwar period and on those works with participation of Spanish artists in Latin America. Nevertheless, we will center the focus of attention of those artists who

had to go into the exile for political motives because of the Civil war and the influence and work that these people had in Mexico.

The double way where the republican artists exiled work develops during the postwar period is located between the nostalgia for the lost homeland, for that wish for the freedom and justice massacred by the national raising and on the other hand, for the need to offer its services and its technical and artistic knowledge to those Latin-American countries that had adopted them in its forced exile. True it is that the public to whom the exiled art was directed was different from the native. Their works were not directed to a Spanish public, but to the public of Latin-American countries. Bereft of Spanish public, they had to center on this new public, who did not give them the back.

As well Eduardo de la Vega indicates, between the beginning of the decade of 1940 and 1947 there were rolled in Mexico nearly twelve movies of Spanish subject-matter (Rodríguez, 2009: 22). Thanks to this affirmation we can already glimpse with clarity the contribution that the Spanish movies and the emigrated republican Spanish artists realized in Latin America. A tendency took place to the united group of those exiles who went up to Mexico. And samples of this there were the continuous cinematographic productions of Spanish literary works (Gubern, 1976: 15).

These literary adaptations of Spanish novels those that were taken to the big screen were numerous and inside the technical and artistic teams that realized it, we find a big number of exiled Spanish. It might be said that the participation of these professionals was almost an insuperable demand to take to good port the production. The notable contribution of the exiles fed and nourished the culture of the different countries of Latin America It was not a coincidence that most of the Spanish exiles were going to Mexico and Argentina because these two countries were at the head of the cinematographic production in Latin America.

Fortunately, the Spanish exiles met a movie industry in clear expansion and, in the first moment, they were received by certain affection and hospitality by the

Government of Lázaro Cárdenas, as the journalist Marta Elba wrote: *“En la actualidad, México convertido en lugar de convención cinematográfica latinoamericana abre sus brazos a cuantos extranjeros vienen a traer lo suyo para engrandecer la industria y en el medio ambiente, se discute, polemiza y discurre entre hermanos de idioma”* (Gubern, 1976: 14).

Nevertheless, despite this possibly hospitable beginning that was offering Mexico, the reality was that the exiles had to fight with certain trade union resistance and the participation of the cast came down to only thirty five per cent of the team to foreign actors. Also it gave the case of vetoes and prohibitions to the Spanish directors, as it was the case of Carlos Velo, to whom they denied the possibility of directing *Entre Hermanos*. It was no wonder that we were finding Spanish professionals exercising its profession under a nickname or not even appearing in the credit qualifications. This accelerated the requests to obtain the Mexican nationality, and that already was making them more if header as exiles of its homeland. But also this might be considered to be a gratitude sample to this hospitality and received reception at the same time that they were increasing and enriching the Aztec movies.

In this stage censor and prohibitive, the Spanish poet León Felipe, directed a letter to the president of the Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, Mario Moreno, worldwide known as “Cantinflas“ in which it was requesting him the work freedom for its partners and compatriots:

“El cine no es más que una máquina de contar cuentos y de llevar ese cuento a todas las latitudes de la tierra” (García Riera, 1969-1978: 16-17)

But if in Mexico they suffered the trade union legislation, in Argentina they were labeled as “undesirable foreigners” (Schwarzstein, 2001: 57), although later they had a major integration in the cinematographic infrastructure of the southern country.

It is true that the biggest number of exiles were writers and cinematographic scriptwriters, after the stele of the interpreters. Part of these writers faced its professional lives inside the cinematographic world to adapt and to write screenplays and to complement the writing with dialogues. Novelists and writers like Rafael Alberti, Maria Teresa León, Manuel Altolaguirre, Max Aub or Ramón Gómez de la Serna were part of this nourished group of intelligentsia that did the Americas in search of a freedom that had been lost in Spain.

The native of Cadiz Rafael Alberti showed his interest in the world of the movies expressing it in partly of his poetical work. Others, like Manuel Altolaguirre, had a major leading role. Altolaguirre began in Mexico like a scriptwriter. His works were *La casa de Troya* (1947) or *Yo quiero ser una tonta* (1950), a Spanish movie of Eduardo Ugarte whose text was adapted by the proper Altolaguirre.

Max Aub also was considered to be an exile of the Civil war. Its dedication to the movie industry in Mexico was well-known. Aub, which in Spain had been part of the team of direction of *Sierra de Teruel* (Espoir, 1938-1939), was nominated a technical adviser of the Cinematographic Commission and teacher of the Cinematographic Institute of Mexico during more than 8 years (1943-1951) (Gubern, 1976: 50). It was at the beginning of the 40s when it initiated its big literary contribution to the Aztec production, although that the scriptwriters' quarry of Mexico was not bereft of talent.

But if there is an exiled artist who had the aptitude to be part of this symbiosis of Mexican and Spanish movies he was the writer and scriptwriter Paulino Masip. The proper Masip's daughter was giving good account of the skill that her father had as soon as he arrived to the Latin-American country of entering the Mexican audiovisual industry writing movies scripts and realizing adaptations of traditional texts and novels. With the sensibility that was characterizing him to formulate dialogues "*it could formulate idioms without nobody noticing that for mouth of a Catalan riojano, Jorge Negrete, El Chicote or Pedro Infante were speaking*" (Rodríguez, 2009: 6). And the fact is that the Spanish writers found its route of escape and survival in the writing and writing for movies.

