

## El indulto de 1945 y el retorno a España de artistas y técnicos del cine residentes en la Argentina (1946–1955)

### The pardon of 1945 and the return to Spain to artist and film technicians residing in Argentina (1946–1955)

---

EMETERIO DIEZ–PUERTAS

Universidad Camilo José Cela. C/ Castillo de Alarcón, 49. Urb. Villafranca del Castillo, 28692 Madrid

[ediez@ucjc.edu](mailto:ediez@ucjc.edu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2206-0480>

Recibido/Aceptado: 15-VI-2020/18-II-2021

Cómo citar: DIEZ–PUERTAS, Emeterio, “El indulto de 1945 y el retorno a España de artistas y técnicos del cine residentes en la Argentina (1946–1955)”, en *Investigaciones Históricas, época moderna y contemporánea*, 41 (2021), pp. 1187-1218.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ihemc.41.2021.1187-1218>

**Resumen:** Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el régimen de Franco sufre una política internacional de asilamiento que combate con distintas estrategias, como es el indulto de penas. Aquí se estudian las medidas tomadas para favorecer el regreso de los artistas e intelectuales españoles del cine que residen en la Argentina, donde el peronismo ha salido en defensa de Franco. Estos viajes de retorno se usan como prueba mediática de que el ostracismo solo proviene de aquella parte de la comunidad internacional que desconoce la “verdad de España”.

**Palabras clave:** franquismo; peronismo; exilio; intelectuales; cine

**Abstract:** After the end of the Second World War, the regime of Franco suffers an international policy of isolation fought with different strategies as the free pardon of prison sentences. Here we study the measures taken to encourage the return of the Spanish cinema artists and intellectuals who reside in Argentina, where Peronism has come out for the defence of Franco. These return trips are used as media evidence that ostracism only comes from that part of the international community that does not know the "truth of Spain".

**Keywords:** Francoism; Peronism; exile; intellectuals; movies.

**Sumario:** Introducción. 1.El aislamiento Internacional del régimen. 2.El decreto de indulto de 1945. 3. Españoles en el cine argentino. 4.Con causa. 5. Sin causa. Conclusiones. Bibliografía.

---

## INTRODUCCIÓN

El 28 de agosto de 1947 el cine Gloria de Buenos Aires, la sala de la ciudad especializada en dar cine español, proyecta el documental de NO-DO *Homenaje de España a la Argentina* (1947). Es un filme de 90 minutos sobre el viaje de Eva Perón a España, el cual constituía una versión “expandida” de otro documental visto meses antes titulado *Visita de España de la señora María Eva Duarte de Perón* (1947)<sup>1</sup>. Un mes después, el domingo 28 de septiembre, coincidiendo con la semana de fiesta por La Mercè, patrona de Barcelona, la embajada de España en Buenos Aires alquila el cine Monumental y a las 11 de la mañana organiza un pase, especialmente para la colonia catalana, para presentar la película *Mariona Rebull* (1947), recién terminada y con una copia traída expresamente por avión. La película, basada en la novela de Ignacio Agustí, se anuncia como un retrato de “medio siglo de la vida de Barcelona”<sup>2</sup> y se proyecta acompañada del documental *La coronación de la Virgen de Montserrat* y de un noticiario sobre la muerte de Manolete.

Ambas sesiones de cine son un ejemplo de la llamada diplomacia cultural<sup>3</sup> y de la actividad que en este sentido desarrollan el embajador de España en la Argentina, José María de Areilza<sup>4</sup> y su responsable de prensa, José Ignacio Ramos<sup>5</sup>. La primera sesión tenía como finalidad celebrar la visita a España de la mujer del Presidente de la Argentina con motivo del protocolo Franco-Perón y consolidar una amistad que rompía el aislamiento

---

<sup>1</sup> El filme se conserva en Filmoteca Española y es hoy un documento de trabajo para el historiador. FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995. Véase DIEZ PUERTAS, Emeterio, “Evita en España: máscaras de una primera dama”, en *Comunicación y Sociedad*, 27/3 (2014), pp. 107-126.

<sup>2</sup> La película es una visión franquista de la historia de Barcelona a través de una familia y los conflictos gremiales. ROSENSTONE, Robert A., *La historia en el cine. El cine sobre la historia*, Madrid, Rialp, 2014.

<sup>3</sup> DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988; DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior bajo el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992; PÉREZ HERRERO, Pedro y TABANERA, Nuria (coords.), *España/América Latina. Un siglo de políticas culturales*, Madrid, AIETI-OEI, 1993.

<sup>4</sup> AREILZA, José María, *Memorias de exteriores, 1947-1964*, Barcelona, Editorial Planeta, 1984.

<sup>5</sup> RAMOS, José Ignacio, *Biografía de mi entorno*, Buenos Aires, Legasa, 1984.

internacional y garantizaba el envío a España de materias primas, en especial cereales con los que paliar el hambre<sup>6</sup>. La segunda sesión de cine pretendía mantener del lado del régimen a la colonia de españoles en la capital, donde vivía gran parte de los 750.000 españoles radicados en la Argentina<sup>7</sup>. Los republicanos españoles en el exilio, naturalmente, percibían esta actividad proselitista como una amenaza, pues temían la hostilidad del peronismo y el debilitamiento del antifranquismo<sup>8</sup>. Después de todo, estaban en un país cuyos gobernantes, a diferencia de México, habían puesto restricciones a la emigración política europea y habían rechazado la llegada de “rojos” españoles<sup>9</sup>.

En estas páginas vamos a ocuparnos de otra actividad relacionada con el cine que también tiene como objeto romper el aislamiento internacional del régimen y ganarse a los emigrados y exilados. Nos referimos al decreto de indulto de octubre de 1945 que va a servir para que el régimen intente que los artistas e intelectuales españoles radicados en la Argentina regresen a España. El marco temporal del artículo viene determinado por la realidad argentina en la que viven esos intelectuales, esto es, el primer peronismo (1946-1955). Este periodo configura una primera ola de retornos que tiene entidad por sí misma.

La investigación se realizará utilizando como fuentes de primera mano la prensa española (*Primer Plano*, *ABC*) y argentina de la época (*Heraldo del Cinematografista*, *Imparcial Film*, *Nuevo Correo*) y los expedientes de represión depositados en el Centro Documental para la Memoria Histórica de Salamanca (CDMH). El estudio forma parte de un proyecto que, desde la Historia Social<sup>10</sup>, aborda cómo España emplea el cine para fortalecer sus relaciones con la Argentina. Es importante recordar que, en estos momentos, en España, el cine está bajo el control de las fuerzas que triunfaron en 1939, las cuales montan un aparato cinematográfico inspirado en los regímenes

---

<sup>6</sup> FIGALLO, Beatriz J., *El protocolo Perón Franco: las relaciones hispano argentinas 1942-1952*, Buenos Aires, Corregidor, 1992.

<sup>7</sup> ORTUÑO MARTÍNEZ, Bárbara, *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

<sup>8</sup> VILAR, Sergio, *El franquismo y el antifranquismo*, Barcelona, Orbis, 1986.

<sup>9</sup> SENKMAN, Leonardo, *Argentina, la Segunda Guerra Mundial y los refugiados indeseables, 1933-1945*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

<sup>10</sup> BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1986; BURKE, Peter, *Sociología e historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

totalitarios<sup>11</sup>. El franquismo produce directamente películas (NO-DO)<sup>12</sup>, las orienta (Dirección General de Cine)<sup>13</sup>, las controla (Juntas de Censura)<sup>14</sup>, las subvenciona (Sindicato Nacional del Espectáculo)<sup>15</sup>, decide sobre su importación y exportación (Ministerio de Comercio)<sup>16</sup>, forma a los profesionales (Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas)<sup>17</sup> o bien usa el cine en las relaciones culturales con otros países (Ministerio de Asuntos Exteriores)<sup>18</sup>.

Aquí se trata de estudiar un caso, un asunto que entronca con la historia del exilio español republicano<sup>19</sup>, con el fin de entender que la persecución de las élites intelectuales y artísticas del cine se debe al papel que el séptimo arte juega en la comunicación política<sup>20</sup> y en la configuración de imaginarios en la sociedad de masas.<sup>21</sup> En este sentido, se entiende que quienes hacen las películas ejercen un poder “blando”<sup>22</sup>, puesto que: 1) el cine es un poder mediático: conforma la opinión pública, persuade y orienta; 2) el cine es un

<sup>11</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002.

<sup>12</sup> SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1993.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española*, Madrid, Haforama, 1987.

<sup>14</sup> GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

<sup>15</sup> VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 1992.

<sup>16</sup> LEÓN AGUINAGA, Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, Madrid, Tesis de la Universidad Complutense, 2008.

<sup>17</sup> BLANCO, L., *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*, Madrid, Tesis doctoral Universidad Complutense, 1990.

<sup>18</sup> Véase la política contra las películas ofensivas en DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

<sup>19</sup> ABELLÁN, José Luis (dir.), *El exilio español de 1939*, 6 vols., Taurus, Madrid, 1976-1978; AZNAR SOLER, Manuel, LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento, 2016.

<sup>20</sup> CANEL, María José, *Comunicación Política*, Madrid, Tecnos, 1999; MONZÓN, Cándido, *Opinión pública, comunicación y política*, Madrid, Tecnos, 2006.

<sup>21</sup> MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Anthropos, 2010.

<sup>22</sup> NYE, J., *Soft Power*, Nueva York, Public Affairs, 2004.

medio que socializa: a la vez que entretiene, señala lo que está permitido y prohibido en una sociedad; y 3) el cine es un medio de comunicación de masas: gracias a una tecnología compleja, el cine llega a millones de personas que lo disfrutan de forma colectiva y anónima. Parafraseando a Gramsci, el cine es un espacio de hegemonía donde los intelectuales se ponen del lado de los dominantes o los dominados.<sup>23</sup> Controlando a los intelectuales, se gana ese espacio de hegemonía.

## 1. EL AISLAMIENTO INTERNACIONAL DEL RÉGIMEN

Tras la Segunda Guerra Mundial, las potencias vencedoras exigen la liquidación del régimen de Franco, la vuelta de los exilados y la celebración de elecciones democráticas. Los Aliados argumentan esta decisión con una larga lista de reales o exagerados agravios cometidos por el franquismo durante la guerra: tener en su territorio bases submarinas, aeródromos y estaciones de radio alemanas, enviar armas a la Argentina para implantar un régimen nazi que luego debería haberse extendido por otros países hispanos, crear el Consejo de Hispanidad para atacar a Estados Unidos, haber hecho peligrar las operaciones aliadas en el Norte de África con su ejército en Marruecos, haber ofrecido simpatía y ayuda a los militares japoneses que prepararon y ejecutaron el ataque a Pearl Harbour, enviar a Rusia la División Azul, etc. Los exilados republicanos vaticinan que, tras la conferencia de Potsdam, celebrada en julio de 1945, a Franco le quedan seis meses en el poder. Además la situación interna es muy mala. El año 1945 es el peor momento del hambre por la sequía y las malas cosechas. Además se producen las primeras huelgas desde la guerra civil. El régimen denuncia que, como consecuencia de esta ofensiva internacional, sus consulados son asaltados, hay tropas invasoras en la frontera de Francia, sufre manejos diplomáticos para expulsarles de las instituciones internacionales y recibe todo tipo de injurias y calumnias en los medios de comunicación.

Frente a esta campaña, el franquismo se defiende con todo lo que tiene, es decir, con todo el aparato del Estado: el cuerpo diplomático, la movilización del ejército, el turismo, los medios de comunicación, las

---

<sup>23</sup> GRAMSCI, Antonio, “Notas sobre Maquiavelo”, *Sobre Política y sobre el Estado Moderno*, México, Juan Pablos Editor, 1978; GRAMSCI, Antonio, *La formación de los intelectuales*, México, Editorial Grijalbo, 1967.

compañías teatrales en gira, las películas de Interés Nacional, las manifestaciones de masas, un nuevo gobierno en el que desaparece el partido único o Secretaría General del Movimiento, el Fuero de los Españoles, la Ley del Referéndum, la Ley de Sucesión, los decretos de indulto, etc. La estrategia es lavar la cara fascista del régimen para conseguir apoyos internacionales. Con este fin, se construye un argumentario bajo el título “La verdad de España”. Básicamente, consiste en decir que hay una conjura internacional, la cual propaga una gran “mentira”: el franquismo es fascismo. La “verdad”, dice el régimen, es que Franco representa las tradiciones occidentales, el catolicismo y el anticomunismo, es decir, es un pilar del hemisferio occidental frente a la URSS<sup>24</sup>.

Hispanoamérica se vislumbra en seguida como una comunidad internacional donde llevar este mensaje y romper el aislamiento<sup>25</sup>. Sobre todo, una de las metas diplomáticas es mantener una buena relación con la Argentina. Este país es fundamental para España. De sus puertos llegan los cereales que palían el hambre. La Argentina, por su parte, importaba casi todas las manufacturas, pero con la guerra mundial se ha visto obligada a fabricarlas, de ahí la necesidad de comprar hierro español. Esta buena relación tiene tres amenazas: las fuerzas de izquierda argentinas<sup>26</sup>, los exilados españoles en la Argentina y, sobre todo, Estados Unidos. Argentina y España se habían mantenido fuera de la guerra mundial por sus simpatías con el Eje y eran el principal obstáculo a la política de Washington para América<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Una parte de la historiografía, como Linz, considera que el franquismo es un régimen autoritario que muta en función del momento histórico, pero es, básicamente, una dictadura militar, reaccionaria, oligárquica y eclesial de tipo tradicional. Otros autores, como Fontana sostienen que el franquismo es una forma de fascismo, sobre todo, en sus primeros años, cuando se usa la violencia para acabar con el movimiento obrero, el socialismo y el parlamentarismo y, también, por su activa política de adoctrinamiento de la población a través del aparato ideológico del Estado.

<sup>25</sup> ESPADAS BURGOS, Manuel, *Franquismo y política exterior*, Madrid, Rialp, 1987; ARENAL, Celestino del, *Política exterior de España y relaciones con América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2011.

<sup>26</sup> QUIJADA, M., *Aires de República, aires de Cruzada: la Guerra Civil Española en Argentina*, Barcelona, Sendai, 1991; TRIFONE, V., y SVARZMAN, G., *La repercusión de la guerra civil española en la Argentina (1936-1939)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993; BINNS, Niall, *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2012.

<sup>27</sup> GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, *Las relaciones hispano-argentinas, 1939-1946: identidad, ideología y crisis*, Madrid, Universidad Complutense, 1991; GONZÁLEZ DE

Terminada la guerra, la hostilidad estadounidense se mantiene. Es más, Perón y Franco proponen una política de la hispanidad como alternativa al panamericanismo<sup>28</sup>. Así mismo, ambos líderes creen que los regímenes corporativos son los únicos capaces de salvar sus países del avance del comunismo exterior e interior.

Esta sintonía entre franquismo y peronismo favorece las relaciones cinematográficas entre España y la Argentina, cuyas industrias también llevan años sufriendo la hostilidad de Estados Unidos mediante listas negras que les impiden abastecerse de una materia prima fundamental como es la película virgen<sup>29</sup>. Ante esta hostilidad, las industrias cinematográficas de la Argentina y España habían tratado de sobrevivir endureciendo las condiciones de entrada del cine norteamericano e incrementando las medidas proteccionistas o, en el caso de la Argentina, iniciando una política proteccionista<sup>30</sup>. Incluso, desde 1948, España intenta montar con las industrias cinematográficas de la Argentina y también de México, cuyo gobierno no reconoce a Franco, una especie de mercado único por el que circulen libremente películas y trabajadores, de ahí la firma de acuerdos de intercambio de películas y la estrategia de compartir actores y técnicos para crear un estrellato hispano. Pero hay un problema: qué hacer con los exilados republicanos que trabajan en las industrias de la Argentina y México. Nuestra hipótesis es que la solución del régimen a este contexto de aislamiento y hostilidad es el referido decreto de indulto de 1945, que aparece como una panacea a distintas bandas: borra en el exterior la cara fascista del régimen, anula la oposición en el exilio, recupera cierta fuga de “cerebros” y favorece una internacionalización del cine español que, asimismo, persigue romper el aislamiento y evitar el rodaje de cine antifranquista.

---

OLEAGA, Marisa, *El doble juego de la hispanidad: España y la Argentina, durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, UNED, 2001.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo y LIMÓN NEVADO, Fredes, *La Hispanidad como instrumento de combate*, Madrid, CSIC, 1988; SEPÚLVEDA, Isidro, *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

<sup>29</sup> CAMPODÓNICO, Raúl Horacio, *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid, Fundación Autor, 2005; DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Cine español y geopolítica fascista*, Madrid, Síntesis, 2019.

<sup>30</sup> KRIGER, Clara, *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

## 2. EL DECRETO DE INDULTO DE 1945

Con anterioridad al decreto de 1945, el régimen venía fomentando una campaña para el regreso de los que habían abandonado el país como consecuencia de la guerra y no tenían delitos. *Nuevo Correo*, periódico profranquista editado en Buenos Aires, publica una nota del Ministerio de Asuntos Exteriores de España en la que, “insistiendo una vez más ante la opinión pública del mundo”, sostiene:

Cuantos regresen al amparo de estas disposiciones podrán vivir libres y normalmente dentro de la comunidad española. Todo aquel, por lo tanto, que no tenga sobre su conciencia un crimen grave y desee de verdad volver a España podrá –una vez obtenidos los documentos necesarios en cualquier representación diplomática o consular española– regresar a nuestro país con la seguridad de ser entre nosotros un español más<sup>31</sup>.