Masip was one of those privileged that could adapt himself of chameleon-like form to its new public, to the Mexican public. Its early arrival to Aztec grounds and its professional insertion at the beginning of the 40s, before the Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) was deciding to limit the number of foreign in the cinematographic productions, allowed to Paulino Masip to make its responsibility clear in its works without the pressures to which other partners turned out to be submitted. It took part in the script of more than forty movies during twenty years that lasted its participation to the Mexican movies that, nevertheless, finished cutting of the creative capacity of the Catalan, forcing it to adhere to the commercial canon of the Latin-American country. To the little of coming to Mexico, Masip found in Fernando Soler the adoptive father who would introduce him in the Mexican industry after there him asks for the adaptation of its stage play *El hombre que hizo un milagro*.

In the opposite pole we find León Felipe and Ramón Gómez de la Serna. Both artists had a less leading role to previously mentioned, but not for it they stop being remarkable. The first one of them maintained a more marginal relation with the movies. It went exiled to Mexico in 1938 and in the 50s published *La Manzana*, his book of poems. Felipe labeled of "cinematographic poem" his work and in the later decade he led the documentary *Que se callen* under the guidance of Felipe Cazals. The cinematographic contribution of Gómez de la Serna was not also very prolific in spite of the well-known interest that the writer had towards the cinematograph and to all that that was involving the magic world of the movies. His novel *Cinelandia* (1927), it does not center on the movies as such but on what it talks about the world of the movies. His novel recreates the magnetic attraction that was inducing the screen to the spectators and also for the rough lives of the stars announced in the newspaper serials and the popular illustrated magazines of those years (Benet, 2012: 58).

But the technical and artistic team of all these literary adaptations that we have presented lines behind was a nationalities hodgepodge. It is necessary to go further until 1962 to find the first work realized entirely by Spanish of independent form. It was a movie realized by Spanish exiles and, also, focused

on the topic of the Spanish exile. It was *En el balcón vacío* of José Miguel García Ascot and María Luisa Elío.

4. 'La Barraca' y su relación con la tradición valenciana

4.1. Blasco Ibáñez y la influencia de su obra en México

En la primera mitad del siglo XX, Blasco Ibáñez era un referente para la ideología republicana española ya que el afamado novelista también era un férreo defensor de la causa republicana y un regionalista sentimental y cuya ambientación y belleza eran representadas en sus numerosas novelas, tal y como indica Luis E. Parés en su artículo dedicado a la película de La Barraca (Parés, 2014)

El interés por el nuevo continente por parte de Blasco Ibáñez le llevó a realizar tours y lecturas en las ciudades más lujosas y concurridas de Estados Unidos. La fama que precedía al novelista valenciano avalaban a buen seguro una presencia y un interés de muchos intelectuales norteamericanos, así como le brindaron la oportunidad de colaborar con los diarios más prestigiosos del país, como el New York Times.

Adulado en el norte, Blasco Ibáñez decidió hacer un parón temporal en sus viajes por Estados Unidos y, a principios del año 1920 y gracias a una invitación del Presidente Carranza, Blasco Ibáñez pasa cinco semanas en el país azteca. Fue sorprendente el interés que desarrolló Blasco Ibañez en América Latina, principalmente en Argentina y México. Fue en este último país dónde su interés se acrecentó gracias a sus visitas al Suroeste americano y a California, estados que hasta la Guerra de la Independencia con México a principios del siglo XIX habían formado parte del país vecino y cuya herencia española era muy valiosa y rica. Blasco Ibáñez aprovechó la invitación del Presidente Carranza para dos propósitos: por una parte para conocer mejor al país y a sus dirigentes y para, de esta forma, recopilar más información para la novela que planteaba escribir, *El Águila y la Serpiente*. Blasco definía a México como “*un país desconocido y un gran calumniado*” en la entrevista que le publicaron en el diario El Liberal.

Blasco Ibáñez visitó las ciudades históricas y los sitios más emblemáticos acompañado de un nutrido grupo de oficiales del Gobierno mexicano y de españoles residentes en México. Pero realmente, el novelista mostró un gran interés en conocer de primera mano las granjas, fábricas, minas y explotaciones petrolíferas. Blasco insistía en la gran importancia de la herencia española en el país y en su cultura.

De hecho, a su vuelta a Estados Unidos, Blasco Ibáñez no tenía la intención de escribir nada sobre el país azteca salvo el ya mencionado *El Águila y la Serpiente*. Pero a su llegada a Nueva York, los eventos se sucedieron y el asesinato del Presidente Carranza y la enorme curiosidad del pueblo norteamericano por lo acontecido en México hicieron a Blasco Ibáñez ceder en su intento de no escribir más sobre el país vecino y cubrió la revolución mexicana. Los lectores de *El Militarismo Mejicano* asumieron que Blasco Ibáñez no era simplemente un excelente reportero el cual escribía e interpretaba todo lo que sucedía en México y su análisis en sus artículos. Blasco Ibáñez fue catalogado como un excelente historiador (Smith, 2013: 180).

En su trabajo cubriendo la revolución en México dejó patente su intención de influir en la sociedad mexicana y tenía la esperanza de que sus escritos tuvieran efecto en los políticos: "Si consigo que los norteamericanos no des más armas ni más dinero al militarismo mexicano, conoceré la alegría del que ha hecho una buena acción" (Smith, 2013: 181). Además, Blasco Ibáñez remarcaba continuamente que su enemigo nunca fue el pueblo mexicano, sino sus generales militares.