El decreto de indulto de 9 de octubre de 1945, firmado por Raimundo Fernández Cuesta, Ministro de Justicia, es un paso más, pues, esta vez, lo que se promete es el perdón de los que cometieron determinado tipo de delitos. En concreto, el primer artículo dice: “Se concede indulto total de la pena impuesta, o que procediera imponer a los responsables de los delitos de rebelión militar, contra la seguridad interior del Estado o el orden público, cometidos hasta el primero de abril de mil novecientos treinta y nueve”. Ahora bien, se deja claro que quedan fuera los “actos de crueldad, muertes, violaciones, profanaciones, latrocinios u otros hechos que por su índole repugnen a todo hombre honrado, cualquiera que fuere su ideología”<sup>32</sup>. El decreto se dicta tras legislarse en marzo de ese año una medida similar que ponía en libertad provisional a miles de presos políticos. En 1943 había en las cárceles franquistas casi 100.000 presos políticos mientras en junio de 1945 la cifra se había reducido a unos 33.000<sup>33</sup>. Con el argumento de que no tenía sentido que se perdonase, teniendo el mismo delito, a los encarcelados, pero

---

<sup>31</sup> S.n. “Los españoles exilados”, *Nuevo correo*, 8 de septiembre de 1945, p. 1.

<sup>32</sup> Decreto de 9 de octubre de 1945 por el que se concede indulto total a los condenados por delito de rebelión militar y otros cometidos hasta el 1.º de abril de 1939. *BOE*, 20 de octubre de 1945, p. 293.

<sup>33</sup> MEMORIAS Y BOLETÍN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE PRISIONES de julio de 1943 y diciembre de 1945. *Breve resumen de la obra del Ministerio de Justicia para la pacificación espiritual de España*, Madrid, Ministerio de Justicia, 1946.



no a los huidos, el régimen decide extender el indulto y favorecer la vuelta de los exilados.

Naturalmente, aceptar el indulto implicaba reconocer lo que los franquistas llamaban “la verdad de España”, es decir, había que aceptar su mayor mentira pues el perdonado admitía que había participado en una “revolución comunista” contra la que los militares se levantaron en armas el 18 de julio de 1936. Todo indultado, en definitiva, reconocía que había sido un “rebelde” y un “delincuente”. Dice el preámbulo del decreto:

Al iniciarse el décimo año de la exaltación del Caudillo a la Jefatura del Estado, excarcelados ya en virtud de las disposiciones de libertad condicional y redención de penas por el trabajo el noventa por ciento de los que fueron condenados por su actuación en la Revolución comunista, y encontrándose en el extranjero, fugitivos muchos españoles incursos tal vez en menores responsabilidades que los presos ya liberados, el Gobierno, consciente de sus fuerzas, y del apoyo de la Nación, se dispone a dar otro paso en el camino de la normalización progresiva de la vida española.

Mas es ineludible para hacerlo distinguir entre los que lucharon arrastrados por la pasión política y los que dirigieron y excitaron las masas al crimen o cometieron actos que repugnan a cualquier conciencia honrada.

Pero resultando la separación entre unos y otros imposible, si se parte de la común calificación de rebeldes, en que todos pretendieron ampararse, es preciso atenerse para la discriminación apuntada a los distintos hechos que las respectivas sentencias declaran probados.

Por ello, el Gobierno quiere adoptar, con un amplio criterio de generosidad y justicia, una medida que permita reintegrarse a la convivencia con el resto de los españoles a quienes delinquieron inducidos por el error, las propagandas criminales y el imperio de gravísimas y excepcionales circunstancias<sup>34</sup>.

El decreto busca, sobre todo, que vuelvan a España las personas más formadas y mediáticas, los llamados intelectuales: médicos, abogados, escritores, artistas de todo tipo, etc. Ellos son los que más capacidad tienen para dañar en el exterior la imagen del régimen. En el caso de la Argentina, viven allí Rafael Alberti, María Teresa León, Francisco Ayala, Claudio Sánchez Albornoz, Rosa Chacel, Manuel de Falla, Alberto Álvarez-Insúa, Eduardo Borrás, Ramón Gómez de la Serna o Jaime Pahissa. Ahora bien, los exilados solo son una parte de una colonia española muy dividida no solo por su condición de emigrado económico o político sino también debido a la

---

<sup>34</sup> BOE, 20 de octubre de 1945, p. 293.

región de España de la que proceden, su militancia política, su trabajo manual o intelectual, etc.<sup>35</sup>. Es decir, solo una parte de los españoles residentes en la Argentina tiene o cree tener causas contra ellos en España.

### 3. ESPAÑOLES EN EL CINE ARGENTINO

Algo parecido sucede entre los profesionales españoles que trabajan en la industria del cine argentino. Hay que recordar que en Buenos Aires la colonia de trabajadores españoles en la producción de películas está formada por unas 160 personas, las cuales, además, ocupaban puestos importantes: productores, guionistas, directores, actores, escenógrafos, músicos...<sup>36</sup>. Pero solo una parte son exilados<sup>37</sup>. En 1942, uno de ellos, el dramaturgo y guionista Alejandro Casona, agradecía la “generosa hospitalidad” de la Argentina al darles “con un abrazo fraternal, la posibilidad de sumar a un arte en camino de plenitud sus inquietudes desparramadas sin cauce fuera de la patria”<sup>38</sup>.

En concreto, los españoles en la Argentina hacen tres importantes aportaciones al cine argentino de este momento. En primer lugar, contribuyen al éxito comercial de la producción porteña dentro y fuera del país. De Benito Perojo se dice, por ejemplo, que “está vinculado directamente a la historia fílmica de la Argentina, donde ha realizado trabajos de indiscutible jerarquía artística”<sup>39</sup>.

En segundo lugar, imprimen a esa producción una línea editorial que, como dice Casona en el texto mencionado, “sin dejar de ser entrañablemente argentina”, enfoca “temas de mayor aliento” con el fin de “cruzar con pie

---

<sup>35</sup> ZULUETA, Emilia de, *Españoles en Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999; SCHWARZSTEIN, Dora, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001; CASAS, Saúl Luis, *La guerra civil española y el antifascismo en la Argentina (1936-1941). Los baleares y la ayuda a la República*, Palma de Mallorca. Edición de la Fundació Càtedra Iberomericana, 2002.

<sup>36</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El sueño de un cine hispano*, Madrid, Síntesis, 2017, p. 177. A estos habría que añadir los empresarios y trabajadores españoles en la distribución y exhibición.

<sup>37</sup> GUBERN, Román, *Cine español en el exilio 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976; SAURA, Norma, *Los españoles en el cine argentino: entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo: 1936-1956*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.

<sup>38</sup> *Heraldo del Cinematografista*, núm. extraordinario de julio de 1942, s.p.

<sup>39</sup> S.n., “Perojo sigue triunfando”, *Imparcial Film*, 30-9-1947, p. 25.

firme las fronteras por todo el ámbito continental de habla hispana”. Entre esos temas están asuntos españoles o sacados de una base literaria española: Calderón, Zorrilla, Bécquer, Alarcón, Palacio Valdés, Albéniz, Arniches, Benavente... Pero también un cierto estilo o forma de afrontar los temas. Torcuato Luca de Tena y Brunet dice en referencia al cine argentino y a títulos concretos como *Veinte años y una noche* (1941), *La maestra de los obreros* (1942) y *Concierto de almas* (1942):

Argentinizando la industria de su arte y el arte de sus guiones, la República hermana ha conseguido un cine propio, original, con todos los adelantos técnicos más modernos, pero, ¿por qué no decirlo?, más real y más humano que otros [...] Si se nos pide calificar el cine argentino, no hay mejor adjetivo que cuadre que éste: humano. Profundamente humanos los argumentos, los actores, las situaciones. Revestido eso sí, con un algo indefinible de poesía que lo arranca de la vulgaridad y lo encauza por el camino de la Belleza. [...] Allí el dolor callado, la alegría ingenua, el pequeño drama íntimo que da calor a los personajes y armazón a la película; allí el silencio que habla; allí el pudor de un beso...<sup>40</sup>

Pues bien, aunque el articulista no lo dice (o la censura de prensa lo suprime) las tres películas mencionada son guiones de Alejandro Casona. En otras palabras, la internacionalización (españolización, poetización) de los contenidos del cine argentino es, en gran parte, consecuencia de los exilados y de los emigrantes españoles. Domingo di Nubila, en este sentido, vincula una y otra vez a Casona con esta línea<sup>41</sup>.