La situación en México llevó a Blasco Ibáñez a definir su tesis sobre lo ocurrido. Para el novelista la cultura europea era superior frente a la India o mestiza, culturas que encontraba y reconocía en México. Esta tesis era recurrente en las líneas de *El Militarismo Mejicano* y Blasco Ibáñez insistía en modernizar el país evitando la intervención india o mestiza en la política, una afirmación realizada en el prólogo de la versión española de *El Militarismo*

Mejicano dejaba a las claras su pensamiento colonialista: “Deseo un Méjico verdaderamente moderno, dirigido por hombres civiles y cultos, de los que han viajado y tienen mentalidad de blanco”. Para Blasco, los mestizos eran incapaces de gobernar una democracia moderna.

La deplorable impresión de la política mexicana que reflejó en su trabajo le valió la férrea y declarada hostilidad de los mexicanos tras la publicación de *El Militarismo Mejicano*. De hecho, fue recurrente la aparición de pequeños artículos por parte de autores mexicanos en los cuales se atacaba a la figura de Blasco Ibáñez como escritor y la refutación de sus tesis y se enaltecía la grandeza de México.

Existieron repetidas acusaciones por las cuales se decía que Blasco Ibáñez aceptó millones de dólares de fuentes anónimas norteamericanas para escribir en contra de México cuando el Presidente Carranza se negó a someterse a un chantaje para que el novelista valenciano escribiese de forma favorable sobre México en *El Águila y la Serpiente*. Tanto en Latinoamérica como en España aparecieron libros que apoyaban la teoría de la mala praxis de Blasco Ibáñez. Algunos de estos volúmenes fueron *Pluma Falsa* (Jorge Rueda), *Las imposturas de Vicente Blasco Ibáñez: verdades sobre México* (Román Rosas) y *Las glorias del pueblo mejicano: repeliendo la agresión de Blasco Ibáñez* (Juan Posada Noriega) el cual, curiosamente fue publicado primero en España y años después en México.

4.2. Análisis del film ‘La Barraca’

Juan Rodríguez, en su artículo *La aportación del exilio republicano español al cine mexicano* plantea el problema que supone la dependencia de la industria y del mercado que hacen del cine un arte que se aleja de la nostalgia de aquel que se exilia y el cual se ve obligado a adaptarse en su nuevo entorno y a las exigencias de un nuevo público, que nada se parece al que ya conocían. El autor afirma que es imposible hablar con rigurosidad de un “cine exiliado” e

incluso de un "cine español en el exilio". A su juicio, es más realista y veraz hablar de la aportación de aquellos exiliados que brindaron al cine Mexicano.

Sin embargo sí que reconoce, y he aquí el foco principal de nuestra investigación, la aparición y representación de la nostalgia y el exilio en dos de los muchos filmes de los que tomaron parte los artistas exiliados: hablamos de *El balcón Vacío* (1962) dirigida por José Miguel García Ascot y la película que nos ocupa, *La Barraca* (1944), realizada por Roberto Gavaldón. La Barraca es la adaptación de la novela homónima escrita por Blasco Ibáñez en 1898 cuyo guión fue escrito totalmente por Libertad Blasco, hija de Blasco Ibáñez, junto a Paulino Masip y Abel Velilla.

La sinopsis de la novela de Blasco Ibáñez era clara y directa y hacía alusión a la lucha entre el caciquismo de los terratenientes y los agricultores y el rechazo al "extranjero". En una huerta valenciana de finales del siglo XIX, el tío Barret, junto a su familia se ven obligados a abandonar su casa, la barraca al no poder hacer frente a las numerosas deudas que tiene con don Salvador, el usurero terrateniente. Barret, en un arrebatado de ira y animado por el alcohol, mata a don Salvador y acaba encarcelado. Cuando la familia de Batiste llega a la huerta y ocupa la barraca abandonada el resto de habitantes de las barracas colindantes se muestran hostiles a la llegada de los nuevos inquilinos. Esta situación desencadenará una serie de situaciones violentas que acabarán con la barraca en llamas.

Libertad Blasco firmó a mediados de 1943 un contrato con la Compañía Mexicana de Películas Sociedad de Responsabilidad Limitada, cuyos representantes, Antonio Díaz Lombardo y Enrique M. Barragán pagaron a Libertad la nada despreciable cantidad de 10.000 pesos mexicanos a cambio de la realización del film en 18 meses y la explotación de la novela de Blasco Ibáñez durante 7 años. En él se incluían además varias cláusulas interesantes a analizar: Si se hacía una versión en inglés la familia Blasco Ibáñez recibiría 5.000\$, hecho que nunca se produjo. Además, la familia Blasco Ibáñez se reservó el 10% de la explotación de la película en México y el 12,5% en

España, con la esperanza de que el film llegase a su tierra, ya que en el colectivo de exiliados sobreolaba la idea de la caída próxima del franquismo, al igual que sucedería con el resto de dictaduras europeas. Pese a todas estas cláusulas a favor de la familia de Blasco Ibáñez, sus hijos jamás llegaron a recibir ninguna retribución pese a proyectarse en el Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Gracias a la celebración en Madrid de este certamen, las coproducciones entre las cinematografías latinoamericanas y españolas se hicieron más frecuentes, lo que proporcionó a los exiliados nuevas ocasiones de introducir temáticas españolas en su obra (España, 2002: 234). En total, unos veinte españoles formaron parte del equipo, la mayoría de los cuales eran valencianos. Esto favorece la percepción de que la obra ha sido rodada en Valencia (Parés, 2014).

Cuando en 1946 se organizó por primera vez los premios Ariel, la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de México otorgó diez premios a la película de Gavaldón, todo un éxito para un film con "evidente color español" (Rodríguez, 2002: 3). Y es más que destacable que tres de los diez premios recayesen sobre el trabajo realizado por artistas españoles exiliados. Fue el caso del premio a José Baviera, por su papel de Pimentó, para Libertad Blasco y Paulino Masip, por su adaptación de la novela de Blasco Ibáñez y la presea que recibieron tanto Vicente Petit como Francisco Marco Chillet por la magnífica escenografía.

Entrando a analizar fehacientemente el contenido del film encontramos una serie de rasgos que no debemos dejar pasar por alto. Cuando visualizamos el film de Gavaldón, el nivel de abstracción que encontramos es elevado. Con esto queremos reforzar el trabajo de escenografía de Petit y Chillet, los cuales construyen una elaborada huerta valenciana en la tierra mexicana. Ya no sólo la huerta, si no sus construcciones y vestuarios típicos de la tradición valenciana de finales del siglo XIX coinciden en esta película. Y si hablamos de construcciones y lugares emblemáticos de la arquitectura valenciana, no podemos dejar pasar por alto la fachada de la Catedral de Valencia y la Puerta de los Apóstoles que aparecerá en un momento clave de la película para

Batiste y que, a posteriori, en el apartado 4.3. analizaremos. Al igual que la abandonada y derruida barraca del Tío Barret que, tras el encarcelamiento y muerte de este, pasa a ser reconstruida y habitada por la familia de Batiste, todo un símbolo de la tradición y la huerta valenciana.

La Barraca es considerada como una de las obras de la literatura que mejor representan el costumbrismo regional español (Parés, 2014). La tradición y el modo de vida del medio rural a finales del siglo XIX fue representado por Blasco Ibáñez con gran fidelidad y, al igual que él, Roberto Gavaldón quiso dejar patente en el filme esa tradición rural y agricultora que sobrevolaba la huerta valenciana. Son varias las fuentes que sugirieron que había una tirada especial de copias dobladas al valenciano, pese a que tiempo después de comprobó que no había la mínima prueba de ello. Sin embargo, lo que queda claro es que esta película es una reconstrucción fidedigna del ambiente que se vivía en la región valenciana, con las construcciones típicas del campo, las barracas, y *l'Albufera*.

Las interpretaciones de los actores locales intentan adaptarse a la tradición valenciana. Felipe Montoya quien interpretó el papel de Don Salvador, logra camuflar su acento latinoamericano para adaptar sus diálogos a la más próxima neutralidad lingüística española. Esto favorece y ayuda a interiorizar la historia y, por otra parte, ayuda al espectador a no sentir un extrañamiento en sus oídos con la más que posible mezcla de acentos. La importancia de las actuaciones y su dicción es clave para que nos introduzcamos de lleno en el paisaje irreal que simula la huerta valenciana y no dudemos ni un instante de dónde nos encontramos, olvidando que aquellos páramos, aquellas parcelas agrícolas, aquellas gentes que vemos proyectadas son, verdaderamente, valencianos y valencianas que trabajan la huerta en su región natal.

Sin embargo, definirla ideológicamente se antoja complejo. A pesar del profesado republicanismo de Blasco Ibáñez, hay ciertas situaciones que quiebran aquellos pensamientos y no se muestra de forma clara la postura política de la película. Por una parte, cuando Batiste dice *“la tierra para el que*

la trabaja”, se está articulando un discurso favorable hacia las clases obreras, en este caso el campesinado, quien con el sudor de su frente levanta y recoge frutos en las tierras que pacientemente ha trabajado frente a la tiranía del caciquismo y la usura del terrateniente. Pero por otra parte, el entorno de Pimentó pronuncia las siguientes palabras en relación a la disputa que mantiene con Batiste: *“Las cosas de hombres las arreglan los hombres. Sólo nos interesa nuestra propia justicia”*. La supuesta nobleza de los personajes a la que hace referencia Parés en su artículo (Parés, 2014) se resquebraja al no aceptar que un foráneo trabaje las tierras del difunto Barret, hombre al que todos querían. De esta forma se produce una discordancia entre lo que proponen en un primer momento, es decir, la tierra para quien la trabaja y no para quien se aprovecha de los campesinos explotados, y por otra, que cada cual solucione sus problemas sin que interceda una justicia que someta a consenso a todas las partes y decida si el trabajo de Batiste es legítimo en las yermas tierras del fallecido Barret. También podemos entender este enfrentamiento de posturas como un enfrentamiento real de las mismas. Se puede definir la figura de Batiste – y la del honrado y luchador tío Barret –, como la del campesino ahogado por el propietario de las tierras que se opone y se enfrenta al poder. Sin embargo, Pimentó y su grupo de amistades se entiende también como la representación del poder reaccionario que impide asentarse a una familia honrada que sólo quiere trabajar una tierra abandonada y vivir de ella sin hacer daño a nadie.

Además de la patente rivalidad que surge entre Pimentó y Batiste, en el filme encontramos otros aspectos, como por ejemplo aquellos que remarcan la desigualdad entre el poderoso y el trabajador, la lucha contra el terrateniente y la situación de desamparo en la que vivían los campesinos de la región. De hecho, puede extraerse de este punto un carácter recordatorio de la Guerra Civil que asoló España y que forzó el exilio de aquellos contrarios al régimen. También se adquiere un carácter positivista hacia un futuro prometedor: *“después de todo, pensarían, el fascismo español tiene los días contados”* (Conget, 2012: 138).