Finalmente, envuelto en un cine comercial aparentemente de entretenimiento, a base de adaptaciones de clásicos universales y filmes de género, esos exilados difunden el ideario español republicano. El cine de Casona es un buen ejemplo, pero también el filme *La dama duende* (1945), escrito por María Teresa León y Rafael Alberti<sup>42</sup>.

Pues bien, el perdón de penas a actores y cineastas tiene dos objetivos. Es bueno para la economía del país que vuelva a España el talento huido por causas políticas o que emigró a la Argentina para escapar de la revolución

---

<sup>40</sup> LUCA DE TENA Y BRUNET, Torcuato, “El cine en la República Argentina”, *Primer Plano*, 13-2-1944, s.p.

<sup>41</sup> DI NÚBILA, Domingo, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959, Tomo I, pp. 183-184.

<sup>42</sup> UTRERA MACÍAS, Rafael, *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla, Fundación del Monte, 2006.

obrero o, simplemente, para sortear la guerra. Es más, hay que evitar que Buenos Aires sea un polo de atracción de profesionales españoles. De hecho, se estaba dando una segunda oleada de emigración política y económica a la que se habían sumado técnicos y artistas tan importantes y emblemáticos del régimen como Benito Perojo o Imperio Argentina, esta última nacida en Buenos Aires. El primero había emigrado en septiembre de 1942 por causas económicas, personales y por no sentirse del todo cómodo en España<sup>43</sup>. La segunda lo hace ahora por una suma de causas económicas y políticas. La actriz mantiene una relación sentimental y tiene una hija con un hombre casado, Joaquín Goyanes, una conducta inaceptable para aquella España ultracatólica. Además, llega a ser encarcelada en 1943 por dar trabajo a un republicano y encontrarse en el registro de su casa un arma de este empleado. “Me liberaron tras sufrir un trato vergonzoso y humillante. Angustiada y deprimida, quise irme de España”, dice en sus memorias<sup>44</sup>. Decide entonces salir hacia Portugal e instalarse en Estoril. Solo vuelve a España los días necesarios para rodar *Goyescas* (1942) y *Bambú* (1945). En 1946, Ricardo Núñez, que fue quien la descubrió para el cine en 1927, y Benito Perojo le proponen trabajar en la Argentina. “Regresar a mi país en aquellos momentos era una bendición, porque me permitía criar a una hija en un ambiente nuevo y sin hostilidades”<sup>45</sup>. Sin embargo, las cosas no serían tan fáciles. En Buenos Aires “hubo algunos sectores de gente, tanto artistas como periodistas, intelectuales, etc. que me hicieron el vacío. Afirmaban que yo tenía ideología política próxima al fascismo, cuando no abiertamente ultraconservadora, extremista y antidemocrática”<sup>46</sup>.

Precisamente, y en segundo lugar, el régimen temía que los exilados en la Argentina creasen en Buenos Aires unidades de producción que rodasen cine antifranquista, es decir, que además de competidores comerciales fuesen enemigos políticos. Incluso hasta la firma del acuerdo cinematográfico de 1948 está relacionada con esta cuestión<sup>47</sup>. Cuando los productores argentinos piden negociaciones sobre intercambio de películas, el franquismo siempre

---

<sup>43</sup> GUBERN, Román, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1994., pp. 373-374

<sup>44</sup> IMPERIO, Argentina, *Malena Clara*. Memorias, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001, p. 63.

<sup>45</sup> *Ibidem*. p. 179.

<sup>46</sup> *Ibidem*. p. 181.

<sup>47</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, “Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)”, en *Secuencias*, 35 (2012), pp. 59-83.

defiende su derecho a prohibir en España aquellas películas argentinas que ataquen sus principios o estén realizadas por sus enemigos en el exterior. Es más, dado que cualquier hostilidad puede poner fin al “negocio”, es decir, puede impedir que el filme argentino sea exportado a España, podemos decir que el franquismo utiliza los convenios cinematográficos para acabar con la oposición exterior y evitar que en la Argentina se ruede cine antifranquista. La estrategia, por lo tanto, es doble: se indulta y se prohíbe. Se ofrece a los exilados regresar a España y participar del negocio del intercambio cinematográfico y la censura prohíbe varias películas argentinas por el simple hecho de que en ellas participan “rojos” españoles. Así sucede con *La dama duende*. De este modo, el régimen “marca” a esos profesionales y los productores argentinos se lo piensan dos veces antes de contratarlos y evitan que en Buenos Aires se ruede cine contra el régimen.

#### 4. CON CAUSA

El procedimiento para conseguir el indulto es el siguiente. El exilado solicita saber cuál es su situación. Un juez instructor investiga y el fiscal emite un informe previo en el que dice que no hay cargos o bien propone al juez algún tipo de pena. En caso de ser condenado, puede recibir el indulto si dicho fiscal lo pide, normalmente previo pago de alguna sanción económica. El indulto podía ser anulado cuando la persona juzgada incidía en su delito.

En nuestro estudio, vamos a distinguir entre aquellas personas que son declaradas culpables y obtienen el indulto, de aquellas otras que se interesan por su situación penal, buscan personas que les avalen y se les dice que no hay nada contra ellos. En realidad, se dan al menos cuatro situaciones: con sentencia condenatoria, con cargos o causa abierta, sin causa abierta, pero con posibles cargos y sin causa abierta ni cargos. Todos, si no tienen delitos de sangre, pueden regresar, pero la culpabilidad, como decimos, puede implicar pagar una multa. Vamos a ocuparnos primero de aquellos que tuvieron una condena o una causa abierta.

#### 4.1. Ricardo Urgoiti

Una de las primeras personas en regresar de la Argentina es el productor Ricardo Urgoiti<sup>48</sup>. La razón de ello es que, aunque había sido denunciado como “rojo” por cineastas franquistas, su salida de España se debía, en realidad, a que la revolución obrera en la zona republicana había puesto su vida en peligro por su simple condición de empresario. Tras intentar desde Buenos Aires montar una unidad de producción de películas hispanas, regresa a España en 1943, una vez comprueba que no hay cargos contra él<sup>49</sup>. Luego, en abril de 1944, solicita el sobreseimiento del expediente de responsabilidades políticas por no existir cargos en su contra. Es más, los informes de la Sociedad Española de Radiodifusión aseguran que es una “persona de buena conducta y adicta al Movimiento Nacional siendo su actuación irreprochable”<sup>50</sup>, testimonio de fidelidad al régimen que, evidentemente, se hace coaccionado por las circunstancias.

#### 4.2. Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena

Otro caso muy relevante es el del director y escritor Gregorio Martínez Sierra<sup>51</sup>. Está acusado de pertenecer a la masonería desde, al menos, enero 1942<sup>52</sup>, además de ser tachado de rojo-separatista y amigo de altos cargos del gobierno republicano, por lo que sus películas son prohibidas en España<sup>53</sup>. Pero hace gestiones para su vuelta y el 3 de agosto de 1945 se decreta el sobreseimiento provisional del expediente de responsabilidades políticas, de modo que en 1946 se estrena en España su película *Canción de cuna* (1941). Con estas pruebas de aceptación, José María de Areilza e Ignacio Ramos tratan de convencerle de que regrese con su pareja, Catalina Bárcena, también fichada. Finalmente, con una salud muy precaria, llega a España en septiembre de 1947. Ramos realiza todos los trámites necesarios para la vuelta e incluso lleva a la pareja al aeropuerto en su propio coche. Martínez Sierra le

---

<sup>48</sup> FERNANDEZ COLORADO, Luis y CERDAN, Jostexo, Ricardo Urgoiti. *Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.

<sup>49</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, op. cit, 2017, pp. 188-189; y 2019, pp. 86-90.

<sup>50</sup> CDMH, TNRP, 75/1142.

<sup>51</sup> CHECA, Julio E., “Gregorio Martínez Sierra en el exilio”, en *ADE*, 98 (2003), pp.100-104.

<sup>52</sup> CDMH, ficha 41, MO124023.

<sup>53</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Cine español y geopolítica...*, op. cit, pp. 172-176.

escribirá desde España: “Gracias amigo Ramos. No solo no me ha pasado nada. Sino que el propio ministro de Educación vino a esperarme a pie del avión”<sup>54</sup>. Pero el escritor llega muy enfermo y fallece quince días después.

### 4.3. Margarita Xirgu

Sabemos, en efecto, que entre las misiones de los embajadores franquistas en la Argentina está la de conseguir que la colonia española esté del lado del régimen y lograr que regresen los intelectuales y artistas exiliados para dar sensación de normalidad política en España. José María de Areilza triunfa con Catalina Bárcena y Martínez Sierra, pero fracasa, en cambio, con Margarita Xirgu<sup>55</sup>.