Es de justicia admitir que *La Barraca* es el claro reflejo del primer reconocimiento de la industria mexicana a aquellos artistas españoles exiliados y su aportación al cine azteca. La convivencia entre las dos potencias cinematográficas de Hispanoamérica era una realidad, a pesar de las múltiples trabas que encontraron los exiliados como ya hemos comentado en el capítulo anterior.

4.3. Huellas del exilio

Durante el exilio, muchos artistas tuvieron el deseo constante de definir la nación - su nación - a través del cine (García Carrión, 2013: 343). Y es uno de las huellas más patentes en la película de Gavaldón. A pesar de no ser una película valenciana, sino mexicana de nacionalidad, si encontramos un valencianismo implícito. El valencianismo de la obra y la película entronca con una de las características del cine del exilio, tal y como estamos estudiando en esta investigación: la reivindicación de las peculiaridades regionales. Rafael de España así lo expresa en su trabajo titulado *El exilio cinematográfico español en México* (España, 2002). Algunos historiadores y críticos cinematográficos como el español Emilio García Riera, encontraron una “celebración del espíritu republicano” en la cinta de Gavaldón (Parés, 2014).

Como bien hemos destacado al inicio del punto 4.1. de este trabajo de investigación, Blasco Ibáñez era un referente para el republicanismo y una muestra de ello queda presente en su novela *La Barraca*. Esa huella republicana no desaparece con la adaptación de la novela. La película de Gavaldón fue escrita por la hija de Blasco Ibáñez junto a uno de los más representativos guionistas exiliados en Latinoamérica, Paulino Masip. Ambos se compenetraron para que el alma de la novela no desapareciese a la hora de ser trasladada al celuloide. Con maestría se reproduce fielmente el contenido del afamado libro de Blasco Ibáñez y cada escena es una representación de aquella cotidianidad de la huerta valenciana, del trabajo del campesino, de la

vida en las barracas y de la lucha entre el obrero y campesino frente al terrateniente.

Algunos estudiosos consideraban la novela de Blasco Ibáñez pasada de moda y que, tal vez ese fatalismo melodramático que tanto gustaba en Latinoamérica, con temas clave del género como el destino, la muerte e incluso las maldiciones – recordemos que durante la novela y la película se hace referencia a la maldición que sobrevuela la barraca y que afectará a aquellos que la moren – la desviaba de su profundo análisis y es que la película fue ante todo un verdadero acto de afirmación identitaria, usando la sinécdoque como figura: al reconocerse la película como valenciana, se reconoce como española, y como tal, se convierte en un ejercicio de nostalgia y fortalecimiento colectivo (Parés, 2014), lo que Gubern definía como “solidaridad colectiva”.

Pero como ya hemos comentado, ese fatalismo melodramático no ocultaba los elementos que exaltaban el patriotismo: culto al trabajo, solidaridad y amor se contraponían frente al irracionalismo jaleado por la tradición y el conservadurismo.

Y analizando escenas en concreto para buscar huellas del exilio español, no fueron pocos los que hicieron un juego de equivalencias entre lo sucedido en el filme y en España. Para muchos españoles, el incendio final de la barraca de Batiste (imagen 1) debió equivaler al de la guerra que les había hecho perder su patria (García Riera, 1992).

Y es que el incendio provocado en la barraca de Batiste es un acto violento contra la familia que la habita. El rechazo de la comunidad que vive y trabaja la huerta, desde el primer momento que la familia de los Borrull llega a la finca del tío Barret, culmina en las llamas que engullen el hogar de la pobre familia. Si bien es cierto que la desmesurada reacción de los campesinos viene dada por la muerte de Pimentó es el catalizador que prende la llama, metafóricamente hablando, no es menos cierto que la situación de agravio y agresión que sufre la familia de Batiste es desmesurada. Desde la muerte de su hijo pequeño tras contraer una enfermedad a causa de una pelea con unos chicos y que acabara

empapado en la acequia, hasta el asesinato del caballo recién comprado pasando por las vejaciones e insultos a los que se veía sometida la hija por parte algunas de las hijas de los campesinos, dan buena muestra de la tensa y dantesca situación en la que vivían los Borrull.



Imagen 1

Y continuando con el pensamiento metafórico, el incendio de la barraca es una clara manifestación destructiva de aquello que el hombre ha trabajado y ha levantado con sus propias manos. También se puede leer en esta escena la representación de la destrucción de una patria, que sentían suya, que habían ayudado a crecer y a desarrollarse, que habían trabajado sus tierras y de la cual, mediante el reaccionarismo, había sido despojada de forma violenta, en clara alusión, al igual que lo hiciera García Riera, al alzamiento nacional y derrota republicana en la Guerra Civil.

La barraca, claro símbolo arquitectónico de la huerta valenciana, que había sido despojada a quienes la habían labrado – exiliados – y los cuales habían debido de emigrar a otras tierras lejanas, como Latinoamérica, en busca del amparo y la protección que su propio país en guerra, les negaba.



Imagen 2

El famoso Tribunal de las Aguas (Imagen 2 y 3) no podía faltar en esta representación de la ciudad de Valencia. El juicio al que es sometido Batiste, injusto a todas luces por una triquiñuela orquestada por Pimentó y sus compañeros, es realizado por el tribunal de las nueve acequias.

El Tribunal es considerado por la UNESCO como el testimonio único de una tradición cultural viva: la de la justicia y el gobierno democrático y autogestionario de las aguas por parte de los campesinos andalusíes en el ámbito de las huertas que rodeaban las grandes ciudades de la fachada mediterránea de la Península Ibérica.

La construcción y escenografía de la fachada reproduce fielmente a la real, situada en la Plaza de la Virgen en Valencia. La Puerta de los Apóstoles, situada en la Catedral, tan bien representada e identificada nos traslada a una Valencia lejana para el artista exiliado pero de grato recuerdo en su memoria.

Pero si hay algo que nos mantiene mentalmente en la huerta valenciana, que nos lleva de forma inconsciente, que no nos hace pensar que estamos viendo un film y que es un rasgo cuyo análisis se hace imprescindible para entender y encontrar trazas y huellas del exilio en el film es, sin duda, la escenografía.



Imagen 3

La representación de la huerta valenciana, de sus construcciones, tal y como ya hemos mencionado anteriormente con la barraca o la Puerta de los Apóstoles, el ambiente que se percibe, es clave para entender por qué este film es un ejercicio de nostalgia y por qué nos trasladamos de forma inconsciente a la huerta valenciana, a los campos de Alboraiá, a l'Albufera, sin ni si quiera pensar dónde está rodada. Simplemente sentimos que nos encontramos allí, en la huerta, en Valencia (Imagen 4).

Estas bucólicas representaciones del paisaje encierran, como hemos dicho, cierto sentimiento de nostalgia relacionada con el exilio forzoso al que se vieron sometidos los artistas. Es una representación de la memoria de Valencia para aquellos que, por motivos políticos, ya no pueden regresar a su tierra (Benet, 2011: 297).

El excelso trabajo de construcción y ambientación realizado por Vicente Petit y Francisco Marco Chillet, cuyo reconocimiento por parte de la Academia en

forma de premio Ariel fue un reconocimiento también a la nostalgia que los exiliados sufrían. La esmerada reconstrucción del ambiente y el paisaje rural nos sumerge sutilmente en la historia de *La Barraca*.



Imagen 4

Pero no solo los paisajes nos trasladan a esa memoria histórica y nostálgica de la tierra perdida. La representación de una escena musical en el último tercio del film, previa al clímax y desencadenante final de la película, nos traslada a la tradición popular y musical de Valencia. Sin embargo, esta escena no corresponde fielmente a lo escrito en la novela, lo cual refuerza más si cabe ese intervencionismo de los artistas exiliados con el objetivo de reafirmar y mantener latente la tradición y la cultura valencianas más allá de sus fronteras (Imagen 5). El uso de la lengua valenciana y el cancionero popular entre los asistentes a la taberna de Copa consolida ese legado cultural y, al mismo tiempo, nos remite irremediabilmente al sentimiento de nostalgia, el cual recorre toda la película de forma patente.



Imagen 5

Y es que como bien decía Rafael de España, entre estas adaptaciones literarias se cuentan algunos títulos que pueden considerarse auténticas afirmaciones de españolidad desde el exilio, algo así como homenajes declarados a la patria perdida a través de sus regiones (España, 2002: 237) y, sin duda, la película de Gavaldón suscribe línea a línea esta afirmación. Al igual que *Marina* (Jaime Salvador, 1944) o *Bodas de Sangre* (Edmundo Guibourg, 1939) eran representativas de la memoria de las regiones de Cataluña y Andalucía, *La Barraca* era un ejercicio de nostalgia hacia la huerta valenciana.

5. Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación

Hemos descubierto a lo largo de estas páginas una respuesta a una de las preguntas formuladas por Román Gubern en 1976 y que proponíamos en el primer punto de esta investigación. ¿Puede hablarse de un cine español exiliado? Nosotros consideramos que la respuesta debe ser que en realidad hay un exilio español del cine. Efectivamente, desde el momento en que estalla la Guerra Civil y la posterior instauración de la dictadura, un nutrido grupo de artistas republicanos se vieron obligados al exilio. Y estos artistas exiliados colaboraron de forma interesada en producciones audiovisuales en Latinoamérica, en México y Argentina en concreto, que disponían de un tejido industrial más desarrollado.

Historiadores como Juan Rodríguez, aún hoy debaten entre afirmar si hubo un cine español exiliado o catalogar de aportación el trabajo de los exiliados en las producciones latinoamericanas. Nosotros entendemos estas aportaciones como parte de ese cine español exiliado. Es cierto que hasta 1962 no cristalizó esa idea de cine español del exilio con una película enteramente española, independiente y con un poso nostálgico importante como lo fue *En el balcón vacío*, en la cual se remarcaba el sentimiento de pérdida de la patria perdida y la imposibilidad de retorno al hogar, pero sí que hubo proyectos latinoamericanos, y en lo que respecta a esta investigación, proyectos mexicanos, con gran aportación e influencia de artistas españoles exiliados.

Es más, a causa de políticas que restringían una mayor presencia de españoles en producciones mexicanas, el protagonismo de los artistas exiliados, a pesar de ser bastante notorio, pudo ser superior y más reconocido de lo que fue en algunos casos. El espíritu colaborativo, ese sentimiento de solidaridad colectiva que señaló Gubern, del que hicieron gala los artistas exiliados, encabezó proyectos a los cuales se sumaron cineastas como Roberto Gavaldón. Ese fue el caso de la adaptación de la novela de Vicente Blasco Ibáñez *La Barraca*, cuya idea de llevarla a la gran pantalla nació por

parte de los exiliados los cuales involucraron al director mexicano, quien ya gozaba de un reconocido prestigio en su país.