La actriz, que había rodado en Buenos Aires *Bodas de sangre* (1938), interpone en 1947 un recurso de alzada contra la pena que se había dictado contra ella y que implicaba la “pérdida total de bienes, inhabilitación para cargos de toda clase a perpetuidad y, extrañamiento, también perpetuo del territorio nacional”<sup>56</sup>. Así decía la sentencia dictada por el Tribunal de Responsabilidades Políticas de 10 de julio de 1941. La pena se había impuesto por ser de izquierdas, ocultar a Manuel Azaña durante la revolución de 1934, tener amistad con Marcelino Domingo, ministro de Instrucción y Bellas Artes, hacer propaganda roja en el extranjero desde 1936 y proteger a políticos marxistas en su finca en Chile.

En agosto de 1949 se anuncia el regreso de la actriz a España, gracias a las gestiones de Guillermo Díaz-Plaja, director del Instituto del Teatro de Barcelona. Pero un artículo contra ella de César González-Ruano en el periódico *Arriba* la hace desistir. Tras numerosos retrasos, que ocasionan en junio de 1950 una llamada de atención al responsable del tribunal regional, se admite el recurso de alzada de Margarita Xirgu en septiembre de 1951<sup>57</sup>. En enero de 1952, el fiscal pide que la sentencia se cambie por una pena de inhabilitación absoluta y pago de 10.000 pesetas. Finalmente, con vistas a animarla para que vuelva, el 28 de febrero de 1952 el tribunal resuelve que solo sea penada con una multa de 2.000 pesetas<sup>58</sup>. No obstante, la actriz nunca regresa a España y fallece en el exilio en abril de 1969.

---

<sup>54</sup> RAMOS, José Ignacio, op. cit, p. 192.

<sup>55</sup> Areilza, op. cit., p. 44.

<sup>56</sup> AGAJ, Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, 274, 1951.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> CDMH, TNRP, 75/455.

#### 4.4. Salvador Valverde

En cuanto al escritor Salvador Valverde López, este, en realidad, había nacido en Buenos Aires en 1889 de padres españoles, pero el cabeza de familia contrae la tuberculosis y regresan a España en 1894. Aquí Salvador Valverde se convierte en un famosísimo autor de canciones, sobre todo, formando tándem con Rafael de León y Manuel López Quiroga. Su tema musical *María de la O* da lugar a una obra de teatro y a una película. También es un miembro destacado del Sindicato del Espectáculo de la UGT. En los últimos meses de la guerra, organiza un tren para sacar de Barcelona a los artistas del espectáculo hacia Francia. Gracias a su nacionalidad argentina, evita el campo de concentración y, meses más tarde, llega a la Argentina, donde es guionista de *Mi cielo de Andalucía* (1942).

De la documentación conservada en Salamanca, parece que la causa contra Salvador Valverde se abre porque el escritor quiere cobrar sus derechos de autor en España. Tiene un saldo a su favor de 40.000 pesetas en la Sociedad General de Autores de España (SGAE) y esta no le quiere pagar. Con este fin, la SGAE le denuncia ante el Tribunal de Responsabilidades Políticas. Salvador Valverde participó en la gestión de la SGAE durante la guerra y ahora se le quiere ajustar cuentas. En realidad, la SGAE no puede pagar derechos a ningún autor sin que antes éste acredite que el tribunal de responsabilidades políticas no tiene cargos contra él. En otras palabras, el resultado de la demanda para cobrar derechos de autor es que un juez instructor inicia una investigación sobre su pasado. El fiscal ve delitos y se abre juicio. El 7 de abril de 1945 es condenado a una sanción económica de “2.000 pesetas e inhabilitación para cargos públicos durante 4 años por cooperación con el gobierno rojo en la persecución de compañeros [franquistas] de la Sociedad General de Autores” y por “expoliar a estos en sus legítimas percepciones”<sup>59</sup>.

En los años siguientes, la casa de Salvador Valverde en la Argentina se convierte en lugar de paso obligado de todas las estrellas “franquistas” que llegan a Buenos Aires para conquistar el mercado argentino: Lola Flores, Carmen Sevilla, Sara Montiel... Quizás animado por estas amistades, hacia 1957, Valverde se informa sobre su situación en España y, en virtud de la orden de indulto, el Jefe del Estado firma su perdón el 8 de noviembre de

---

<sup>59</sup> CDMH, TNRP, 75/51.



1957. Siempre pensando en volver, lo demora una y otra vez, hasta que fallece en Buenos Aires en 1975.

#### 4.5. Pascual Guillén

Un caso que sí termina con el regreso es el del comediógrafo valenciano Pascual Guillén, pseudónimo tras el cual está Manuel Desco Sanz. Pascual Guillén había escrito numerosas obras de ambiente andaluz y gitano con Antonio Quintero, entre otras, *Morena Clara*, llevada al cine en 1936. Pascual Guillén había llegado a la Argentina en el barco Massillia el 6 de noviembre de 1939 con la que dice que es su esposa, la actriz María Luisa Ortiz. En Buenos Aires trabaja varios años en espectáculos teatrales y, cuando llega Benito Perojo, éste lo elige para escribir un guion, *La maja de los cantares* (1946), a la medida de Imperio Argentina. Luis Cesar Amadori le contrata también para otro tema español: una historia protagonizada por Luis Sandrini que toma como tema la obra de Zorrilla *Don Juan Tenorio*.

Pero, en realidad, Pascual Guillén ha dejado en España a su verdadera esposa, Carmen Morte Martínez, ama de casa de unos cuarenta años, y a dos hijos, uno médico en paro y otro cabo primero del ejército. Dada la penuria en la que viven, en 1942 reclaman los derechos de autor del cabeza de familia que la SGAE tiene retenidos. Alegan que no pueden recibir dinero de Pascual Guillén por culpa de la guerra mundial. Parte de esos derechos eran por la adaptación de dos de sus obras al cine: *Morena Clara* (1936), todavía en explotación, y *La marquesona* (1939), ambas de Cifesa. Como la SGAE se resiste a pagar, Carmen Morte recurre a los juzgados. Pero la Comisión Depuradora de la Sociedad General de Autores insiste en no pagarles alegando que, según comunicación de 23 de enero de 1940 del Presidente del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Madrid, debe retener los derechos de autor de todos los socios y quedar a disposición del tribunal hasta que se confirme que el autor no está inmerso en un expediente de responsabilidades políticas. Como en el caso de Salvador Valverde, esto da lugar a que se abra una investigación sobre la actuación política de Pascual Guillén<sup>60</sup>.

Durante la instrucción, la familia declara que, el 18 de julio de 1936, ellos habían quedado en Santiago de Compostela mientras Pascual Guillén estaba en Madrid. Pero este había abandonado zona roja en octubre de 1936 y, tras

---

<sup>60</sup> CDMH, 42/2720, 75/50, 75/966, 75/750.

una estancia en Francia, había emigrado a la Argentina porque en este país podía conseguir medios de vida. Esperan que regrese a Madrid en cuanto le liquiden los derechos de autor que allí le deben y consiga el dinero suficiente para rehacer el hogar que fue saqueado por los rojos y destruido durante la guerra.

También la familia pide que declaren a favor testigos como Luis Montero Montero, Antonio Quintero y Jacinto Guerrero. Este último no puede hacerlo por estar enfermo y solicita que en su lugar lo haga José Juan Cadenas Muñoz. Antonio Quintero, en su escrito de 2 marzo de 1944, dice que, por ser Guillén un hombre que vivía con cierto lujo, su coche y su casa fueron incautados por las “hordas marxistas, quedando su hogar completamente desecho”. Además, aunque estrenó algunas obras en la España republicana, se las atacó desde la prensa y se le tachó de fascista por haber salido de zona roja. Añade también que, en Buenos Aires, lo vio “en el año mil novecientos cuarenta y uno, pudiendo apreciar que continuaba en sentido apolítico y dedicándose a sus obras única y exclusivamente”<sup>61</sup>. José Juan Cadenas Muñoz añade una pista más en su declaración de 22 de julio de 1944. Señala al juez la razón por la que Pascual Guillén no pasó a zona nacional desde Francia: fueron por “cuestiones puramente familiares sin que en ello tenga intervención alguna la política”<sup>62</sup>, es decir, el juez constata que Guillén ha dejado abandonada a la familia.

Precisamente por esto, la Sociedad suaviza su postura y acepta pagar una pensión en concepto de préstamo sin intereses de 1.500 pesetas a cuenta del dinero retenido: unas 71.000 pesetas. Es más, en su declaración escrita al juez instructor, el director general de la Sociedad General de Autores de España, exculpa, en parte, a Guillén de algunas de las decisiones que la SGAE roja había tomado en los meses en que él formó parte de los órganos de gestión, como es perseguir a los autores nacionales.