Blasco Ibáñez fue un pionero en llevar la cultura valenciana al nuevo continente. Parte de su obra literaria fue adaptada con gran entusiasmo en Estados Unidos y eso le sirvió para poder también hacerla llegar a México. El novelista remarcaba la herencia española que aún persistía en el país azteca y su estancia en México y la posterior llegada de exiliados políticos valencianos constituyó una suerte de nexo de unión gracias al cual la cultura valenciana poco a poco fue calando en el país latinoamericano. Esto favoreció la influencia que el grupo de artistas exiliados valencianos tuvo sobre la producción cinematográfica mexicana en el periodo de postguerra.

En *La Barraca* puede observarse cierto regusto amargo en su contenido: por un lado un regusto amargo provocado por la nostalgia por la imposibilidad de volver a su tierra natal y también frustración por la derrota republicana en la Guerra Civil y que provocó que tantos artistas se exiliasen a México. No olvidemos que Blasco Ibáñez era un ilustre republicano y, pese a ser muy anterior la novela al comienzo de la Guerra Civil, bien pueden verse rasgos de lucha obrera dentro de la película y también observamos una continuidad de la Guerra Civil a través de las figuras de Pimentó y Batiste que, enfrentadas entre sí, nos llevan mentalmente a la lucha entre nacionales y republicanos en España. Pimentó es el poder reaccionario, que lucha frente al hombre honrado, que no es otro que Batiste quien representa al trabajador que labra la tierra desocupada y abandonada y quiere alimentarse gracias a ella.

Pero sin embargo, la película es también un ejercicio de esperanza y revolución intelectual. Los exiliados republicanos confiaban en la caída de la dictadura franquista al ver caer todas las dictaduras europeas al final de la Segunda Guerra Mundial. Los exiliados afirmaban que el fascismo español tenía los días contados. Esto supondría la posibilidad de la vuelta a casa, el retorno inminente a su hogar del cual habían sido desterrados. Este hecho que no ocurrió y poco a poco fue ahogando las esperanzas de los exiliados.

Y, además de todo esto, consideramos a *La Barraca* como un acto de reafirmación e identificación social y cultural, puesto que al reconocer la influencia de la cultura valenciana en la película, en su ambientación, reconocemos también rasgos y huellas del exilio, de la nostalgia por no estar en tu tierra natal y la lejanía de ésta.

Por último, no queremos dejar pasar la oportunidad de remarcar un hito y es que *La Barraca* fue, sin duda, el primer gran reconocimiento de la industria mexicana a los exiliados que aportaron su trabajo. La potente industria mexicana y la aportación de los exiliados crearon un entramado productivo con un gran impacto en el cine azteca.

En cuanto a la posibilidad de investigaciones futuras, es muy interesante remarcar que esta investigación abre el camino a diferentes desarrollos posibles. Si situamos a *La Barraca* como un hito de colaboración entre la cultura mexicana y los artistas exiliados, encontramos una nueva vía de trabajo ahondando más en la progresión que estos exiliados tuvieron en América Latina y como consiguieron ser autosuficientes y conseguir realizar sus propias producciones independientes con un claro signo político y con un poso ideológico, con grandes huellas del exilio y la imposibilidad de la vuelta a España.

Si partimos de la base de la etiqueta de “solidaridad colectiva” de Gubern, llegaremos hasta los años 60, en los cuales encontramos en el film *En el balcón vacío* que puede ser punto de partida para una evolución de nuestra investigación. Llegando a este punto podríamos valorar si realmente existe un cine español del exilio.

5. Conclusions and future research developments

We have discovered along these pages one answer to one of the questions formulated by Román Gubern in 1976 and that we were proposing in the first

point of this investigation. One can speak about an exiled Spanish cinema? We think that the answer must be that in fact there is a Spanish exile of the cinema. Really, from the moment in which there explodes the Civil war and the later establishment of the dictatorship, a nourished group of republican artists turned out to be forced to the exile. And these exiled artists collaborated of form interested by audio-visual productions in Latin America, in Mexico and Argentina in particular, which they were arranging of a more developed industrial muscle.

Historians like Juan Rodríguez, still today debate between affirming if there was an exiled Spanish cinema or to catalog of contribution the work of the exiles in the Latin-American productions. We understand these contributions as part of this exiled Spanish cinema. It is true that until 1962 did not crystallize this idea of Spanish cinema of the exile with a entirely Spanish movie, independent and with important nostalgic grounds as it was *En el balcón vacío*, in which there was noticed the feeling of loss of the lost homeland and the impossibility of comeback to home, but yes that there were Latin-American projects, and as for this investigation, Mexican projects, with big contribution and influence of exiled Spanish artists.

Moreover, because of politics that were restricting a major presence of Spanish in Mexican productions, the leading role of the exiled artists, in spite of being quite well-known, he could be a superior and more recognized of what was in some cases. The collaborative spirit, this feeling of collective solidarity that there indicated Gubern of which the exiled artists had shown, headed projects which film makers as Roberto Gavaldón joined. This there was the case of the adaptation of the novel of Vicente Blasco Ibáñez *La Barraca*, whose idea of taking it to the big screen was born on the part of the exiles who involved the Mexican director, who was already enjoying a recognized prestige in its country.

Blasco Ibáñez was a pioneer in taking the Valencian culture to the new continent. Part of its literary work was adapted by big enthusiasm in the United States and that served to him to be able to make it come also to Mexico. The

novelist was noticing the Spanish heredity that was still persisting in the Aztec country and its stay in Mexico and the later arrival of Valencian political exiles it constituted a luck of connection of union thanks to which the Valencian culture little by little was drawing in the Latin-American country. This favored the influence that the group of Valencian exiled artists had on the Mexican cinematographic production in the postwar period.

A certain bitter taste can be observed in *La Barraca* content: on the one hand a bitter taste provoked by the nostalgia for the inability to return to its native ground and also frustration for the republican defeat in the Civil war and that provoked that so many artists were exiling Mexico. Let's not forget that Blasco Ibáñez was an illustrious republican and, despite the novel is very previous to the beginning of the Civil war, good they can turn features of working struggle inside the movie and also we observe a continuity of the Civil war across the figures of Pimentó and Batiste, faced between themselves, nationals and republicans take us mentally to the struggle between in Spain. Pimentó is the reactionary power, which fights opposite to the honest man, who is not different that Batiste the one who represents the worker who works the unoccupied and godforsaken ground and wants to feed thanks to her.

But nevertheless, the movie is also an exercise of hope and intellectual revolution. The republican exiles trusted in the fall of the pro-Franco dictatorship after all the European dictatorships saw falling down at the end of the Second World war. The exiles were affirming that the Spanish fascism had the few days. This would suppose the possibility of the return to house, the imminent comeback to its hearth of which they had been exiled. This fact that did not happen and little by little he was drowning the hopes of the exiles.

And, in addition to all this, we think to *La Barraca* like an act of reaffirmation and social and cultural identification, position that, on having recognized the influence of the Valencian culture in the cinema, in its setting, we recognize also features and traces of the exile, of the nostalgia for not being in your native ground and the distance of this one.

Finally, we do not want to let through the opportunity to notice a milestone and the fact is that *La Barraca* was, undoubtedly, the first big recognition of the Mexican industry to the exiles who contributed its work. The powerful Mexican industry and the contribution of the exiles created a productive framework with a big impact in the Aztec movies.

As for the possibility of future investigations, it is very interesting to notice that this investigation opens the way for different possible developments. If we place to *La Barraca* like a collaboration milestone between the Mexican culture and the exiled artists, we find a new work route going deeper into the progression that these exiles had in Latin America and as they managed to be auto sufficient and manage to realize their own independent productions with a clear political sign and with ideological grounds, with big traces of the exile and the impossibility of the return to Spain.

If we depart from the base of the Gubern's label "collective solidarity", we will come until the 60s, in which we think in the movie *En el balcón vacío* that it can be a starting point for an evolution of our investigation. Coming to this point we might value if really a Spanish cinema of the exile exists.

6. Bibliografía

Benet Ferrando, Vicente (2012). *El cine español*. Barcelona: Paidós.

Benet Ferrando, Vicente (2011). Visualizing Valencia in film: memory, fantasy and migration of images. En: *Revista internacional de catalanística*. Barcelona: Journal of Catalan Studies, 290-302.

Blasco Ibáñez, Vicente, Durán de València, Miquel y Maça, Joan (1997). *La barraca*. València: Edicions 3 i 4.

Bohnenkamp, Anne (2005). Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung (Vorwort). En: Bohnenkamp, Anne (ed.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam.

Caudet, Francisco (1995). Mediterrani y Senyera. Dos revistas del exilio valenciano en México. En: Albert Girona, María Fernanda Mancebo (eds.) *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*. Valencia: Universidad de Valencia.

Conget, José María (2012). El cine de los exiliados, el exilio en el cine español. En: María Pilar Rodríguez Pérez, *Exilio y cine*. Bilbao: Deusto.

España, Rafael (2002). El exilio cinematográfico español en México. En: Pablo Yankelevich. *México, país de refugio*. México D. F.: Conaculta, 2002.

García Carrión, Marta (2013). *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions Universitat de València.

García Riera, Emilio (1992). *Historia documental de cine mexicano*. Guadalajara: Conaculta.

Gómez López, Encarnación (2010). De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. En: *Cuadernos de Filología Alemana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Anexo II, 245-255.

Gubern, Román (1976). *Cine español en el exilio, 1936-1939*. Barcelona: Lumen.

Jaime, Antoine. (2000) *Literatura y cine en España (1975-1994)*. Madrid, Cátedra.

López Sánchez, José María (2009). El Ateneo español de México y el exilio intelectual republicano. En: *Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 735. Madrid: ARBOR, 41-55.

Parés, Luís (2014). La barraca (Roberto Gavaldón, 1944). *Centro Virtual Cervantes. Rinconete*. [En Línea] Disponible en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_14/04122014_01.htm [Consultado el 17 de marzo de 2015].

Rodríguez, Juan (2009). Exiliados republicanos en el cine latinoamericano de los cuarenta. En: *Quaderns de Valençana, GEXEL-CEFID*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Rodríguez, Juan (2002). La aportación del exilio republicano español al cine mexicano. En: *REDER. Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Sánchez Cuervo, Antolín (2009). Memoria del exilio y exilio de la memoria. En: *Ciencia, pensamiento y cultura*, nº 735. Madrid: ARBOR, 3-11.

Sánchez Noriega, José Luís (2001). Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente. En: *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, nº 17. Madrid: Grupo Comunicar, 65-69.

Smith, Paul (2013). Blasco Ibáñez, Mexico and the Mexican Revolution. En: *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, nº 2. Valencia: Casa-Museo Blasco Ibáñez, 175-195.

Schwarzstein, Dora (2001). Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina. Barcelona: Crítica.

Recursos audiovisuales

La Barraca. (1944). [film] México: Roberto Gavaldón.