En cuarto lugar, la policía investiga en España, Francia y la Argentina la actuación de Guillén y entrevista a testigos. Uno de los informes policiales, fechado el 31 de diciembre de 1943, dice que mientras estuvo en París: “No ocultaba su desafección a la Causa Nacional pero tampoco dejaba mejor librados de sus insultos e ironías públicas a los rojos, tachando, sin excepción a todos los regímenes y gobernantes de ladrones y sinvergüenzas”. Y confirma que la familia está en una “posición precaria, pues ha tenido que

---

<sup>61</sup> CDMH, 42/2720.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

subsistir de algún objeto de valor que pudieron conservar”, ya que su casa fue saqueada por los marxistas y luego derruida por efectos de la guerra. En contraste, él vive en Buenos Aires “muy desahogadamente, pues ha producido algunas obras que le dan mucho dinero por la aceptación que ha tenido en aquel País”<sup>63</sup>.

De todo este proceso, el juez instructor estima en agosto de 1944 que Pascual Guillén debe ser sometido a juicio de responsabilidades políticas. En concreto, según informe del fiscal de 23 de septiembre de 1944, se le acusa de formar parte del comité que se incautó de la Sociedad General de Autores y de ser miembro de su junta directiva en un periodo en el que la sociedad hizo donaciones al gobierno rojo, se favoreció a los escritores del Frente Popular y se atacó a los autores nacionales. Ahora bien, también se hace constar que participó en la dirección para evitar que los fondos se malgastasen o cayesen en manos marxistas. Además, en octubre de 1936, pasó a Francia y no regresó a zona republicana, sino que se marchó a la Argentina. “No aparece en sus obras, dice el fiscal, nada contrario a las doctrinas del Movimiento y ha tenido dos hijos durante la guerra en el Ejército Nacional, uno de ellos voluntario” de FET de las JONS cuando tenía 17 años.

El 7 de octubre de 1944 su mujer y sus dos hijos prestan declaración por segunda vez y dan toda una serie de argumentos a favor de Pascual Guillén. Es una persona “apolítica y de orden, dedicada únicamente a su trabajo” y católica. No ha pertenecido a ninguna organización política del Frente Popular. Hay testigos de que ayudó a personas de significación derechista. Su resistencia a la incautación de la Sociedad General de Autores y a la forma de administrar los fondos hizo que su vida corriese peligro, por lo que tuvo que huir del país. No ha regresado a España por atender los negocios teatrales que antes de 1936 tenía en la Argentina. Pero está a la espera de acumular algún dinero para rehacer la vida y volver<sup>64</sup>. En ningún momento, la familia menciona el abandono del hogar. Pero está claro que la razón fundamental por la que la mujer y los hijos tratan de evitar una condena no es salvar la imagen de Pascual Guillén sino evitar una multa que suponga perder una parte del dinero de los derechos de autor.

El 10 de noviembre de 1944 se dicta sentencia y se condena a Pascual Guillén al pago de 1.500 pesetas. El fiscal pedía 3.000. En marzo de 1944 la Sociedad debía al autor 71.441 pesetas, si bien hasta esa misma fecha había

---

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> CDMH, 42/750.

entregado a su mujer 55.000 pesetas en concepto de pensión. Es decir, quedaba un saldo de 15.000 pesetas. Pero la familia no hace frente al pago de la multa.

No sabemos con exactitud la fecha de regreso de Pascual Guillén. Pero nos consta que está en 1949 en Madrid, donde estrena dos obras teatrales: *Por amor se pierde el juicio*, presentada en enero, y *Sucedió en Buenos Aires*, estrenada en octubre. Poco después, en 1952 se le insta a que pague la multa de 1.500 pesetas, lo que hace en febrero de 1953, levantándose los embargos en la Sociedad General de Autores. Finalmente, años más tarde, pide el indulto de la sanción económica, lo que se le concede en noviembre de 1957, también el virtud del decreto de octubre de 1945. Pero Pascual Guillén tiene que pleitear para que la Sociedad de Autores le devuelva las 1.500 pesetas que le retienen. Esto se produce en marzo de 1959 mediante un documento que acredita que el autor vive la calle Guzmán el Bueno, número 52, de la capital.

#### 4.6. Alejandro Casona

Finalmente, podemos exponer el caso del dramaturgo Alejandro Casona (Alejandro Rodríguez Álvarez)<sup>65</sup>. Es un hombre muy vinculado a la Institución Libre de Enseñanza por su experiencia en las Misiones Pedagógicas y por su obra *Nuestra Natacha*, llevada al cine y cuya copia quema el régimen. A Alejandro Casona la sublevación le sorprende en León, zona nacional, y tiene que huir a Francia. Precisamente, contra Casona los primeros cargos aparecen con fecha del 5 de julio de 1937. El Gobernador Militar de León le multa con “100.000” pesetas por “haber sido significado por sus ideas extremistas de las que hacía propaganda, como la obra teatral titulada “Nuestra Natacha” de la que es autor; por acompañar a los dirigentes marxistas durante su dominio y por huir de España al acercarse las fuerzas nacionales a la localidad de Asturias en que residía”<sup>66</sup>.

En Francia, contacta con la compañía de Manuel Collado y Josefina Díaz de Artigas, los cuales habían representado sus obras. Los dos actores le ofrecen integrarse como director artístico de la compañía y viajar con ellos a América. En la Argentina, Alejandro Casona desarrolla una importante carrera como guionista. Unas veces lleva a la pantalla su propia producción

---

<sup>65</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, “El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza”, en *Revista de Literatura*, 77/154 (2015), pp. 463-487

<sup>66</sup> CDMH, TNRP, 75/44.

teatral, otras veces adapta argumentos de otros escritores y también escribe guiones originales.

Mientras tanto, en España, la policía político-social va acumulando más pruebas contra él. Se le ficha por pertenecer al Consejo Central del Teatro con fecha de 13 de octubre de 1937. La SGAE le denuncia como autor rojo y lo saca de su lista de socios. Y en un interrogatorio al dramaturgo Joaquín Dicenta Alonso, el autor de *Nobleza baturra*, acusa a Casona de ser el “autor de *Nuestra Natacha* obra teatral de marcado carácter comunista”<sup>67</sup>. Joaquín Dicenta Alonso había sido presidente interino de la Sociedad General de Autores republicana durante la guerra y había sido detenido, encarcelado y sus obras prohibidas. Su delación es una forma de mejorar su situación sin que la policía pueda detener a Casona por estar fuera de España.

Años más tarde, y debido a la crisis del cine argentino tras la caída del peronismo, Casona decide viajar a España. En 1956, en concreto, Casona aprovecha una gira europea para visitar Barcelona y encontrarse con su padre y con el director José Tamayo. A este le confiesa que “tiene el deseo de regresar definitivamente a su Patria”<sup>68</sup>. En una fecha sin determinar, el dramaturgo solicita el indulto. El 5 de abril de 1961 la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas “entiende que por razones de pública conveniencia aconsejan la concesión de indulto de la parte no cumplida de la condena impuesta al sancionado”<sup>69</sup>. Casona vuelve a fijar su residencia en España en abril de 1962. En una carta escrita a Margarita Xirgu con fecha de 8 de mayo de 1965, Casona dice sobre su regreso a España:

En cuanto a la gente, me he tropezado, como es natural, con el enemigo resuelto –unas veces de frente y otras embozado– dispuesto a la última calumnia y la última vileza; pero de verdad muchos menos de los que esperaba. En general, hay un ánimo dispuesto al diálogo, una actitud respetuosa y unas ganas evidentes de ‘no hablar de aquello’<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> CDMH, exp. 35.587.

<sup>68</sup> ABC, 1-2-1956, p. 35.

<sup>69</sup> CDMH, Tribunal Nacional de Responsabilidades Política, 75/44.

<sup>70</sup> Citado por SALVAT, Ricard, CIURANS, Enric y SALVAT, Nuria “Alejandro Casona: el creador de un nuevo teatro popular”, *Assaig de Teatre*, 1997, pp. 7-8-9, 335-336.

## 5. SIN CAUSA

Según *Nuevo Correo*, la estrategia del indulto da muy buenos resultados. Casi tres años después de la publicación del decreto, dice:

El regreso a España de los que un día, al terminar la contienda civil, tomaron el camino del exilio, adquiere cada vez mayores proporciones. Además de los grandes contingentes de masa popular [...] han llegado también muchas personalidades de la vieja política [...] Los españoles que abrazan de nuevo, al cabo de nueve años, a sus hermanos y amigos, cuentan las amarguras de la expatriación y se incorporan gozosos a sus actividades profesionales en el seno de la gran familia española<sup>71</sup>.

Sin duda, en lo que respecta al cine, se produce un regreso de profesionales. Sobre todo, vuelven aquellos que huyeron de la guerra y los exilados que no tienen causas abiertas por delitos. Bien es cierto que hay casos en los que el artista o cineasta anuncia el regreso, pero después se vuelve atrás. Para profesionales que viven del público no basta con lo que diga el juez, pues si sus simpatías políticas son o fueron antifranquistas, tendrán problemas. Es lo que sucede con el actor y cantante “Angelillo”. Primero dice que regresa, pero luego se queda en la Argentina para, asegura, complacer a sus admiradores en América. En realidad, se queda por miedo al trato que pueda recibir en España. En 1944, a propósito del estreno en España de su película argentina *Mi cielo de Andalucía*, la revista *Primer plano* había dicho de él lo siguiente: “sonoridad bucal de la que aquí ya nos hemos olvidado. Y de la que, además, no quisiéramos acordarnos”<sup>72</sup>.

Entre la lista de artistas que regresan a España, podemos citar el caso de la cantante y bailadora de flamenco Carmen Amaya. Había llegado a la Argentina en diciembre de 1936. El 13 de septiembre de 1938 había participado en un homenaje a Anita Sevilla, pero el público la silba porque su nombre figura entre los partidarios de Franco. Pese a su trayectoria cinematográfica, trabajó en *La hija de Juan Simón* (1935) y *María de la O* (1936), no encuentra acomodo en el cine argentino. Se dedica a hacer giras por toda América o rueda filmes en otros países. Regresa a España en 1947.

---

<sup>71</sup> S. n., “El regreso a España de los que fueron exilados”, *Nuevo Correo*, 7 de agosto de 1948, p. 1.

<sup>72</sup> GÓMEZ TELLO, J. L., “*Mi cielo de Andalucía*”, *Primer Plano*, 12-4-1944, s.p.

Del actor Enrique Álvarez Diosdado sabemos que en 1950 está haciendo teatro en España. Había llegado a la Argentina con la compañía de Margarita Xirgu y en Buenos Aires había rodado varias películas de contenido español como *Bodas de sangre* (1938), *Mi cielo de Andalucía* (1942), *La dama duende* (1945) o *La copla de la Dolores* (1947). En España tendrá una destacada carrera teatral, además de seguir haciendo cine, como la coproducción hispano-argentina *El secreto de Mónica* (1962).

También en 1950 regresa a España Ernesto Vilches, uno de los actores más internacionales del cine español. Había llegado a la Argentina el 21 de diciembre de 1937 huyendo de la España republicana. Pero se niega a hacer declaraciones partidistas cuando desembarca en Buenos Aires porque sus hijos están en Madrid. Se limita a lamentarse de que “allí se esté matando y no se puede poner final a aquello”<sup>73</sup>. En Argentina, Vilches dirige *Una prueba de cariño* (1938) e interpreta, entre otras, *Juvenilia* (1943), *La dama duende* (1945), *Villa Rica del Espíritu Santo* (1945) o *La cumparsita* (1947). Logra el premio Cóndor al mejor actor de reparto por su actuación en *Su primer baile* (1942). La revista *Primer Plano* dice que regresa después de “quince años de ausencia”, como si se hubiese ido antes de la guerra y al margen de la división que generó. El actor “confiesa haberse emocionado mucho al pisar de nuevo este suelo de Madrid, que tanto quiere”<sup>74</sup>.

Ricardo Canales y su hija Susana Canales también regresan en 1950. Cuando estalla la guerra, Ricardo Canales está actuando en Barcelona, mientras su esposa francesa y su hija quedan en Valladolid, en el otro bando. Para volver a juntarse salen todos para América. Llegan a la Argentina en 1940. Ricardo interviene en *Tú eres la paz* (1942), *Rosa de América* (1946) o *Don Juan Tenorio* (1949). Susana Canales comienza a trabajar como actriz en el teatro y luego interviene en películas como *Albéniz* (1947), *La hostería del caballito blanco* (1948) y varios títulos más. La razón para dejar la Argentina es el acoso que Susana sufre del hermano de Eva Duarte. Dice la actriz:

Yo no lo conocía personalmente a Duarte. Durante varias semanas misteriosos regalos llegaron, a mi nombre, al teatro. Finalmente supe que quien me los enviaba era Juan Duarte. A ello se sumaron invitaciones para concurrir

---

<sup>73</sup> GOLDAR, E., *Los argentinos y la guerra civil española*, Buenos Aires, Contrapunto, 1986, p. 59.

<sup>74</sup> S. n. “Ernesto Vilches”, *Primer Plano*, 8 de enero de 1950, s.p.

con él a fiestas y a reuniones del ambiente artístico... Sin duda, Duarte me quería sumar a la lista de sus "protegidas". La cosa se ponía muy espesa, y mi padre decidió mi vuelta a España. Corría el año 1950, y retorné con mi familia a mi país escapando de un seductor que no se daba por vencido<sup>75</sup>.

La actriz Pepita Díaz (Josefina Díaz González) y su hermano Manuel llegan también en los primeros cincuenta. Pepita había rodado en la Argentina títulos como *El gran amor de Bécquer* (1946) o *Milagro de amor* (1946) y en España rodará *La prima Angélica* (1974). Manuel había filmado en Buenos Aires *La dama duende* (1945) o *Lo que fue de la Dolores* (1947) y, en España, intervendrá en títulos como *Atraco a las tres* (1962).

En 1952 retorna Antonio Momplet<sup>76</sup>. En 1935 había dirigido en España su primera película, *Hombres contra hombres*, un filme pacifista que estuvo prohibido ocho meses. Las siguientes películas también habían tenido una vida accidentada. *La farándula* (1935) sufre problemas de producción y solo se estrena terminada la guerra. *La millona* (1937) se ve interrumpida por la sublevación militar. Se estrena en Barcelona en marzo de 1937 y en noviembre de ese año en Buenos Aires. Posiblemente él mismo lleva la película a la Argentina. Es, por lo tanto, otra de las personas que sale de la zona republicana. Porque, en efecto, en 1937 Momplet se instala en Buenos Aires. Allí dirige, entre otras, *Turbión* (1938), *Novios para las muchachas* (1941), *En el viejo Buenos Aires* (1942) o *Los hijos artificiales* (1943) e interviene como guionista en, por ejemplo, *Petróleo* (1940) y *Napoleón* (1941). Luego, en 1944, pasa a trabajar varios años en México. Regresa a la Argentina en 1946, donde rueda, entre otras, *La cumparsita* (1947) y *Toscanito y los detectives* (1950). En España dirige *La hija del mar* (1952) y *Viento del norte* (1954).

Otro retornado es el crítico cinematográfico Manuel Villegas López. Durante la guerra, había ocupado el cargo de jefe de los Servicios Cinematográficos de la Subsecretaría de Propaganda de la República, realizando el documental *Madrid* (1937). Se exilia en la Argentina en 1939 y trabaja como guionista, crítico y conferenciante. Publica, entre otros, los libros *Charles Chaplin* (1943) y *Cine francés* (1947). Tras asegurarse que no

---

<sup>75</sup> MARTÍNEZ, Adolfo C., "Susana Canales. La que escapó del tiempo", *La Nación*, 13-6-2004. URLÑ <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/la-que-escapo-a-tiempo-nid609824/> Consultado el 14 de abril de 2020.

<sup>76</sup> GUBERN, Román, *op. cit.*, 1976.



hay cargos contra él y contando con avales de familiares que ocupan altos cargos políticos dentro del régimen, regresa a España en 1953<sup>77</sup>.

Finalmente, en 1955, se instala en España el actor Alberto Closas<sup>78</sup>. Había llegado a América siendo un adolescente. Hijo de un consejero republicano de la Generalitat, su familia se había instalado en Chile al terminar la guerra y allí había estudiado interpretación con Margarita Xirgu. En 1942 había interpretado su primera película argentina a la que siguieron *La pródiga* (1945), *La gata* (1947) o *El otro yo de Marcela* (1950). El embajador de España en la Argentina, Manuel Aznar, media para conseguir que entre en España sin problemas. Aquí triunfa inmediatamente con *Muerte de un ciclista* (1955) y alcanzará una larga y exitosa trayectoria en el cine, el teatro y la televisión.

## CONCLUSIONES

La lista de exiliados y emigrados que regresan a España entre 1945 y 1955 sigue abierta. También queda por completar la explicación, en cada caso, de las complejas razones de la emigración a la Argentina, de la petición del indulto o de informes de responsabilidades políticas y del regreso a España. Por ejemplo, no hemos hablado de Tomás Álvarez Angulo, periodista y empresario de teatro y cine. Pese a ser socialista, masón y diputado por Jaén durante la Segunda República, los avales de Gregorio Marañón y Natalio Rivas le permiten entrar en el país en 1951, pero manteniéndole vigilado, como demuestra que su expediente por masón está abierto hasta, al menos, 1961<sup>79</sup>.

No obstante, el artículo, tomando como caso los trabajadores del cine, ha establecido cómo el régimen favoreció el regreso de exilados y emigrados de la Argentina para: 1) romper el aislamiento internacional, 2) favorecer la integración de la industria del cine hispanas, 3) importar o recuperar talento y 4) impedir el rodaje de cine antifranquista. Según el momento histórico,

---

<sup>77</sup> DIEZ PUERTAS, Emeterio, “Manuel Villegas López: la crítica cinematográfica en dos orillas”, en Helena Lima, Ana Isabel Reis y Pedro Costa (coords.), *Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, 2018, pp. 211-229.

<sup>78</sup> FARRIOL, Silvia, CLOSAS, Francis, *Alberto Closas. A un paso de la estrellas*, Madrid, Cátedra, 2005.

<sup>79</sup> CDMH/7//TERMC,27596.

estos cuatro objetivos cobraron mayor o menor relieve. En cada coyuntura, la política internacional, comercial, cultural o de seguridad tuvo un peso específico.

Hay, además, que valorar esos objetivos desde la situación de los españoles en la Argentina. Allí muy pronto los emigrados políticos pierden peso en relación con los emigrados económicos. Además la industria del cine argentina pasa por circunstancias cambiantes. De hecho, en los años siguientes, seguirá este flujo, pues, tras la caída en 1955 del peronismo, se produce una fuerte crisis del cine y, en consecuencia, una gran merma de trabajo que favorece una segunda oleada de retorno a España.

En cualquier caso, el ejemplo de los cineastas españoles en la Argentina aquí estudiado demuestra que el indulto de 1945 y las políticas franquistas en favor del retorno de los intelectuales en el extranjero constituyen un hecho histórico ligado a la visión de la cultura, el arte y los medios como un espacio de hegemonía. Al mismo tiempo, la negativa al regreso de artistas como Margarita Xirgu o Salvador Valverde o el distanciamiento de los que regresan constata las resistencias o el fracaso parcial de las políticas franquistas destinadas a establecer esa hegemonía.

## BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis (dir.), *El exilio español de 1939*, 6 vols., Taurus, Madrid, 1976-1978.

AREILZA, José María, *Memorias de exteriores, 1947-1964*, Barcelona, Editorial Planeta, 1984.

ARENAL, Celestino del, *Política exterior de España y relaciones con América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2011.

AZNAR SOLER, Manuel, LÓPEZ GARCÍA, José-Ramón (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento, 2016.

BINNS, Niall, *Argentina y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur, 2012.

BLANCO, L., IIEC y EOC. *Una escuela para el cine español*, Madrid, Tesis doctoral Universidad Complutense, 1990.

BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

BURKE, Peter, *Sociología e historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

CAMPODÓNICO, Raúl Horacio, *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid, Fundación Autor, 2005.

CANEL, María José, *Comunicación Política*, Madrid, Tecnos, 1999.

CASAS, Saúl Luis, *La guerra civil española y el antifascismo en la Argentina (1936-1941). Los baleares y la ayuda a la República*, Palma de Mallorca, Edición de la Fundació Càtedra Iberomericana, 2002.

CHECA, Julio E., "Gregorio Martínez Sierra en el exilio", *ADE*, 98, 2003, pp.100-104.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, 1988.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior bajo el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992.

DI NÚBILA, Domingo, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002.

DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

- DIEZ PUERTAS, Emeterio, “Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)”, *Secuencias*, 35, 2012, pp. 59-83.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, “Evita en España: máscaras de una primera dama”, *Comunicación y Sociedad*, 27, 3, 2014. pp. 107-126.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, “El cine de Alejandro Casona y el fantasma de la Institución Libre de Enseñanza”, *Revista de Literatura*, Tomo 77, nº 154, 2015, pp. 463-487.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El sueño de un cine hispano*, Madrid, Síntesis, 2017.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, “Manuel Villegas López: la crítica cinematográfica en dos orillas”, en Helena Lima, Ana Isabel Reis y Pedro Costa (coords.) *Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación*, 2018, pp. 211-229.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Cine español y geopolítica fascista*, Madrid, Síntesis, 2019.
- ESPADAS BURGOS, Manuel, *Franquismo y política exterior*, Madrid, Rialp, 1987.
- FARRIOL, Silvia, CLOSAS, Francis, *Alberto Closas. A un paso de la estrellas*, Madrid, Cátedra, 2005.
- FERNANDEZ COLORADO, Luis y CERDÁN, Josetxo, Ricardo Urgoiti. *Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española, 2007.
- FERRO, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- FIGALLO, Beatriz J., *El protocolo Perón Franco: las relaciones hispano argentinas 1942-1952*, Buenos Aires, Corregidor, 1992.

FONTANA, J., “Reflexiones sobre la naturaleza y las consecuencias del franquismo”, en *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986.

GRAMSCI, Antonio, *La formación de los intelectuales*, México, Editorial Grijalbo, 1967.

GRAMSCI, Antonio, *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado moderno*, México, Juan Pablos Editor, 1978.

GOLDAR, E., *Los argentinos y la guerra civil española*, Buenos Aires, Contrapunto, 19869.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo y LIMÓN NEVADO, Fredes, *La Hispanidad como instrumento de combate*, Madrid, CSIC, 1988.

GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, *Las relaciones hispano-argentinas, 1939-1946: identidad, ideología y crisis*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.

GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, *El doble juego de la hispanidad: España y la Argentina, durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, UNED, 2001.

GUBERN, Román, *Cine español en el exilio 1936-1939*, Barcelona, Lumen, 1976.

GUBERN, Román, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia*, Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1994.

IMPERIO, Argentina, *Malena Clara. Memorias*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001.

KRIGER, Clara, *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

- LINZ, J. J., “Una teoría del régimen autoritario. El caso de España”, en *Política y sociedad en la España del siglo XX*, Madrid, Akal, 1978, pp. 205-263.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, Madrid, Tesis de la Universidad Complutense, 2008.
- MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Anthropos, 2010.
- MARTÍNEZ, Adolfo C., “Susana Canales. La que escapó del tiempo”, *La Nación*, 13-6-2004. URL: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/la-que-escapo-a-tiempo-nid609824/> Consultado el 14 de abril de 2020.
- MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan Antonio, *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española*, Madrid, Haforama, 1987.
- MEMORIAS Y BOLETÍN DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE PRISIONES de julio de 1943 y diciembre de 1945. *Breve resumen de la obra del Ministerio de Justicia para la pacificación espiritual de España*, Madrid, Ministerio de Justicia, 1946.
- MONZÓN, Cándido, *Opinión pública, comunicación y política*, Madrid, Tecnos, 2006.
- NYE, J., *Soft Power*, Nueva York, Public Affairs, 2004.
- ORTUÑO MARTÍNEZ, Bárbara, *El exilio y la emigración española de posguerra en Buenos Aires, 1936-1956*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- PÉREZ HERRERO, P. y TABANERA N (coords.), *España/América Latina. Un siglo de políticas culturales*, Madrid, AIETI-OEI, 1993.
- QUIJADA, M., *Aires de República, aires de Cruzada: la Guerra Civil Española en Argentina*, Barcelona, Sendai, 1991.

RAMOS, José Ignacio, *Biografía de mi entorno*, Buenos Aires, Legasa, 1984.

ROSENSTONE, Robert A., *La historia en el cine. El cine sobre la historia*, Madrid: Rialp, 2014.

SALVAT, Ricard, CIURANS, Enric y SALVAT, Nuria “Alejandro Casona: el creador de un nuevo teatro popular”, *Assaig de Teatre*, 1997, 7-8-9, pp. 331-349.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca, 1993.

SAURA, Norma, *Los españoles en el cine argentino: entre el exilio republicano y el nacionalismo hispanófilo: 1936-1956*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.

SCHWARZSTEIN, Dora, *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica, 2001.

SENKMAN, Leonardo, *Argentina, la Segunda Guerra Mundial y los refugiados indeseables, 1933-1945*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

SEPÚLVEDA, Isidro, *El sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo*, Barcelona, Marcial Pons, 2005.

TRIFONE, V., y SVARZMAN, G., *La repercusión de la guerra civil española en la Argentina (1936-1939)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

UTRERA MACÍAS, Rafael, *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Sevilla, Fundación del Monte, 2006.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 1992.

VILAR, Sergio, *El franquismo y el antifranquismo*, Barcelona, Orbis, 1986.

ZULUETA, Emilia de, *Espanoles en Argentina. El exilio literario de 1936*, Buenos Aires, Atril, 1999.